



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

San Pedro Nolasco: Historiografía, estudio técnico-
conservativo e intervención de una pintura sobre lienzo del
siglo XVIII. (Colección del Monasterio de Santa María del
Puig, Valencia)

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Kania , Daria Katarzyna

Tutor/a: Martín Rey, Susana

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

SAN PEDRO NOLASCO: HISTORIOGRAFÍA, ESTUDIO TÉCNICO- CONSERVATIVO E INTERVENCIÓN DE UNA PINTURA SOBRE LIENZO DEL SIGLO XVIII.

**COLECCIÓN DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DEL PUIG,
VALENCIA**

Presentado por Daria Katarzyna Kania

Tutora: Susana Martín Rey

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2021-2022



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente trabajo fin de grado se centra en el estudio historiográfico, así como técnico-conservativo de una pintura sobre lienzo donde aparece representada la figura de San Pedro Nolasco. La obra proviene de la colección privada de los padres Mercedarios del Monasterio de Santa María del Puig (Valencia). Siendo esta Orden la que otorga la denominación del Monasterio de los padres mercedarios.

Se observa a San Pedro Nolasco representado con el hábito blanco sujetando en su mano izquierda una bandera con el escudo de la orden monacal de la cual proviene la obra, mientras que con su mano derecha señala al cielo. La mirada del santo se dirige a los dos personajes que se encuentran representados en la parte inferior, los cuales aparecen rezando y dirigiéndole la mirada de vuelta.

Tras realizar un estudio técnico exhaustivo, y analizar las patologías y sus causas de deterioro se elaboró una propuesta de intervención detallada, para posteriormente intervenir la pieza mediante una prestación de servicios realizada en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, de la Universitat Politècnica de València. Por último, se realizó una propuesta de conservación preventiva teniendo en cuenta las características de la obra, con el fin de mejorar su preservación futura.

PALABRAS CLAVE

San Pedro Nolasco, Monasterio de Santa María del Puig, orden de la Merced, óleo sobre lienzo, pintura religiosa, restauración, conservación pintura caballete.

ABSTRACT

The present work focuses on the historiographic study, as well as the technical-conservative study of a painting on canvas where the figure of St. Peter Nolasco is represented. The work comes from the private collection of the Mercedarian Fathers of the Monastery of Santa María from Puig (Valencia). Being this Order the one that gives the denomination of the Monastery of the Mercedarian Fathers.

St. Peter Nolasco is represented with the white habit holding in his left hand a flag with the shield of the monastic order of which the work comes from, while with his right hand he points to the sky. The Saint's look is directed to the two characters represented in the lower part of the painting, they appear praying and looking back at him.

After carrying out an exhaustive technical study, and analyzing the pathologies and their causes of deterioration, a detailed intervention proposal was elaborated, to later intervene the piece by providing services carried out at the University Institute of Heritage Restoration of the Universitat Politècnica de València. Finally, a preventive conservation proposal was made taking into account the characteristics of the work, in order to improve its future preservation.

KEY WORDS

Saint Peter Nolasco, Monastery of Santa María from Puig, order of Mercy, oil on canvas, religious painting, restoration, conservation of easel painting.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mi tutora Dra. Susana Martín Rey, por darme la oportunidad de realizar un estudio sobre esta obra tan interesante de la cual he aprendido mucho, y poderla intervenir. Además, por su paciencia y muchos consejos los cuales se ven reflejados en este trabajo.

A los docentes del departamento Dra. Juana Bernal Navarro y Dr. Vicente Guerola Blay por sus numerosas sugerencias y libros recomendados que han sido imprescindibles para hacer este estudio, y gracias a las cuales he podido aprender mucho más sobre esta maravillosa pintura valenciana.

A mi pareja Adrià, porque sin su ayuda realizar este trabajo habría sido mucho más complicado, pues él me ha facilitado todo lo que ha podido, y más, para que pudiese seguir adelante con él, y por tantas horas a mi lado leyendo y corrigiendo cada párrafo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA OBRA	10
4.1. ESTUDIO ICÓNICO Y ESTILÍSTICO	10
4.1.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO	10
4.1.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO	20
5. ESTUDIO TÉCNICO	23
5.1. ESTRATOS PICTÓRICOS	23
5.2. SOPORTE TEXTIL	24
5.3. BASTIDOR	26
5.4. COMPLEMENTOS	28
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN	28
6.1. CAPA PICTÓRICA	28
6.2. LIENZO	31
6.3. BASTIDOR	34
6.4. MARCO	34
7. PROCESO DE INTERVENCIÓN	36
7.1. PRUEBAS PREVIAS	36
7.2. TRATAMIENTOS INICIALES EN LA POLICROMÍA (LIMPIEZA DEL COLOR, PROTECCIÓN)	36
7.3. TRATAMIENTOS DEL SOPORTE TEXTIL (ELIMINACIÓN DEL ENTELEDO, LIMPIEZA, REFUERZO DE BORDES)	37
7.4. TRATAMIENTOS EN EL BASTIDOR	41
8. PROCESOS DE INTERVENCIÓN PENDIENTES	42
8.1. PARCHES Y TENSADO	42
8.2. TRATAMIENTOS ESTÉTICOS	43
9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	45
10. CONCLUSIONES FINALES	48
11. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	50
12. ÍNDICE DE IMÁGENES	54



Figura 1. *San Pedro Nolasco recuperando la imagen de la Virgen.* Francisco de Zurbarán.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se focaliza en un estudio detallado de una pintura sobre lienzo devocional del siglo XVIII de autor desconocido donde está representada la escena de la aparición de San Pedro Nolasco a los cautivos. La finalidad del estudio es llevar a cabo una correcta restauración de la obra tras realizar un acercamiento histórico artístico, un estudio técnico de los materiales componentes y el estado de conservación de la obra.

La pintura proviene de una colección privada de los padres mercedarios del Monasterio de Santa María del Puig donde residen los Religiosos Mercedarios. La Orden de la Merced fue fundada por el propio San Pedro Nolasco en 1218, pues cuando el Santo visitó la Iglesia, el actual Monasterio, encontró allí una imagen de Nuestra Señora bajo una campana, escena que incluso representó Francisco Zurbarán en su obra *San Pedro Nolasco recuperando la imagen de la Virgen de El Puig* en el año 1630 (Figura 1).

El estudio de la iconografía de la obra ha sido imprescindible para ubicar la escena representada y realizar un acercamiento a los materiales que la componen. Este se ha realizado tras una breve investigación sobre la historia del Santo en distintos documentos y libros como el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra del año 1716¹ o *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco fundador del Orden Real, y Militar de Maria Santissima de la Merced ó Misericordia* de Phelipe Colombo del año 1674². Después de analizar pormenorizadamente la técnica y los materiales de ejecución de la obra y su estado de conservación se ha podido aproximar la fecha de realización de la obra en la primera mitad del siglo XVIII.

Tras el estudio y la comprensión de la obra se ha podido realizar una propuesta de intervención justificada en la cual se ha basado para hacer la intervención lo más respetuosa posible, que se detalla en este mismo trabajo. En este caso nos hemos encontrado con una obra en un estado de conservación preocupante, sobre todo debido a la gran cantidad de incorrectas intervenciones previas, por lo que gran parte de los materiales componentes no eran los originales como el bastidor o el marco, todos ellos en un muy mal estado de conservación.

Por último, se ha redactado una breve recomendación de medidas de conservación para la pintura con la finalidad de preservar esta obra de gran valor y antigüedad.

¹ Ribadeneyra, P. *Flos Sanctorum. Primera parte, mes de enero.* Madrid: Imprenta Real, 1716. pp. 463-490.

² Colombo, P. *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco fundador del Orden Real...* Segunda Impresión. Madrid: Oficina de Antonio Marin, 1674. pp.299-344.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO	San Pedro Nolasco
AUTOR	Desconocido
DATACIÓN	Siglo XVIII
PROCEDENCIA	Monasterio de Santa María del Puig
TÉCNICA	Óleo
SOPORTE	Lienzo
TEMÁTICA	Religiosa
DIMENSIONES	180 x 100 cm (5,9 x 5 palmos valencianos)
FIRMA	No
COMPLEMENTOS	Baquetón de madera

Tabla 1. Datos descriptivos de la obra.**Figura 2.** Fotografía general del anverso de la obra.**Figura 3.** Imagen del reverso de la pintura.

2. OBJETIVOS

A continuación, se exponen los objetivos que se han perseguido para realizar este Trabajo Final de Grado.

El objetivo principal de este trabajo ha sido estudiar con detenimiento los materiales, la técnica y el estado de conservación de la obra, con el fin de poder plantear una correcta intervención de la misma.

Para ello los objetivos secundarios se resumen en dos:

- Ubicar la pintura en el tiempo y el espacio cronológico a través del contexto histórico-artístico de esta, mediante el estudio de los materiales que la componen y el estado de conservación que estos presentaban.

- Realizar un detallado estudio compositivo y comparativo de esta pintura con otras representaciones similares del santo, para entender su simbología y lo que el artista pretendía transmitir con ella.

3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este trabajo se han empleado diferentes metodologías como, en primer lugar, consultar numerosas fuentes bibliográficas, tanto primarias, como biografías, monografías sobre la vida de San Pedro Nolasco o la pintura valenciana de la época, como fuentes secundarias y terciarias tales como trabajos de grado, páginas Web como la del Monasterio de Santa María del Puig, del Museo Nacional del Prado, etc. Todo esto ha servido para entender mejor el significado de la obra y toda la historia que tiene detrás una pintura de tanta antigüedad.

Tras comprender el contexto histórico de la pintura, se ha realizado una búsqueda para determinar aquellos aspectos técnicos de la obra que precisan una justificación e investigación. Seguidamente se realizó un estudio fotográfico que ha servido para justificar aquellos aspectos que se han observado en la obra y para documentar el estado inicial de esta al llegar al taller. Se han realizado fotografías de detalle para poder hablar de aspectos de la obra como la textura de los estratos pictóricos o la densidad del soporte textil y el ligamento de los tejidos, y fotografías con luz ultravioleta que han servido para ver la gruesa capa de barniz y los repintes que presentaba la obra.

Seguidamente se han realizado distintos análisis de estudio científico de los materiales, como por ejemplo, el análisis pirognóstico de los hilos, tanto de la tela de refuerzo que presentaba la obra como del soporte original, para determinar la naturaleza de las fibras, o las pruebas de sensibilidad de los estratos pictóricos frente a factores como la humedad, la temperatura o la resistencia a algunos disolventes hidrocarburos. Gracias a estos análisis hemos podido realizar una propuesta de intervención acorde a las características de la obra y llevarla a cabo posteriormente. Una vez se realizó la propuesta, se comenzó con la intervención sobre la obra documentando cada uno de los procedimientos realizados.



Figura 4. Visión de San Pedro Nolasco. Zurbarán.



Figura 5. Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco. Zurbarán.

4. ANÁLISIS HISTÓRICO ARTÍSTICO

4.1. ANÁLISIS ICÓNICO

Ante una pintura figurativa es importante la identificación de los personajes representados, y al tratarse de una obra de temática religiosa estos personajes tienen una serie de atributos gracias a los cuales podemos identificar tanto a los santos representados como la escena. A través del estudio iconográfico y compositivo de la obra pudimos comprender el significado que buscaba representar el autor con ella, tal y como veremos a continuación.

4.1.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

La vida de San Pedro Nolasco ha sido en múltiples ocasiones representada en el arte sobre todo del siglo XVII y XVIII, tanto en pinturas como esculturas. Sobre todo se han representado escenas como la aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco, el santo con el rey Jaime I, y en ocasiones la aparición de San Pedro Nolasco o el santo con los cautivos.³

Uno de los representantes más conocidos de la vida del santo es Francisco de Zurbarán el cual ha creado varias pinturas sobre lienzo donde aparecen distintas escenas de la vida del santo como la *Visión de San Pedro Nolasco* donde se le aparece la Virgen María (Figura 4), la *Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco* (Figura 5), el santo llevado por dos ángeles en el lecho de su muerte o cuando San Pedro Nolasco recupera la imagen de la Virgen de debajo de una campana de lo que es actualmente el Monasterio del Puig.⁴

Muchos pintores valencianos, como Jerónimo Jacinto de Espinosa, Pablo Pontons o José Jiménez Donoso, han representado en sus pinturas al santo, pues era muy conocido en Valencia donde pasó gran parte de su vida, por lo que la clientela de la época encargaba las representaciones del santo para las órdenes religiosas o los conventos.⁵

³ Museo del Prado. Explora la colección. Tema Santos. Museo Nacional del Prado. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=santos&ordenarPor=pm:relevance>.

⁴ Luna, J. J. *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 167.

⁵ Marco V. *Pintura barroca en Valencia (1600-1737)*. 1ª ed, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021. pp.98-102.



Figura 6. Retrato oficial de Nolasco. Autor desconocido.



Figura 7. San Pedro Nolasco con cautivos. Autor desconocido.



Figura 8. San Pedro Nolasco. Gaspar de Crayer.

En todas las representaciones vemos que la vestimenta del santo no cambia y este siempre aparece con el hábito blanco con el escudo del reino de Aragón. La definición que nos proporciona el Tesoros del Patrimonio Cultural de España es “Traje, escapulario y esclavina con capuchón, totalmente de color blanco que visten los religiosos de la real militar Orden de la Merced, fundada por San Pedro Nolasco e instituida por Jaime el Conquistador. En el pecho, el hábito mercedario lleva el emblema de la orden: escudo y en la parte superior una cruz de Malta blanca sobre fondo rojo; en la parte inferior, cuatro bandas rojas sobre fondo gualda.”⁶

En este caso el santo viste una túnica blanca con un escapulario, el Tesoro de Arte y Arquitectura lo define como “Pieza de tela con una abertura por donde se mete la cabeza y usado por algunas órdenes religiosas como parte de su vestimenta ordinaria.” El hábito consta además de una capucha y el escudo de Aragón en el pecho. En algunas representaciones San Pedro Nolasco aparece sujetando una rama de olivo, unas cadenas o incluso con un libro.⁷

Las representación de la escena de aparición de San Pedro a los cautivos ha sido realizada por varios artistas, una de las más conocidas es el *Retrato Oficial de San Pedro Nolasco*, del año 1840, de un autor desconocido donde el santo se le aparece a un cautivo vestido con un paño rojo y sujetando las cadenas mientras que San Pedro Nolasco aparece alzado sosteniendo el estandarte en su mano izquierda (Figura 6 y 9), igual que en nuestra obra, pero en este caso con su mano derecha sujeta un libro. El santo en esta obra aparece con la mirada dirigida hacia el cielo mientras que el cautivo que está arrodillado a los pies del santo con cadenas dirige su mirada a San Pedro Nolasco.

En otras representaciones de esta misma escena de la vida del santo, como la obra de *San Pedro Nolasco con cautivos* de un autor anónimo del s. XX (Figura 7 y 10), aparecen dos cautivos arrodillados en los pies del santo sujetando cadenas, abrazando las piernas del santo y rezándole. En este caso el Santo les mira de vuelta a los esclavos con una expresión de tristeza. Por último, hemos comparado nuestra obra con la pintura de *San Pedro Nolasco* de Gaspar de Crayer del año 1655 (Figura 8 y 11) donde el Santo aparece representado de frente sujetando los símbolos de su dignidad, como en la representación anterior, y una rama de olivo. En esta pintura vemos de fondo la escena del martirio de San Pedro apóstol.⁸ A pesar de todas estas diferencias podemos apreciar que el rostro y el cabello es muy similar al de nuestra obra.

⁶ Trinidad, I. *Diccionario de Objetos asociados a cultos, ritos y creencias*. Tesoros del Patrimonio Cultural de España, 2022. [Consulta: 20 marzo 2022]. Disponible en: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1190191.html>.

⁷ Carmona, J. *Iconografía de los santos*. 1ª ed, Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008. pp. 77-78.

⁸ Cruzada, G. *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid: 1865, p. 564.

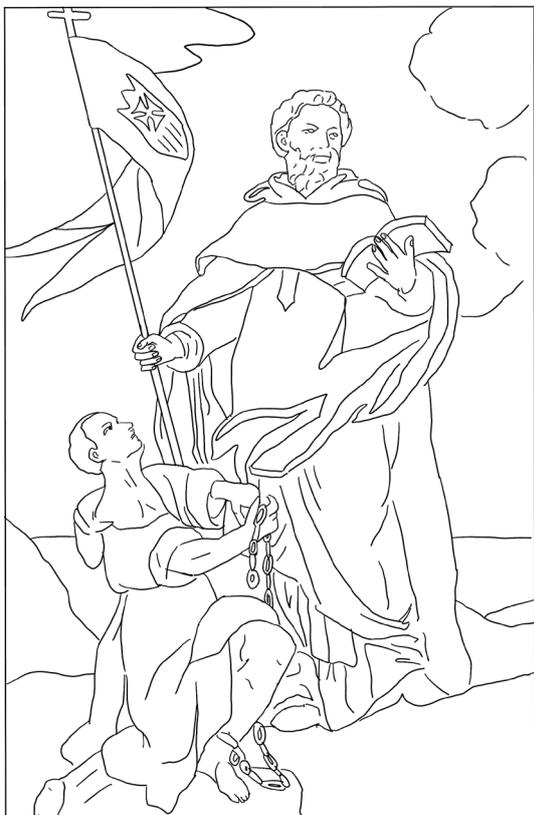


Figura 9. Diagrama de líneas. Retrato oficial de Nolasco.

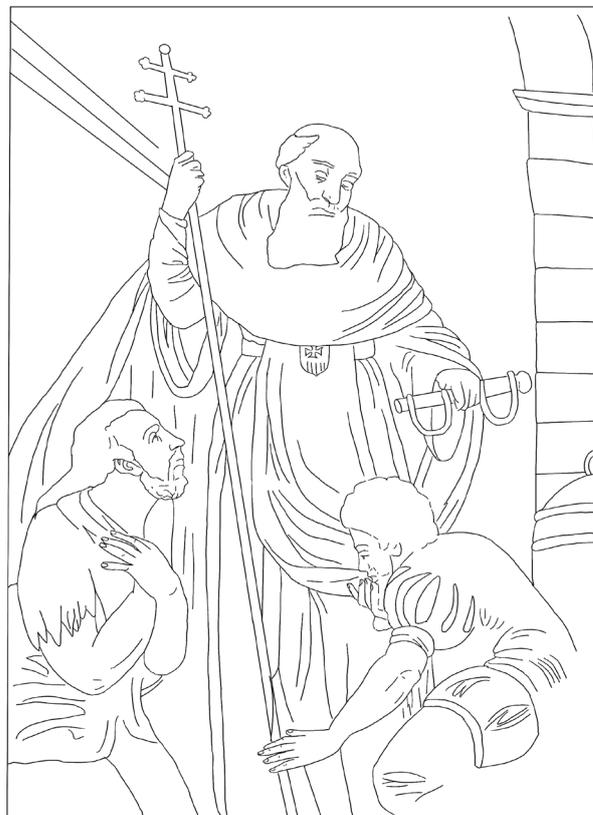


Figura 10. Diagrama de líneas. San Pedro Nolasco con cautivos.

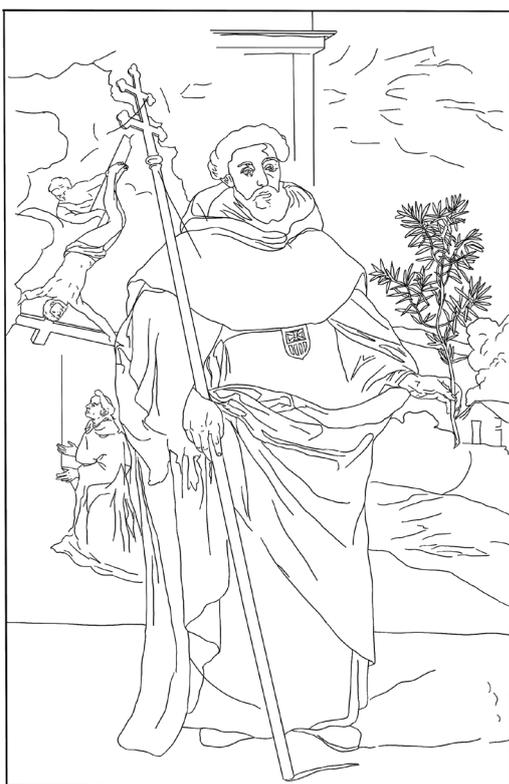


Figura 11. Diagrama de líneas. San Pedro Nolasco.

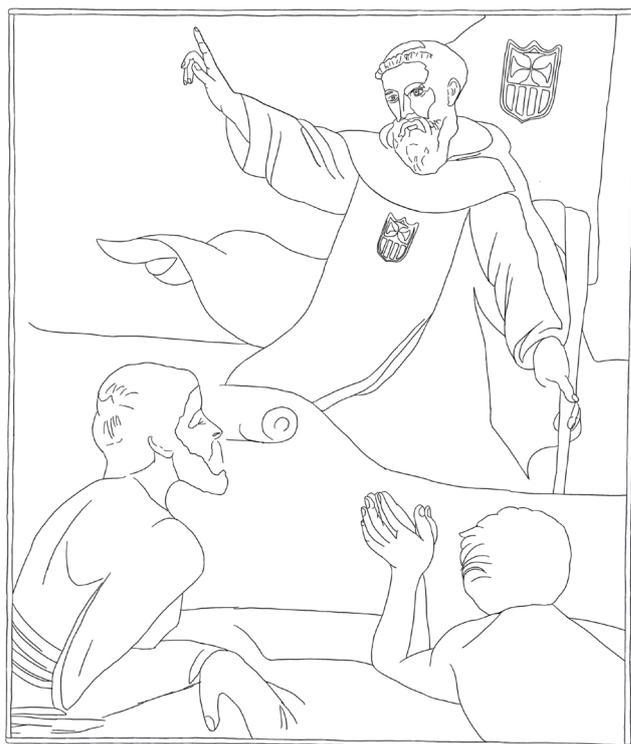


Figura 12. Diagrama de líneas. San Pedro Nolasco (obra de estudio).



Figura 13. Escudo de la Orden Monacal.



Figura 14. Imagen de detalle del escudo de la Orden de la bandera que sostiene San Pedro Nolasco.



Figura 15. Detalle del rostro de San Pedro Nolasco.

En este caso se ha identificado la obra como una representación de la escena de la aparición de San Pedro Nolasco a los cautivos, gracias al reconocimiento del personaje principal, San Pedro Nolasco, ya que aparece con sus atributos, y los dos personajes secundarios, los cautivos, que se han reconocido gracias al conocimiento de la vida del santo, el lenguaje corporal de estos personajes y la vestimenta morisca que los identifica.

En *Iconografía del arte cristiano* de Luis Réau explica que los santos pueden ser identificados gracias a los elementos que los acompañan, algunos de ellos universales y genéricos como los nimbos y otros individuales como los atributos de cada santo o su vestimenta.⁹

Aquí hemos reconocido al personaje principal como San Pedro Nolasco sobre todo gracias al escudo de la Orden de su Merced¹⁰ (Figura 13) que aparece en la bandera que sostiene el santo en su mano izquierda (Figura 14) y en el centro del hábito blanco que viste el santo que coincide con su pecho, el escudo de Aragón. Tal y como cuenta la historia, la propia Virgen tras aparecerse al santo y pedirle que junto al rey Jaime I fundase una comunidad para rescatar a los cristianos esclavos de los mahometanos, le recomendó que el símbolo de esta asociación fuese el hábito blanco que representa la pureza y la fuerza de la religión cristiana. Por otro lado, San Pedro Nolasco con el dedo índice de la mano derecha señala al cielo.

San Pedro Nolasco en esta representación aparece descendiendo del cielo sobre una alfombra alzada en el aire, ya que se trata de la aparición del santo a dos cautivos cristianos que aparecen en la parte inferior. La gesto de su rostro es firme y poco expresivo (Figura 15). Estos personajes secundarios están enormemente sorprendidos por la visión del santo. Ambos cautivos dirigen su mirada a San Pedro Nolasco, el personaje de la izquierda aparece con un paño rojo que cubre parte de su espalda mientras que el resto de su cuerpo está al desubierto igual que el cautivo de la izquierda.

⁹ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 2. Volumen 5, *Iconografía de los santos: P-Z*. Repertorios. Barcelona: Serbal, 1998. pp. 77-78.

¹⁰ Plaza, L., Granda, C., Olmedo, A. y Martínez, J.M. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cátedra, 2018. p. 376.



Figura 16. Intercesión de San Pedro Nolasco por los monjes enfermos. Jerónimo Jacinto de Espinosa.

PINTURA VALENCIANA DEL S. XVIII

El principal objetivo de la Orden fundada por San Pedro Nolasco en el siglo XVII había pasado de salvar a los cristianos esclavos de los musulmanes a la redención de los protestantes, defendiendo así la Contrarreforma. La representación de distintas escenas de la vida de San Pedro Nolasco era un tema muy encargado por los distintos Monasterios e Iglesias, pues la mayor parte de las obras encargadas eran de temática religiosa para la decoración de las capillas, ya que el resto de la sociedad de la época, excepto la burguesía y la alta nobleza, sufrían mucha pobreza por sucesos como la peste y la expulsión de los moriscos.¹¹

Jerónimo Jacinto de Espinosa fue el artista más destacado del segundo tercio del siglo XVII, pues ya muy joven, tras la muerte de Ribalta, se convirtió en el artista con más encargos en Valencia, sobre todo de Iglesias y Conventos. Su estilo característico por composiciones simétricas, rostros y telas muy trabajadas, y las influencias de las pinturas de Zurbarán gustan a la clientela de la época, por lo que el pintor recibe muchos encargos.¹²

Espinosa representó en múltiples ocasiones las escenas de la vida de San Pedro Nolasco, como: *La Visión de San Pedro Nolasco*, la *Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco*, la *Intercesión de San Pedro Nolasco por unos frailes enfermos* (Figura 16) y la *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco en el coro*. La mayoría de ellas fueron encargadas para el actualmente desaparecido convento de la Merced de Valencia. Algunas de estas obras han desaparecido, como la *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco en el coro* que se realizó para decorar el altar mayor de la Iglesia de este mismo Convento.

Pablo Pontons fue otro artista que representó al santo en muchas ocasiones, también varias de estas obras fueron encargadas para la Iglesia y los Claustros del desaparecido Convento de la Merced de Valencia y actualmente conservándose pocas de sus pinturas. Antonio Palomino en su libro *Vidas* del año 1712 habló de Pablo Pontons diciendo que fue discípulo de Pedro Orrente, que era un gran pintor y que su estilo se asemejaba al de los pintores italianos.¹³

¹¹ Marco V. *Pintura barroca en Valencia (1600-1737)*. 1ª ed, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021. pp. 98-102.

¹² E. M. N. P., Madrid. Tomo III, 2006, pp. 1009-1010.

¹³ Palomino, A., *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. 1ª ed., Londres: Henrique Woodfall, 1712. p. 91.

LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO

San Pedro Nolasco nace en Obispado de San Papulo, Mas de Las Santas Puellas, Francia, el día de las Cadenas de San Pedro en agosto de 1182. Al haber nacido este día sus padres le ponen el nombre de San Pedro y se especula que nació este día porque estaba destinado a romper las cadenas de los cristianos esclavos. Sus padres, Theodora y Guillermo deseaban un hijo desde hace mucho tiempo pero no lo tuvieron hasta muchos años después de estar casados cuando un Santo Sacerdote les prometió de parte de Dios que por fin se cumplirían sus deseos y tendrían un hijo que ennoblecería sus actos de bondad. Desde su nacimiento, San Pedro Nolasco fue adorado por el pueblo, ya que todos sabían que él era el elegido de Dios y todos predecían que sería “grande delante del señor” y que ayudaría a muchos cristianos a no perder la fe. Ya de pequeño hubieron muchas señales de que él era especial, una de ellas fue cuando un enjambre de abejas creó un panal en la muñeca del niño, lo que significó que poseería sabiduría como Platón y San Ambrosio, pues el mismo suceso les pasó a ellos.¹⁴

El Santo ya desde niño poseía gran madurez y siempre trató de ayudar a los pobres, pero su padre temía mucho a la muerte de su hijo debido a las profecías que decían que él “salvaría a muchos pero muchos otros morirían por él”, por lo que mandó a su hijo a vivir con los monjes en el Monasterio Cistel, junto a Carcasona. El joven San Pedro Nolasco aprendió ahí latín y tras vivir dos años en Tolosa volvió a Santas Puellas por la enfermedad de su padre que duró tres años, durante los cuales él cuidaba de la familia. San Pedro Nolasco en este tiempo se dedicó sobre todo a ayudar a los pobres, rezar y ayudar a la Parroquia de su pueblo, y a los quince años del santo murió su padre dejando así todas las responsabilidades y riquezas a su hijo.¹⁵

Él regalaba todo el dinero que podía a los pobres y cuidaba de la casa con gran madurez, pero las personas más cercanas a él se preocupaban advirtiéndole que estar soltero podría provocar vicios y le aconsejaban que formase una familia, aunque el santo deseaba otras cosas como ir a la universidad. De camino a esta le llegó la noticia de que su madre había fallecido, por lo que volvió a su casa. Ahí le hizo una promesa a Dios de que mantendría su virginidad toda la vida, y a partir de entonces no tuvo apenas contacto con las mujeres. Poco después se mudó a otra aldea, pues en su casa sufría muchas tentaciones y aquí le visitó su primo, el hijo de la viscondesa de Narbona, Arnaldo, con el que tuvo mucha amistad el resto de su vida.¹⁶

¹⁴ Serratosa, R. *¿Dónde nació San Pedro Nolasco?*, *Estudios*, VII 1951. pp. 513-522.

¹⁵ Ribadeneyra, P. *Flos Sanctorum*. Primera parte, mes de enero. Madrid: IMPRENTA REAL, 1716. pp. 463-490.

¹⁶ Pérez, N. *San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced*. 1ª ed, Barcelona: E. Subriana, 1915. pp. 26.50.

Tras las duras penitencias, el santo sufrió una enfermedad que casi le lleva a la muerte, por lo que sus parientes quisieron que hiciese su testamento incluyéndolos a lo que él respondió realizando un testamento y haciéndolo público. En él decía que su padre era Dios, su madre era la Virgen y sus hermanos eran los pobres, por lo que ellos serían los únicos que heredarían sus riquezas. Esa misma noche se le apareció la Virgen agradeciendo su acto y diciendo que le daba muchos años de vida para que pudiese trabajar y ayudar a los pobres cautivos, y le tocó la mano curándole así de su enfermedad. La misma Virgen también le pidió que fuese a España en busca de los pobres, por lo que el santo vendió todo lo que tenía y abandonó Francia junto a su primo Arnaldo.¹⁷

En su camino a España pasó por muchas trampas y obstáculos creados por el demonio para atraparle, pero siempre conseguía salir de ahí. De camino a Monserrat vio un templo en la cima de una montaña, el Templo de la Casa de la Virgen y debido a su gran devoción hacia ella subió a pie toda la montaña y se quedó nueve días ahí escuchando a Dios, el cual le decía que quería que el santo se ocupase de otras cosas, pero él no comprendía cuál era su destino, por lo que se le apareció el propio San Pedro, su gran devoto, quien le dijo que debía ir a Barcelona a cuidar de los pobres, especialmente a los cautivos y los encarcelados.¹⁸

Al llegar a Barcelona se quedó en una casa cerca de una Iglesia de San Pablo, ocupándose de los pobres, visitando cárceles, hospitales y otros lugares con los más necesitados, y al paso de un tiempo llegó a los oídos del rey Don Pedro. En estos tiempos muchos cristianos perdían la fe por las guerras pues los mahometanos les trataban con mucha crueldad, por lo que con la esperanza de salir de esas situaciones cambiaban a su religión. Viendo esta situación el santo quiso librar a los cautivos de las manos de los que les tenían esclavos y una vez consiguió el permiso del rey, se marchó a Valencia que pertenecía a los moros en aquella época.¹⁹

¹⁷ Benedetto XIV. *De Servorum Dei Beatificazione et Beatorum Canonizatione*. 1\2. La Beatificazione dei Servi di Dio e la Canonizzazione dei Beati, Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2011. p. 26

¹⁸ Ignelzi, P. V. *Famiglia e Patria di San Pietro Nolasco*. Boletín de la Orden de la Merced, 36 1964 pp. 16-25

¹⁹ Ribadeneyra, P. *Flos Sanctorum*. Primera parte, mes de enero. Madrid: IMPRENTA REAL, 1716. pp. 463-490.

Una vez llegó a Valencia salvó a muchos cristianos de perder su fe e hizo una redención de más de trescientas personas con las que volvió a Barcelona. Tras esto el rey le mandó al santo ocuparse del gobierno de la Congregación la cual llamó Congregación de Nuestra Señora de la Misericordia, y se llevó a muchas personas voluntarias para que le ayudasen a rescatar a los cautivos. Al paso de unos años las noticias de las obras del santo llegaron al “Sumo Pontífice Inocencio Tercero”, el Papa, el cual le ayudó a San Pedro Nolasco económicamente para que pudiese seguir realizando sus obras.²⁰

Posteriormente San Pedro Nolasco se fue a Castilla y después a Cuenca donde recibió dinero de San Julian y del Santo Obispo para poder hacer una cuarta redención en Valencia. El santo al ver que su ayuda no podía llegar a todos se vendió como esclavo para conseguir dinero con el cual podría salvar a otras personas, pero al poco tiempo el rey Don Pedro le rescató. San Pedro Nolasco enfermó gravemente pero le visitó Santo Domingo y le devolvió la salud para que pudiese seguir ayudando a los cristianos. Más tarde el santo vendió su casa y todas sus pertenencias para seguir redimiendo a los cautivos mientras que el rey Don Pedro tuvo un nuevo sucesor, su hijo Don Jaime.²¹

En uno de los sueños del santo se le apareció un palacio al lado del cual crecía un olivo verde cargado de frutos el cual dos hombres le pidieron que cuidase, pero al instante aparecieron otras dos personas que comenzaron a maltratar al olivo a lo que el santo se opuso y dijo que cuantas más ramas quitasen más florecería el árbol. Tras la visión se le apareció el mismo Dios explicando su significado con dos ejemplos, en el primero comparó el olivo con la Santa Iglesia la cual San Pedro Nolasco ha de defender frente a los mahometanos, y el segundo donde decía que el árbol era la Orden que el santo tenía que fundar aunque los enemigos de la religión tratasen de destruirla. El olivo era símbolo de la misericordia, según Ambrosio, que explicaba que la religión se quedaba cautiva para liberar a otros.²²

²⁰ Colombo, P. Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real, y militar de María Santissima de la Merced, ó Misericordia, redención de cautivos. 1ª ed, Madrid: Oficina de Antonio Marin, 1674. pp. 299-344.

²¹ Íbidem.

²² Orellana, I. *San Pedro Nolasco, redentor de cautivos*, 2013. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://es.zenit.org/2013/05/06/san-pedro-nolasco/>.

Seguidamente se apareció la Virgen con San Pedro, Santiago y los Santos Patrones a San Pedro Nolasco y al rey Jaime I pidiendo que ambos fundasen una orden con su nombre para redimir a los esclavos cristianos. Por lo que, fundaron la religión a la mañana siguiente a 10 de agosto de 1218 en la “Iglesia Catedral de Barcelona la Sagrada Real”. Se vistieron con un hábito blanco como el que llevaba la Virgen cuando se les apareció y pusieron el escudo del reino de Aragón, ya que era la fundación del rey Jaime I.²³

En sus últimos años el santo estuvo redimiendo a los cautivos de toda España e incluso viajaba a África de donde traía a los cristianos esclavos de los musulmanes. Un año antes de su muerte San Ramón le dijo la fecha en la que fallecería y el siguiente año en fecha del nacimiento de Cristo muere San Pedro Nolasco en Barcelona en 1256.²⁴

²³ La Real Academia Española. *Obras de Lope de Vega*. Tomo V, Comedias de Vidas de Santos, Madrid: Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1895. pp. 9-12.

²⁴ Ribadeneyra, P. *Flos Sanctorum. Primera parte, mes de enero*. Madrid: IMPRENTA REAL, 1716. pp. 463-490.

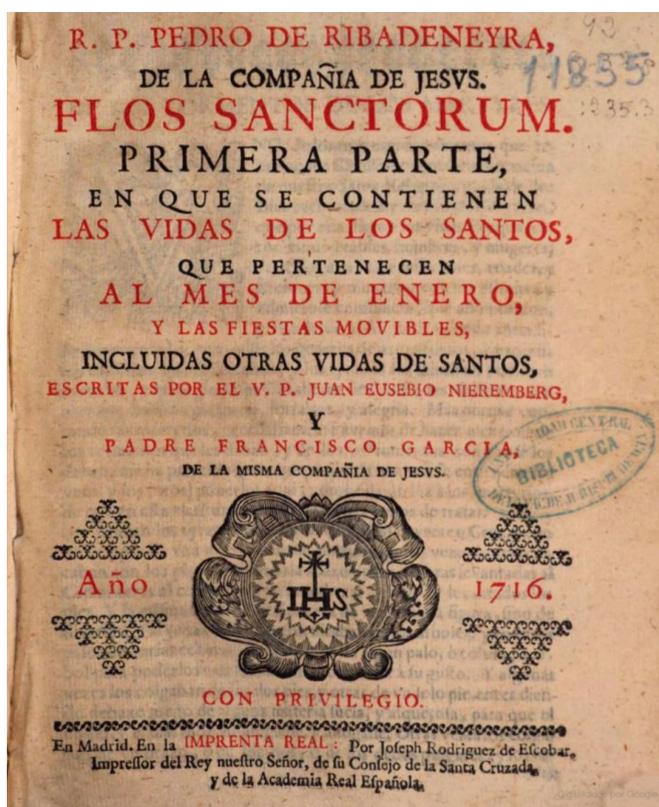


Figura 17. Portada del libro *Flos sanctorum: primera parte en que se contienen las vidas de los santos, que pertenecen al mes de enero, y las fiestas movibles*. Pedro de Ribadeneyra.

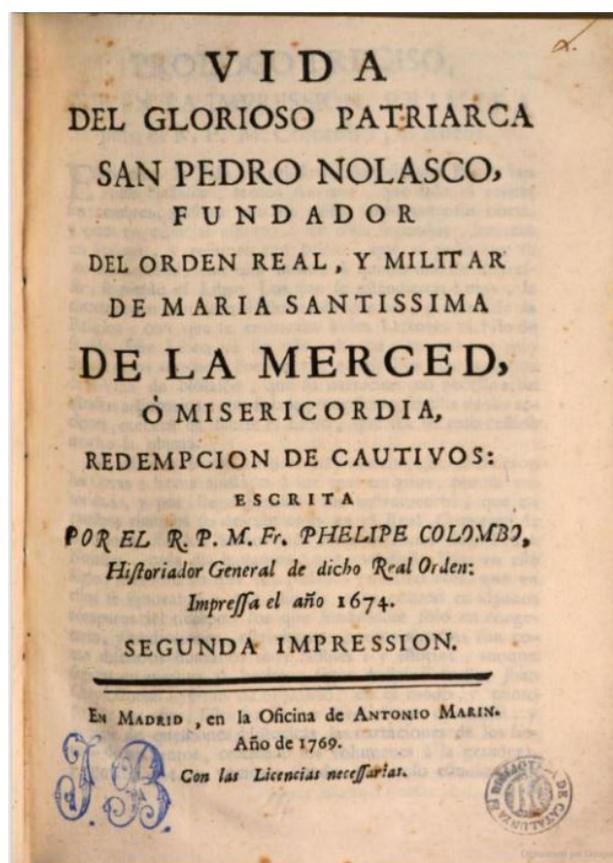


Figura 18. Portada de *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real, y militar de María Santísima de la Merced, ó Misericordia, redempción de cautivos*. Phelipe Colombo.



Figura 19. Monasterio de Santa María del Puig.

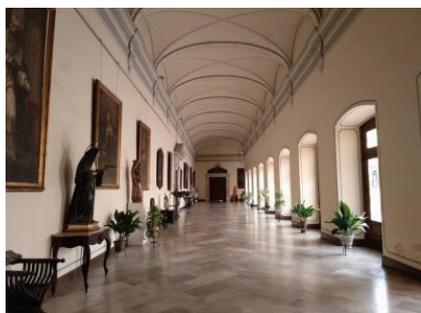


Figura 20. Claustro del Monasterio de Santa María del Puig.



Figura 21. Patio Castrense del Monasterio de Santa María del Puig.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DEL PUIG

El Real Monasterio de Santa María del Puig de donde proviene la obra está formado por dos edificios arquitectónicos diferentes: uno construido en el siglo XIV, el Santuario de la patrona del antiguo reino de Valencia, y otro cuya construcción comenzó a finales del siglo XVI y finalizó a finales del siglo XVII, la residencia de los religiosos mercedarios de la Orden fundada en 1218.²⁵

Se trata de un edificio religioso con cuatro torres defensivas (Figura 19) que ha sido declarado como monumento en el año 1969. En 1237 el padre Pedro Nolasco encontró una imagen de estilo bizantino de Nuestra Señora de los Ángeles bajo una de las campanas, el rey Jaime I ordenó la construcción de una Iglesia del Orden Monacal sobre el mismo montículo. Tres años más tarde terminó la construcción y en 1300 se amplió la Iglesia siguiendo un estilo arquitectónico gótico, ya que esta resultaba insuficiente para todos los religiosos que la venían a visitar. Este edificio es el que encontramos actualmente, pero el monasterio se construyó a finales del siglo XVI.²⁶

Dentro de estos edificios encontramos los Claustros cuyas paredes están decoradas con obras como lienzos, mobiliario o vestimentas, entre otros, de los siglos XVII-XX (Figura 20). También podemos encontrar un Patio Castrense (Figura 21), un Salón Gótico del rey Jaime I donde están expuestas varias reproducciones de libros históricos, de la espada del rey y una medalla conmemorativa entre otros.²⁷

En el pasado el uso del Real Monasterio ha sido muy variado pasando desde ser una prisión hasta una escuela. La Iglesia está actualmente abierta a visitas, excepto el Salón Real, el cual se habilita solo a las visitas de los monarcas españoles, y la parte de la Iglesia donde los monjes conviven, de donde pertenece la obra que estamos estudiando. Esta está expuesta en una de las paredes de los pasillos del convento perteneciendo así a la colección privada de los monjes.²⁸

²⁵ Real Monasterio de Santa María. [Consulta: 18 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.monasteriodelpuig.org/>.

²⁶ Íbidem.

²⁷ Íbidem.

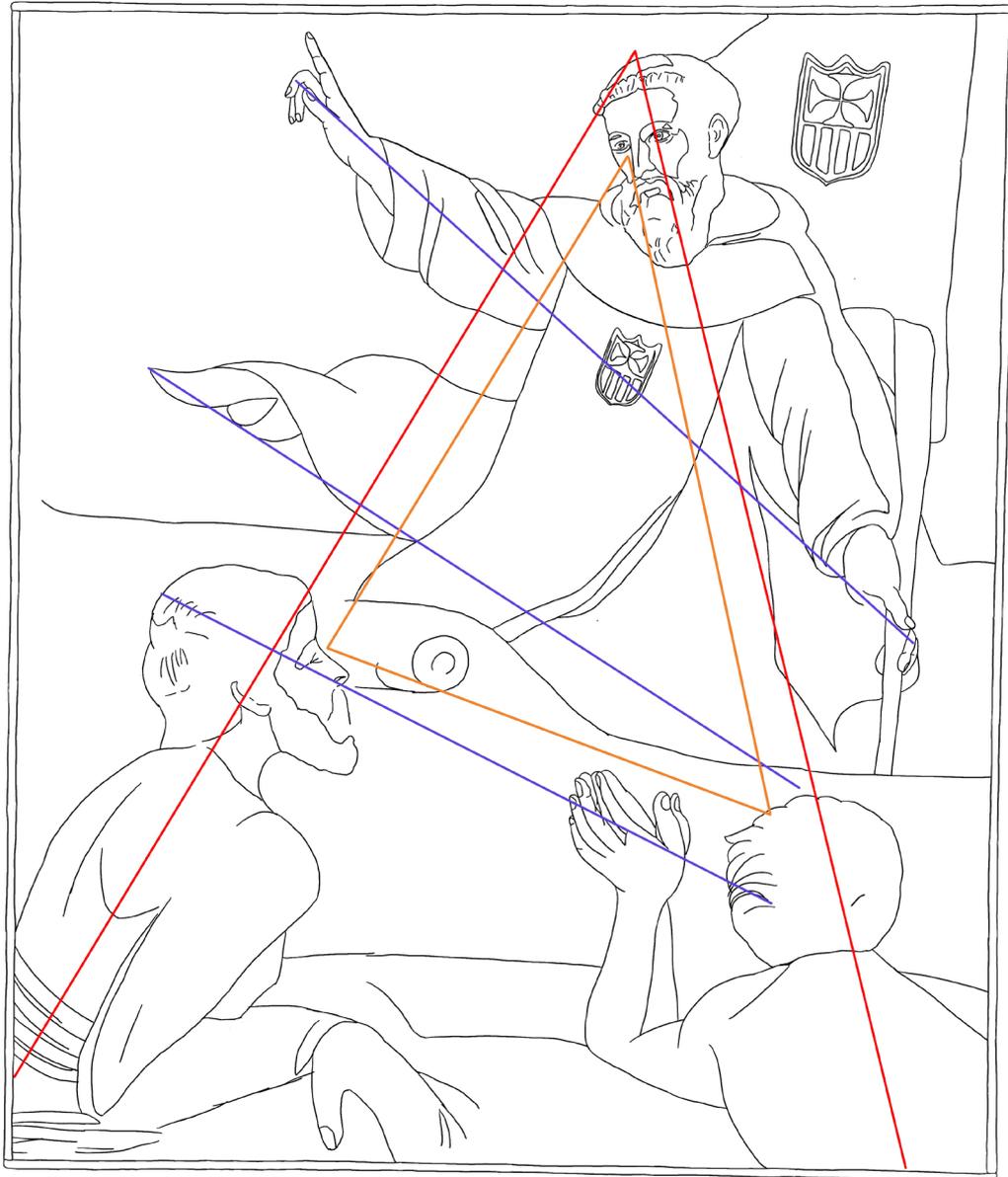
²⁸ Real Monasterio de Santa María de El Puig. [Consulta: 8 mayo 2022]. Disponible en: https://www.elpuigturistico.net/puig/web_php/index.php?contenido=fichaComercial&id=30&idContacto=184&mode=folder&order=asc&idNivel=56.

4.1.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO

El estudio compositivo de esta obra nos ha permitido entender cómo el autor ha distribuido ciertos elementos o figuras que aparecen representadas en el espacio para conseguir un equilibrio y facilitar la comprensión de la escena representada. En este caso nos encontramos ante una pintura de formato rectangular representada verticalmente.

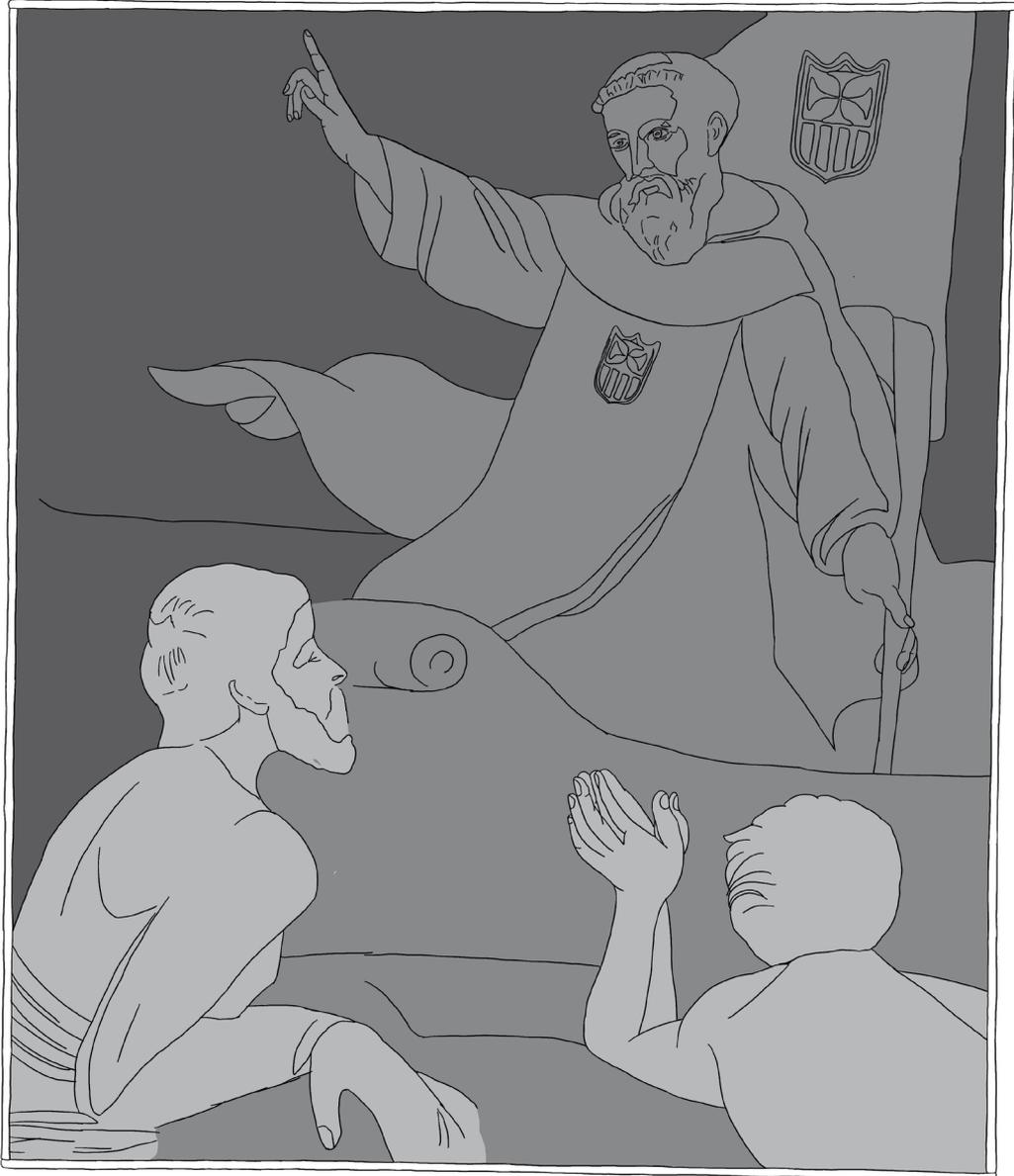
La composición del autor, engloba las figuras creando un triángulo más grande dentro del cual encontramos otro muy similar de menores dimensiones y con las mismas direcciones creado por las miradas de los personajes. Además, encontramos tres diagonales que atraviesan horizontalmente el rectángulo dentro del cual está representada la escena, todas ellas casi perfectamente paralelas entre sí. La primera diagonal está formada por los brazos del santo, pues la mano izquierda señala al cielo mientras que la derecha sujeta la bandera. La segunda se crea por la vestimenta alzada en el aire de San Pedro Nolasco y, por último, las miradas de los cautivos crean la tercera diagonal.

La imagen es simétrica gracias a la representación del santo en la mitad de la anchura del rectángulo y las figuras de los cautivos que aparecen en la parte inferior a ambos lados de la composición. Esta presenta tres planos principales, el primero, más cercano al espectador, donde aparecen los cautivos, el segundo donde está representado el santo, y el tercero que se corresponde con el fondo, tal y como veremos a continuación.



-  Composición triangular de las figuras
-  Composición diagonal
-  Composición triangular de las miradas

Figura 22. Diagrama de composición.



- Primer plano
- Segundo plano
- Tercer plano

Figura 23. Diagrama de planos compositivos.



Figura 24. Fotografía de detalle de las lagunas. Estrato preparatorio a la vista.



Figura 25. Fotografía de detalle de la textura del estrato pictórico.

5. ESTUDIO TÉCNICO

En este apartado recogeremos todos los datos técnicos de los materiales constituyentes de la obra, tales como los estratos pictóricos, tanto la preparación, la película pictórica y el barniz, el soporte textil, el bastidor y el baquetón que presentaba la obra a modo de marco.

5.1. ESTRATOS PICTÓRICOS

La capa pictórica está formada por tres estratos principales: la preparación coloreada, la película pictórica al óleo y el barniz de protección final.

En cuanto a la preparación, podemos indicar que se trata de una imprimación tradicional coloreada, es decir, está formada por una carga, probablemente se trate del carbonato cálcico, más conocido como el blanco de España, un aglutinante que posiblemente sea una cola animal, como la cola de conejo, y un colorante, en este caso es el pigmento almarga. Estas especulaciones se han realizado a partir del conocimiento de la época en la que ha sido realizada la obra en la cual los materiales más empleados eran los que hemos mencionado, y a partir de una observación de las zonas donde la pintura presenta pérdidas y faltantes dejando ver el estrato preparatorio que presenta un grosor medio (Figura 24).

La película pictórica, por su parte, es un estrato de grosor medio bastante homogéneo en toda su superficie (aproximadamente 2 mm) que presenta una textura fina sin empastes. Posiblemente se trate de una pintura al óleo por su aspecto brillante y algo traslúcido, aunque al no haber realizado los análisis suficientes, como la extracción de muestras y su estudio al microscópico electrónico de barrido (SEM)²⁹, no podemos realizar esta afirmación con total seguridad. En caso de que esta teoría fuese cierta, el estrato estaría compuesto por un aglutinante, el aceite de linaza, y una carga que es el pigmento. Es notable la textura de trama abierta en los estratos pictóricos debida a la poca densidad del soporte textil que presenta la obra (Figura 25).

²⁹ Guasch, N. *Optimització de mètodes multitàcnica per a la caracterització de components orgànics i morters de calç tradicionals de l'antiguitat*. Valencia: Programa de doctorado en Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico Artístico, 2016. p. 102.



Figura 26. Fotografía general del anverso con luz ultravioleta.



Figura 27. Fotografía de la densidad del tejido del entelado por cm² con cuentahilos.

Podemos afirmar que la pintura presenta un estrato de barniz tras realizar fotografías con luz ultravioleta (Figura 26) y, además a simple vista es muy notable la presencia de este estrato, ya que los colores que presenta la obra aparecen muy oscurecidos y amarillentos, lo que es muy propio de los barnices naturales. De esta manera podemos afirmar que se trata de una resina natural diluida en un disolvente. Se trata de una capa muy gruesa que posiblemente se deba a las intervenciones anteriores que ha sufrido la obra donde se han ido aplicando capas sucesivas de barniz sobre el estrato original, para así proteger los estratos subyacentes. Esto ha provocado que el efecto de un barniz oxidado se vea multiplicado dificultando incluso la apreciación de la escena representada en la obra.

No sabemos si alguno de los estratos del barniz es original y ha sido aplicado por el propio autor con el fin de preservar los estratos pictóricos o estos han sido aplicados en las intervenciones posteriores. Si la obra en su origen ya tenía un estrato de barniz probablemente este se compondría de una resina natural disuelta en un disolvente y las capas de preparación añadidas posteriormente pueden ser de la resina natural Dammar, ya que a partir del siglo XIX su uso se extendió en España.³⁰

5.2. SOPORTE TEXTIL

En cuanto al soporte textil hemos de hablar en primer lugar sobre el entelado que presentaba la obra al llegar al taller. Al realizar el análisis pirognoético de los hilos extraídos de trama y urdimbre de los extremos del tejido donde los hilos estaban menos sujetos, hemos podido averiguar que se trata de un tejido formado por fibras celulósicas.³¹ Al destorsionar los hilos y separar las fibras se ha observado que por su longitud se trate posiblemente de fibras de lino o cáñamo.³²

Así como lo define Ana Villarquide en su libro *La pintura sobre tela I, Historiografía, técnicas y materiales*, la densidad del tejido es “el número de hilos de trama y urdimbre. Su recuento se hace mediante cuentahilos: deben contarse en un centímetro cuadrado los hilos del tejido.”³³ En este caso la densidad por centímetro cuadrado es de doce hilos verticales por nueve hilos horizontales (Figura 27).

³⁰ Mayer, L. *Varnishes and Surface Coatings: Traditional Artists' Varnishes*. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: https://www.conservation-wiki.com/wiki/Varnishes_and_Surface_Coatings:_Traditional_Artists%27_Varnishes.

³¹ Alexander, A. G., Lescano Bocanegra, L.C. *Identificación de fibras textiles mediante análisis pirognoético*. Perú: Universidad cesar Vallejo, Facultad de Ingeniería, Escuela profesional de Agroindustrial, 2018. p. 4.

³² Gilabert, E. *Química textil. Tomo I: materias textiles*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2020. pp. 253-256.

³³ Villarquide, A. *La pintura sobre tela I, Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea S.A., 2004. p. 129.

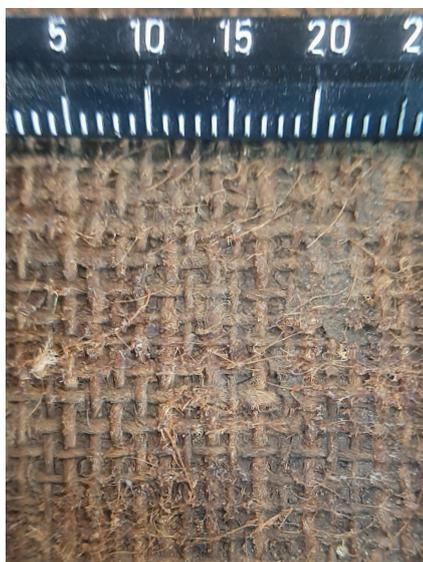


Figura 28. Fotografía de la densidad del tejido original con cuentahilos.



Figura 29. Fotografía de detalle de los bordes, donde se aprecia el orillo o remate en el margen derecho.

Las dimensiones de esta tela son de 123 cm por 105 cm y no presenta costuras ni tampoco orillo. La tela del entelado no presenta etiquetas, inscripciones, firmas, ni grafismos. El ligamento que conforma el tejido es tafetán formado por hilos de un cabo sin tintura y con una torsión en sentido Z.

En el soporte original se ha realizado un análisis piromnóstico de los hilos de trama y urdimbre y el resultado nos ha permitido confirmar que se trata de una fibra celulósica, tanto la trama como la urdimbre. Posiblemente se trate también de lino por la longitud de las fibras. Este tejido presenta mucha menor densidad que el tejido del entelado, en este caso vemos siete hilos de urdimbre y siete de trama por centímetro cuadrado (Figura 28). Las dimensiones del soporte textil original son de 119,5 cm por 100,0 cm donde aparecen añadidos posteriores a los laterales de distintas anchuras. El tejido original no presenta costuras.

En este caso se ha podido observar como en ambos lados del lienzo se evidencia la existencia de orillo (Figura 29), lo que nos permite afirmar que los hilos verticales son la urdimbre, mientras que los horizontales son la trama. Además, al encontrar el orillo sabemos que la obra no ha sufrido cortes y cuáles son las dimensiones originales y qué son los añadidos. El tejido original tampoco presenta etiquetas, inscripciones, ni firmas.³⁴

Conociendo la época en la que ha sido creada la obra podemos saber que las medidas de esta fueron tomadas con los palmos valencianos, en este caso se ha calculado que serían aproximadamente 5,9 por 5 palmos valencianos. “Distància que hi ha entre el cap del dit polze i el del dit petit, tenint la mà oberta i els dits estesos; mesura longitudinal equivalent aproximadament a la dita distància considerada en la mà d’un home normal, i que és la vuitena part de la cana”³⁵

Según algunos historiadores los palmos valencianos se corresponden entre 20 y 23 centímetros en el “País Valencià”. Se trata de una unidad de medición valenciana previa a la actual, por lo que podemos intuir que las medidas fueron tomadas con esta unidad de medida propia de Valencia desde antes del siglo XV.³⁶

³⁴ Villarquide, A. *La pintura sobre tela I, Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea S.A., 2004. p. 120.

³⁵ Diccionari català-valencià-balear. [Consulta: 27 mayo 2022]. Disponible en: <https://dcbv.iec.cat/>.

³⁶ Íbidem.

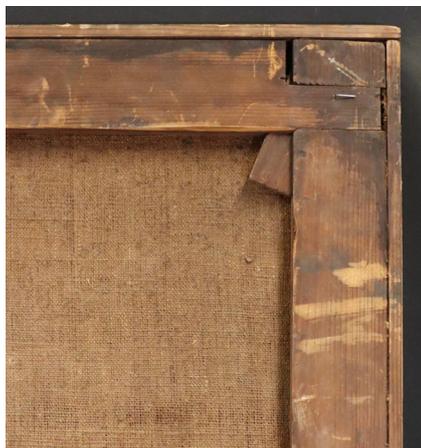


Figura 30. Fotografía de detalle de ensamblaje del bastidor.



Figura 31. Fotografía de detalle de las dos cuñas en un mismo intersticio.

5.3. BASTIDOR

El bastidor sobre el que se encuentra tensada la obra no es el que presentaba la pintura en su origen, pues se trata de un bastidor de ensamblaje móvil y en la época en la que se ejecutó la obra, primera mitad del siglo XVIII, se empleaban los bastidores de ensamblaje fijo. Además observamos una gran diferencia de estado de conservación que presenta el resto de los materiales constituyentes de la obra y el bastidor que está en mucho mejor estado.

Las dimensiones del bastidor son de 118,5 cm por 100 cm (Figura 19). Se trata de un bastidor de tipo “español”, de horquilla abierta formado por cuatro piezas de madera (Figuras 30 y 32), probablemente conífera, ya que se observan varios nudos sanos y resinosos, y una madera porosa de color pálido.³⁷ Todas las piezas de madera presentan un corte radial. El acabado del bastidor es liso, con las aristas biseladas y de ensamblaje móvil. El sistema de cuñas que presenta el bastidor consiste en tres cuñas faltando la inferior izquierda, que probablemente se haya perdido, mientras que en la esquina inferior derecha hay dos cuñas adheridas la una a la otra y colocadas en el mismo intersticio (Figura 31). El bastidor no presenta inscripciones, papeles pegados, ni firmas.

³⁷ Dorge, V., Carey Howlett, F. *Painted Wood: History and Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1994. pp. 5-8.

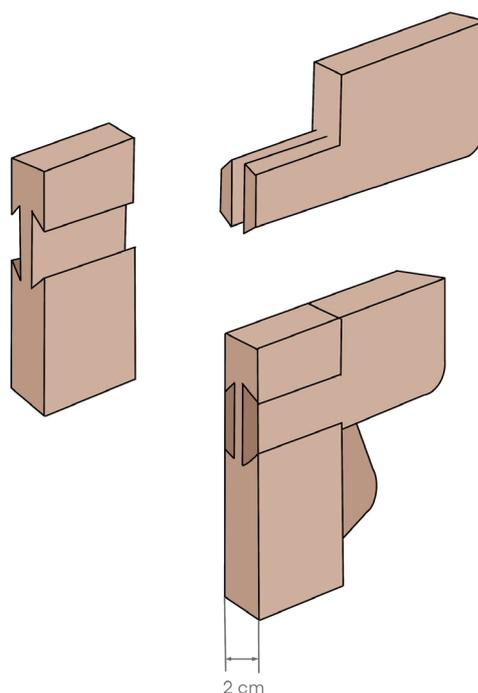


Figura 32. Croquis del ensamblaje del bastidor.

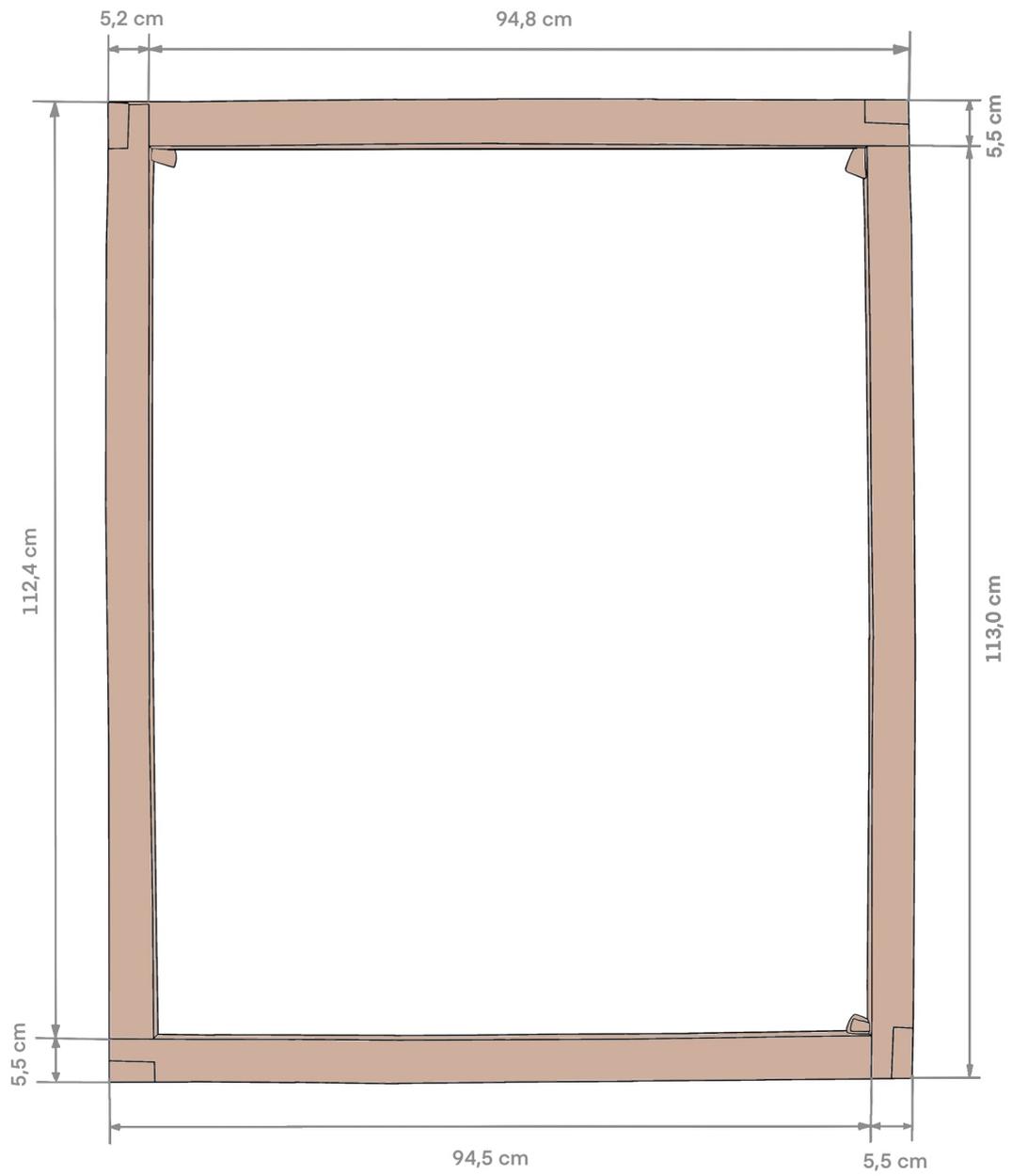


Figura 33. Croquis de bastidor.



Figura 34. Fotografía de detalle del baquetón.

5.4. COMPLEMENTOS

La obra además presenta un baquetón de madera, un marco formado por cuatro piezas de madera de poca anchura y profundidad (Figura 34), unidas entre sí mediante clavos. Su función es la misma que la de un marco, sirve para proteger la obra. Se sospecha que este tampoco formaba parte de la obra en su origen y ha sido añadido posteriormente, posiblemente en la misma intervención en la que se sustituyó el bastidor original por el que presenta la obra actualmente. Las sospechas se deben también a la gran diferencia de condiciones en las que se encuentra el resto de la obra y el baquetón.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado en el que se encontraba la obra al llegar al taller era bastante malo sobre todo al oscurecimiento de los colores debido a la gruesa capa de barniz oxidado que impide la correcta visualización y comprensión de la escena representada. Además, la obra presentaba múltiples intervenciones, por lo que gran parte de los materiales componentes de la obra fueron añadidos posteriormente, como el bastidor, el baquetón o la tela del entelado que ocultaba el soporte textil original.



Figura 35. Imagen de detalle de las lagunas en la parte inferior de la obra.

6.1. CAPA PICTÓRICA

La capa pictórica se encuentra estable, ya que no presenta riesgo de desprendimiento. La mayor problemática de los estratos pictóricos es la intensa oxidación del barniz debido a la naturaleza de las resinas naturales. Otra patología grave son las lagunas que presenta la obra, la mayor parte se encuentra en la zona, pues este desprendimiento de la pintura probablemente se deba a la humedad (Figura 25). El resto de la obra apenas presenta lagunas, solamente en las laterales encontramos desprendimientos que pueden deberse a las manipulaciones de la obra.

En cuanto al estado del barniz vemos que este presenta un amarilleamiento y oscurecimiento muy intenso, ya que observamos que la obra se muestra con brillos y tonalidades muy oscuras que no permiten visualizar bien la obra al esta capa perder en gran medida su transparencia. Sobre la capa de barniz encontramos un estrato de suciedad superficial cohesionado compuesto sobre todo de polvo.



Figura 36. Imagen de detalle de las craqueladuras de edad.

El estado de la capa pictórica es mejor, ya que no encontramos alteraciones químicas en cuanto al cambio cromático del pigmento o pérdidas de transparencia del aglutinante. Tampoco encontramos cazoletas, pulverulencia, ni abolsamientos. Lo que sí observamos son craqueladuras que forman una red, conocidas como craqueladuras de edad, estas solo atraviesan el estrato de la película pictórica (Figura 36). Posiblemente sean causadas por los movimientos higroscópicos del soporte textil cuyos desplazamientos no ha podido seguir la rígida película pictórica ya envejecida.³⁸ Estas craqueladuras han terminado provocando desprendimiento del estrato pictórico en algunos casos. Además, encontramos un pasmado blanquecino posiblemente causado por la proximidad del fuego de una vela en el reverso de la obra (Figura 37).



Figura 37. Imagen de detalle del pasmado por proximidad de fuego.

Encontramos, por otro lado, intervenciones anteriores, no se ha podido averiguar si se trata de una única intervención en la que se ha realizado el entelado, cambio de bastidor, el añadido del baquetón, el estucado y los repintes o estas se han realizado en varias intervenciones.

Asimismo encontramos en el anverso de la obra estucos blancos que se diferencian mucho del resto de la obra (Figura 38) debido a que el color de la preparación original es rojizo, pues se trata de una preparación coloreada con el pigmento almagra. También aparecen repintes que son difícilmente discernibles de la pintura original.³⁹

³⁸ Villarquide, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea S.A., 2005. pp. 62-66.

³⁹ Gayo, M. D., Jover de Celis, M., Pantoja de la Cruz, J. *Evolución de las preparaciones en la pintura de los siglos XVI y XVII en España*. Madrid: Boletín del Museo del Prado, Tomo XXVIII n.º 46, 2010. pp. 39-59.

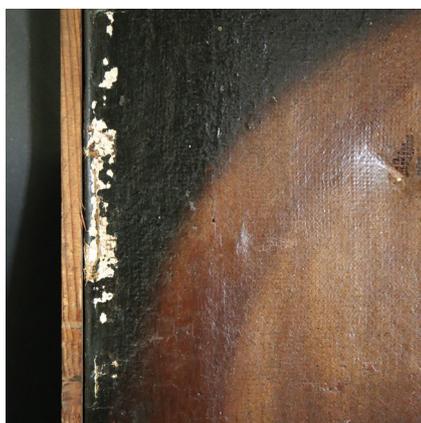
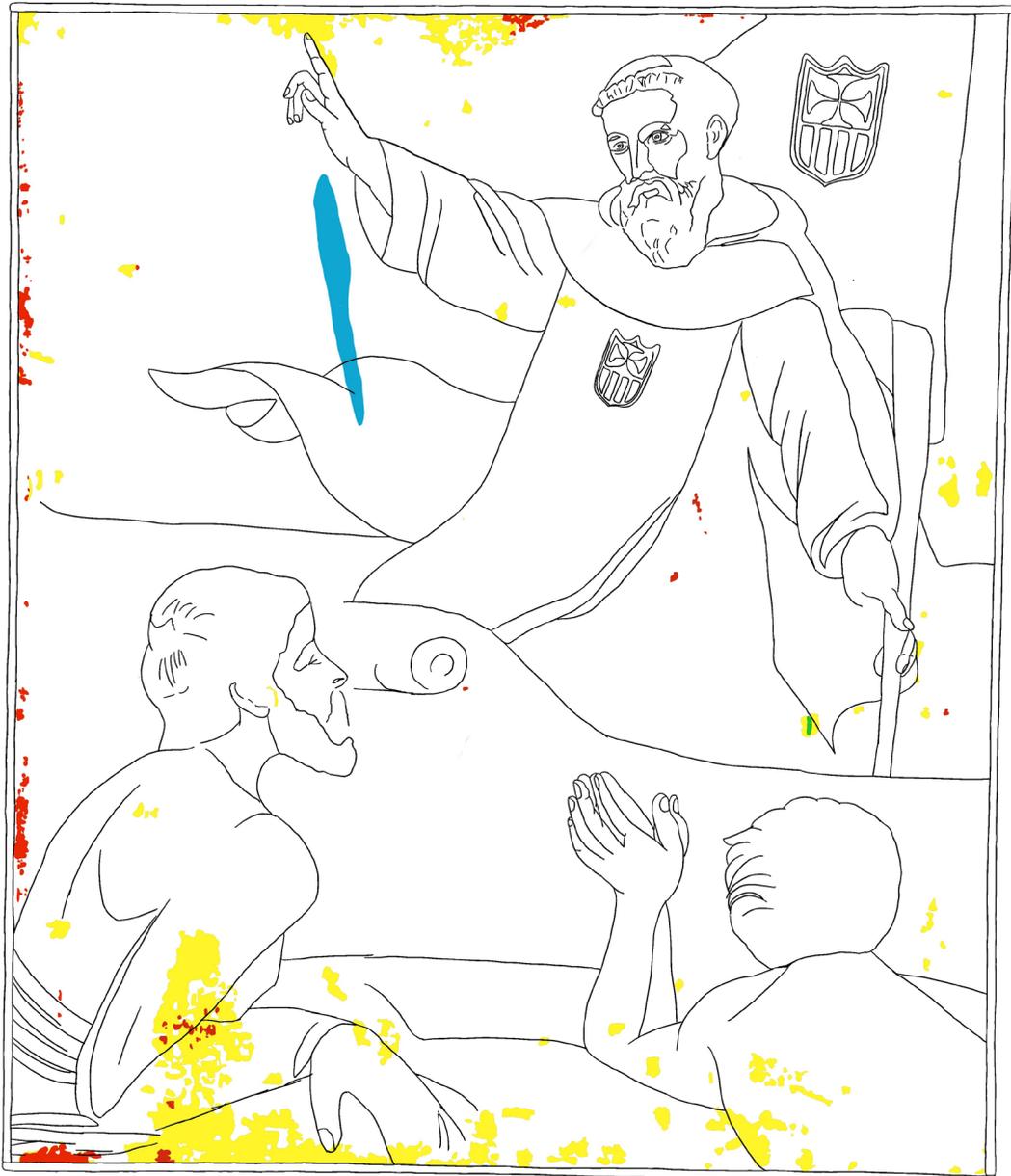


Figura 38. Imagen de detalle de los estucos de intervenciones anteriores.



- Intervenciones previas
- Lagunas
- Desgarro
- Pasmado por fuego

Figura 39. Diagrama de daños de los estratos pictóricos.



Figura 40. Fotografía de detalle de las manchas del soporte textil.



Figura 41. Fotografía de detalle de la acumulación de suciedad ocultada por el bastidor.



Figura 42. Imagen general del soporte textil original.

6.2. LIENZO

El estado en el que se encontraba el entelado era muy malo principalmente por la gran cantidad de manchas de humedad y deyecciones de muy grandes dimensiones que este soporte de refuerzo presentaba, además de la fuerte oxidación celulósica del tejido (Figura 40).

Este entelado estaba adherido al soporte textil original mediante un adhesivo orgánico de engrudo compuesto de harina, por ejemplo de trigo o centeno, y un emulsionante como los aceites secantes o los bálsamos, entre otros. Podemos afirmar que el entelado completo que presentaba la obra provenía de una intervención anterior y se encontraba muy degradado por envejecimiento de los materiales.⁴⁰

Esta tela presentaba leves defectos de plano, pero sin graves encogimientos, mutilaciones, ataques biológicos, ni bordes cortados. Se descubrió un desgarramiento profundo que pasaba por todos los estratos de la obra y una oxidación generalizada por toda la superficie del tejido. Además de la gran cantidad de manchas de humedad que presentaba este soporte de refuerzo, también se observó un estrato muy grueso de suciedad superficial tanto cohesionada como descohesionada. Se han hallado además manchas de cal y deyecciones.

Tras separar la tela del bastidor se pudo observar una capa muy gruesa de suciedad en la parte inferior de la obra compuesta de polvo, pintura, barro e incluso cristales y espejos rotos (Figura 41).

En cuanto al estado de conservación del soporte textil original este se encontraba en bastante buen estado y no presentaba rigidez ni problemas estructurales. En este caso hemos encontrado las mismas manchas que en el tejido de refuerzo, por lo que los líquidos que han caído sobre la obra ya entelada pasaron al soporte original. También encontramos una marca de oscurecimiento (Figura 40), posiblemente causado por una fuente de calor demasiado próxima, que por la forma que se observa podría aventurarse por una vela, y que por el anverso ha creado un halo blanquecino. Además, se han descubierto dos pérdidas más de un tamaño poco significativo que podemos observar representadas en el siguiente mapa de daños (Figura 42).

⁴⁰ Castell, M., Martín, S., Fuster, L. La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo. Valencia: UPV, 2010. pp. 5-6.



Figura 43. Diagrama de daños de la tela del entelado.

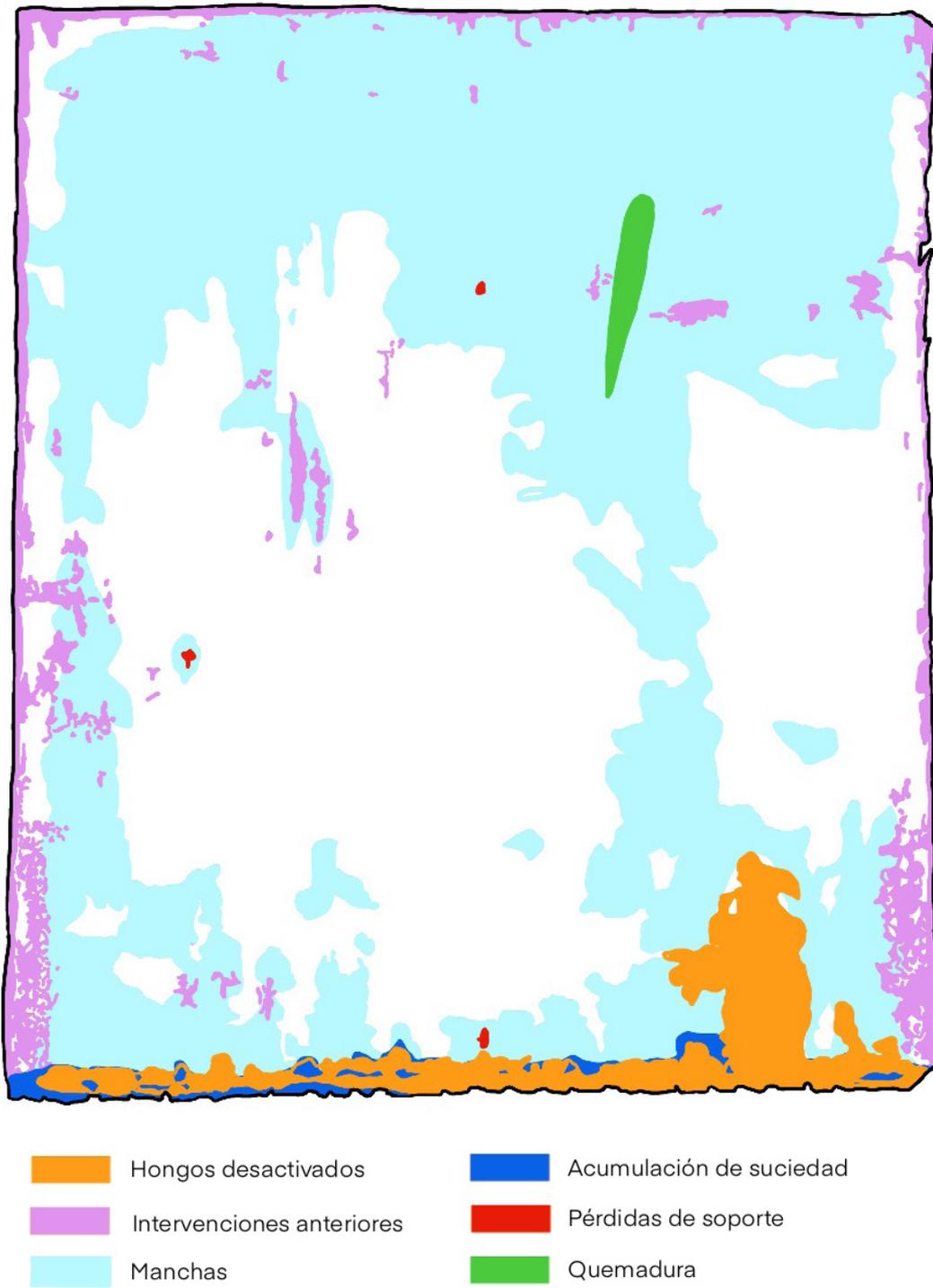


Figura 44. Diagrama de daños del soporte textil original.



Figura 45. Fotografía de detalle de las manchas del bastidor.



Figura 46. Fotografía de detalle de los rasgados del bastidor.

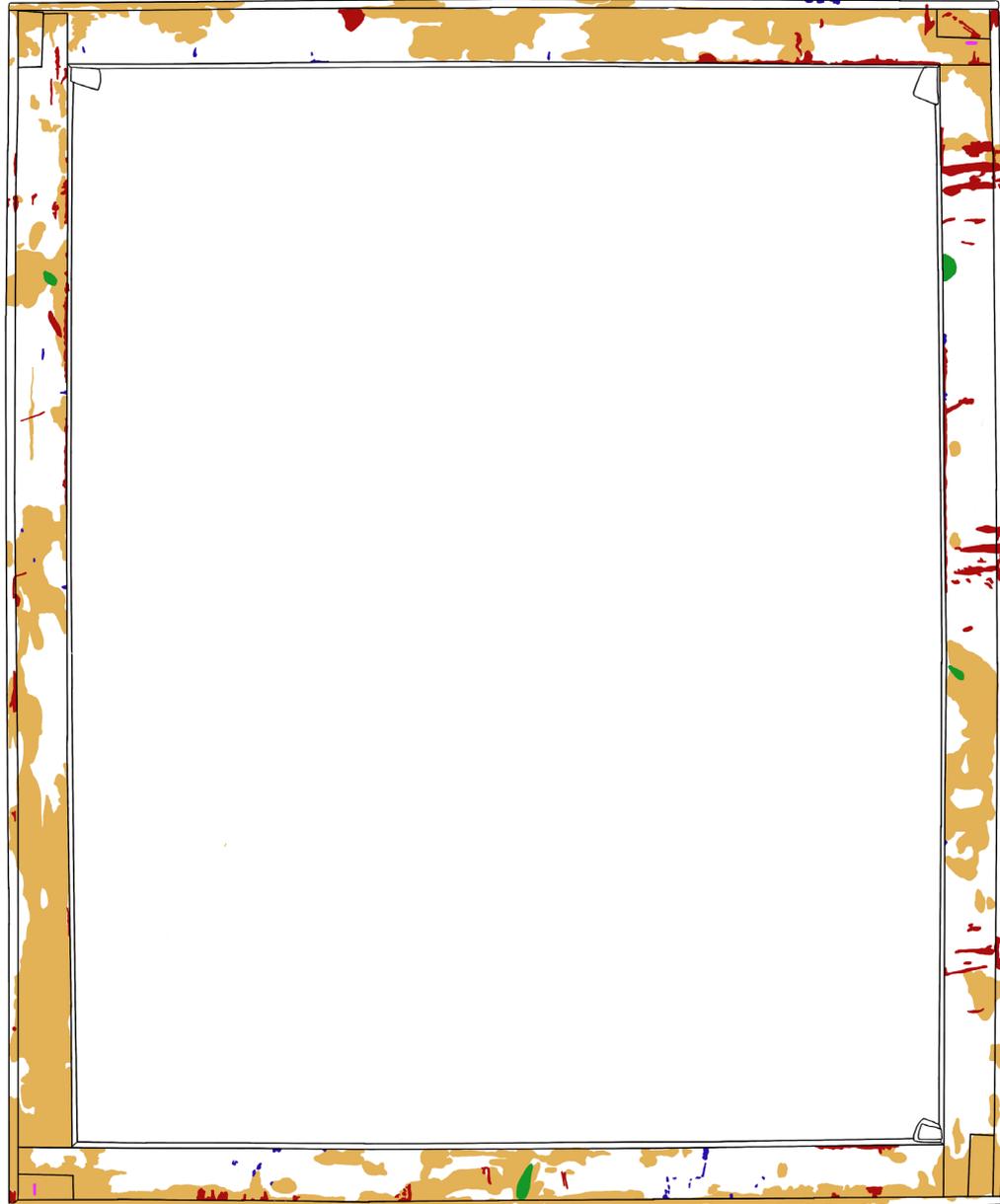
6.3. BASTIDOR

El principal problema del bastidor era que ya no cumplía su función, pues se encontraba con muchas patologías, sobre todo la gran cantidad de manchas, algunas de ellas de humedad, deyecciones de animales y manchas con escorrentías de origen desconocido (Figura 45). También aparecen varios rasgados de madera (Figura 46), depositaciones de cal y pintura. Además, el bastidor presenta numerosos nudos que de momento se encuentran medianamente estables pero podrían ser el origen de distintas patologías en el futuro, como la creación de grietas que derivarían en una pérdida de estabilidad del soporte sobre el cual se encontraba tensada la obra.

Se observan gran cantidad de orificios creados por los numerosos clavos oxidados, en uno de los lados del bastidor incluso se han encontrado clavos que sujetaban la tela original y otros del entelado, tal y como lo veremos más adelante, por lo que es realmente alto el número de perforaciones que presentaba el bastidor debido a estos clavos. Por otro lado, no se han hallado orificios propios de los ataques de xilófagos, astillamiento, ni alabeamiento en el bastidor.

6.4. MARCO

El estado del baquetón es muy similar al del bastidor, pues se intuye que ambos fueron añadidos en la misma intervención, por lo que han sufrido los mismos daños. En este caso también predominan las manchas y los rasgados, además de restos de cal y pintura.



- Manchas
- Deyecciones de cal
- Quemado

Figura 47. Diagrama de daños del bastidor.

7. PROCESO DE INTERVENCIÓN

7.1. PRUEBAS PREVIAS

En primer lugar, antes de comenzar con la intervención se realizaron varias pruebas previas para determinar la sensibilidad de la obra frente a algunos factores como la humedad, la temperatura o la aplicación de dos disolventes hidrocarburos, uno alifático y otro saturado.

En estas pruebas se aplicó agua desionizada, calor moderado de aproximadamente 64°C, White Spirit y ligroina de 100°-140°. Los resultados de dichas pruebas se recogieron en la siguiente tabla y como podemos observar ninguno de los colores presentó alteración frente a los disolventes, el agua y el calor.

PRUEBA	BLANCO	ROJO	AMARILLO	VERDE	MARRÓN	NEGRO
HUMEDAD	-	-	-	-	-	-
TEMPERATURA	-	-	-	-	-	-
DISOLVENTES (WHITE SPIRIT)	-	-	-	-	-	-
DISOLVENTES (LIGROINA)	-	-	-	-	-	-

7.2. TRATAMIENTOS INICIALES EN LA POLICROMÍA (LIMPIEZA DEL COLOR, PROTECCIÓN)

PROTECCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LOS ESTRATOS PICTÓRICOS

Previamente a la protección se desmontó el baquetón que presentaba la obra con la ayuda de herramientas metálicas como el formón con el cual se levantaron los listones cuidadosamente eliminando así los clavos mediante los cuales estaba sujeto al resto de la obra sin romper la madera.

En este caso se eligió realizar una protección-consolidación con el adhesivo Beva 371, ya que la obra tras la protección iba a ser tratada por el reverso, por lo que se precisaba una buena protección de los estratos pictóricos.

Una vez eliminado el baquetón se preparó el adhesivo que se utilizó para la protección. Para ello en un bote de cristal se colocó un volumen de Beva 371 y un volumen de ligroina de la tienda CTS, y se calentó hasta conseguir su disolución completa. Tras obtener una mezcla homogénea se mantuvo el adhesivo caliente a temperatura constante, pues la aplicación se ha de realizar en caliente al tratarse de un adhesivo formado por resinas sintéticas termoplásticas.



Figura 48. Imagen de detalle de la protección de los estratos pictóricos.



Figura 49. Imagen de detalle de ambas telas clavadas al bastidor.



Figura 50. Fotografía de detalle de la acumulación de suciedad oculta por el bastidor.



Figura 51. Imagen de detalle de una pieza de madera oculta por el bastidor.

Posteriormente se recortó un tejido no tejido TNT 30/B con las medidas de la obra dejando aproximadamente 2 cm de margen en cada uno de los lados. El TNT 30/B se eligió por su resistencia, flexibilidad y menor cantidad de residuos que deja tras su eliminación. Seguidamente se colocó el TNT sobre la superficie pictórica de la obra y se aplicó el adhesivo en caliente con la ayuda de una brocha de cerda suave empezando desde el centro de la obra y siguiendo el sentido de las fibras del tejido no tejido (Figura 48).

Una vez aplicado el adhesivo en toda la superficie se realizaron unos cortes perpendiculares a la obra sobre las franjas laterales donde se dejó un margen de TNT, aproximadamente cada 5 cm. De esta manera se previno una posible creación de tensiones sobre la obra durante el secado del adhesivo de protección.

7.3. TRATAMIENTOS DEL SOPORTE TEXTIL (ELIMINACIÓN DEL ENTELADO, LIMPIEZA, REFUERZO DE BORDES)

Previamente a la eliminación del entelado fue necesario separar la obra del bastidor para lo que se eliminaron los clavos mediante la ayuda de herramientas metálicas planas de poco grosor y anchura como los destornilladores. Durante este proceso se descubrió una gran cantidad de clavos, aproximadamente un clavo por 1 cm. Estos se encontraban en un estado muy malo debido a la gran oxidación que presentaban que a su vez fue causa de su debilidad que llevó a su rotura durante el proceso.

También se encontró en uno de los laterales del bastidor que sobre la tela de refuerzo clavada había aparecido otra capa de clavos que sujetaba el soporte original al bastidor (Figura 49). Los clavos del lienzo original presentaban clavos de mayor tamaño y más resistentes, por lo que también más complicados de eliminar.

Al eliminar el bastidor se observó que bajo este se encontraba una gran acumulación de suciedad, sobre todo en la parte inferior de la obra. La suciedad estaba compuesta por todo tipo de materiales, desde polvo, piedras y barro hasta cristales y micropartículas de restos de un espejo roto (Figura 50). También se encontró una pieza de madera, posiblemente se trate de los restos de un marco antiguo (Figura 51). Además se pudo observar en qué estado se encontraban los bordes que se conservaban ocultos por el bastidor, en este caso estaban en muy buen estado de conservación en comparación al resto de la tela, lo que nos permitió tener unas muestras de la tela de refuerzo sin suciedad superficial.



Figura 52. Fotografía de detalle del proceso de eliminación de la tela de refuerzo.



Figura 53. Fotografía de detalle del resultado de la eliminación del entelado.

Al observar esta gran cantidad de suciedad acumulada se decidió realizar una primera aspiración del soporte previamente a la eliminación del entelado. Seguidamente se comenzó a separar la tela de refuerzo del soporte original comenzando por las esquinas de la parte inferior de la obra donde ambos soportes estaban separados ya.

En este caso se eliminó el entelado por tracción, pues la cantidad de engrudo que se usó en la intervención fue mínima por lo que se separaba muy fácilmente del soporte textil original y, además, la mayor parte del adhesivo se quedaba en la tela de refuerzo. Para ello se fue levantando la tela del entelado cuidadosamente siguiendo una línea recta horizontal y subiendo en paralelo lentamente, sujetando en todo momento el soporte original (Figura 52 y 53). Sospechamos que se trataba de engrudo por la época en la que se realizó la intervención y por su aspecto.

Tras eliminar completamente la tela de refuerzo se descubrió el estado en el que se encontraba el soporte textil original de la obra. En este caso se observó que el entelado escondía dos pérdidas de pocas dimensiones, pero el estado era bueno, por lo que se tomó la decisión de no realizar un entelado completo posteriormente sino solamente un entelado de bordes, y parches de tela de características similares adheridos mediante Beva 371 Film para las distintas pérdidas de soporte. Este procedimiento se detallará más adelante en el apartado de Procesos de intervención pendientes.

Al estar separada la tela del entelado en las esquinas, la suciedad que se depositaba sobre el reverso de la obra también entraba en estos orificios, por lo que, se realizó una aspiración controlada del reverso para eliminar la mayor parte de la suciedad superficial poco cohesionada como el polvo.

LIMPIEZA

Seguidamente se comenzó con la limpieza mecánica del reverso, en primer lugar con la ayuda de un escalpelo se eliminaron los restos del adhesivo depositados en la tela original. Este procedimiento se realizó muy cuidadosamente para no debilitar las fibras del tejido y solo en las zonas que lo precisaban. En todo momento nos estuvimos ayudando con un aspirador para eliminar los residuos.

Una vez se eliminó la mayor parte de los restos de la gacha se pasó a realizar una limpieza de la suciedad del reverso con la ayuda de una goma Wishab. Se trata de un borrador creado para los procesos de restauración, en este caso se utilizó la parte blanda de una goma Wishab suave y con movimientos circulares se quitó gran parte de la suciedad más incrustada en las fibras y los intersticios de la tela. Los residuos que creaba la esponja se fueron aspirando de la superficie de la obra durante todo el proceso.



Figura 54. Imagen de detalle del proceso de aplicación del ácido bórico.

Una vez se limpió el soporte textil se pasó a realizar un tratamiento contra los hongos de pudrición desactivados que presentaba el reverso de la obra de forma preventiva aplicando ácido bórico en polvo en estas zonas (Figura 54), que correspondían con la parte inferior de la obra, pues la obra sufrió ahí más humedad posiblemente por el contacto con el suelo. Tras una semana se eliminó el ácido bórico utilizando una brocha y aspirándolo.

REFUERZO DE BORDES

Tras eliminar la tela de refuerzo que presentaba la obra se estudió el estado en el que se encontraba el soporte textil original para determinar posteriormente si la obra precisaba otro entelado completo o solamente un entelado de bordes. En este caso se observó que el lienzo mantenía su estabilidad y no mostraba rigidez, presentando únicamente tres pérdidas de soporte de pequeñas dimensiones como ya se ha detallado en el apartado del Estado de conservación y como se puede observar en el Mapa de daños (Figura 44), por lo que se tomó la decisión de intervenir únicamente de forma puntual en el perímetro de la obra, realizando un refuerzo mediante bandas de tela nueva.

En este caso se eligió una tela de lino sin apresto, ya que las fibras de lino presentan mayor resistencia a la humedad y el adhesivo que se escogió para realizar el entelado de bordes fue Beva 371 Film, pues al ser una obra de dimensiones tan grandes este adhesivo es más sencillo de controlar durante su aplicación y el procedimiento es mucho más rápido. Tras escoger la tela, se realizó un diseño de bordes (Figura 55), en este caso la anchura total de las bandas es de 15 cm donde 5 cm serán donde se aplicaría el adhesivo y se desflecaban 0,5 cm.

Una vez recortadas todas las bandas se impermeabilizó la zona de contacto con la obra, es decir, donde posteriormente se aplicó el adhesivo. Para ello se utilizó una mezcla de dos adhesivos sintéticos, la resina acrílica termoplástica en dispersión acuosa Plectol B500 y Klucel G, hidroxipropilcelulosa no iónica. Las proporciones con las cuales se preparó el impermeabilizante eran (1:1) de Klucel G a (30g/L) y Plectol B500 a (1:3) disuelto en agua desionizada. Este adhesivo se aplicó con la ayuda de una brocha por ambos lados de la tela y se dejó secar a temperatura ambiente.

Tras secarse la primera capa de impermeabilizante se desflecaban los laterales de los bordes que iban en contacto con la obra para así evitar tensiones por el anverso. Posteriormente se aplicó una segunda capa de impermeabilizante y se dejó secar de nuevo. Más tarde se rebajaron los flecos con un escalpelo para evitar marcas en el anverso tras adherir las bandas a la obra.



Figura 56. Imagen de detalle del proceso de entelado de bordes. Presentación de las bandas, antes de su adhesión definitiva.

Previamente a la aplicación del adhesivo sobre las bandas, se eliminaron las arrugas y deformaciones de la tela, para posteriormente añadir el adhesivo de refuerzo Beva Film con las medidas de la zona impermeabilizada, es decir, la parte de las bandas que iba en contacto con la obra. Una vez recordado se separó el papel siliconado del adhesivo y del Melinex, y se colocó de tal manera que el adhesivo fuese sobre la parte de banda que se adheriría a la obra posteriormente.

Seguidamente se aplicó calor con una plancha interponiendo un Melinex para evitar que el adhesivo se quede en la plancha, esto se realizó con una temperatura de aproximadamente 65°C dejando el adhesivo en la banda sin eliminar el Melinex que este presentaba (Figura 56) y enfriando bajo peso, hasta la correcta polimerización del adhesivo. También se realizó el mismo procedimiento pero aplicando la Beva 371 Film sobre la superficie de la obra que posteriormente presentará las bandas. Esto se debe a que la obra presenta añadidos de estuco no original en los bordes, que 'a priori', no van a eliminarse, por lo que se precisa de más fuerza de adhesión para que las bandas queden correctamente fijadas a la obra.

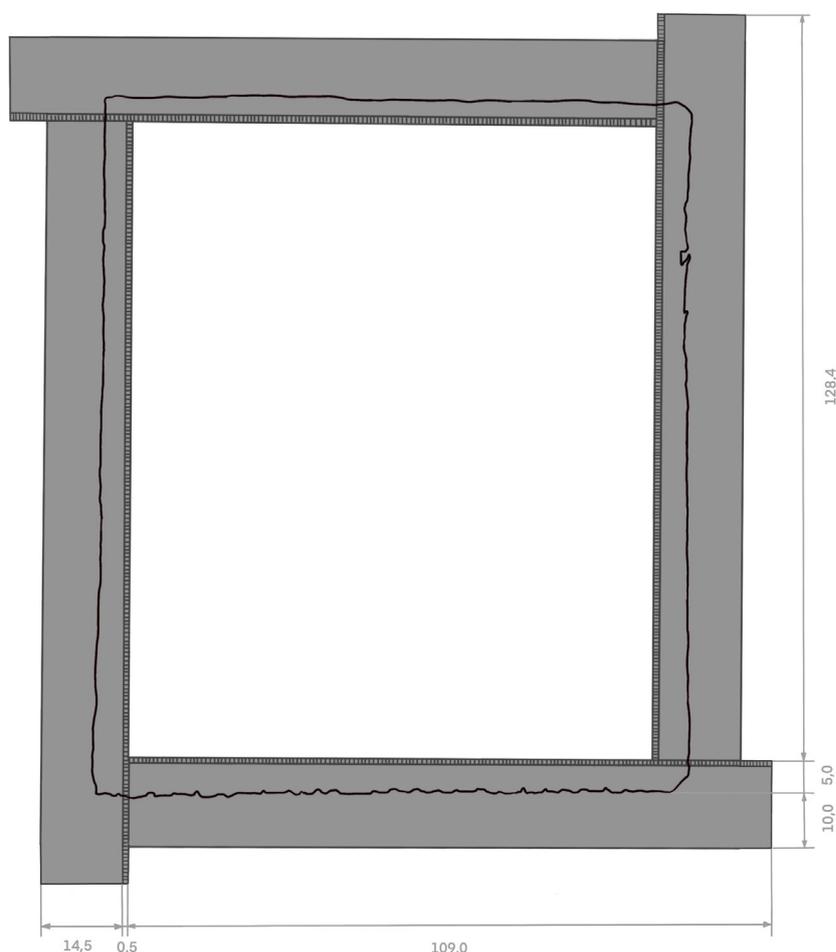


Figura 55. Croquis de bandas del entelado de bordes.

7.4. TRATAMIENTOS EN EL BASTIDOR

Al encontrarnos con un bastidor muy dañado que no cumplía su función, tal y como se ha explicado en el apartado de Aspectos técnicos y del Estado de conservación, y que no era el original, se decidió restituirlo por uno nuevo de madera de pino. Por ello se encargó un bastidor a medidas, 118 cm por 100 cm con un travesaño horizontal en el centro debido a las grandes dimensiones de la obra. El nuevo bastidor es de ensamblaje móvil, con las mismas características que el anterior que presentaba la obra, es decir, de horquilla abierta, de tipo español. Una vez obtenido el bastidor nuevo se le aplicó generosamente con una brocha un tratamiento preventivo contra los insectos xilófagos y hongos tanto azules como de pudrición, Xylamon Fondo Extra.

Tras una semana con el preventivo aplicado se pasó a teñir el bastidor para adecuar la estética del reverso oscurecido por oxidación al nuevo bastidor. Para ello, se aplicó con una brocha una capa de nogalina disuelta en agua desionizada con las proporciones que se han ido modificando durante todo el proceso para conseguir la tonalidad deseada, aproximadamente al 2%.

La siguiente semana, asegurándose de que la madera se había secado del todo, se pasó a aplicar con una muñequilla una capa de cera de abeja diluida en White Spirit con la proporción de (1:1). La cera se aplicó por todo el bastidor y finalmente se eliminó el exceso con una tela de algodón.

8. PROCESOS PENDIENTES

8.1. PARCHES Y TENSADO

El primer procedimiento que queda a realizar en la obra es adherir las bandas mediante la aplicación de calor, aproximadamente 64°C con la ayuda de una plancha. Seguidamente se aplicaría un peso controlado para facilitar la polimerización del adhesivo durante el proceso de enfriamiento.

Tras la adhesión de las bandas pasaríamos a sanear las tres pérdidas que presenta el soporte textil con la adhesión de parches en el reverso de la obra. Los diseños de parches que se escogerían en este caso serían de parches rectangulares con 1 cm de límite por cada borde de la pérdida de soporte textil, y 0,5 cm de flecos para evitar tensiones y marcas por el anverso de la obra. La tela que se utilizaría en este caso sería una tela de lino, por su resistencia y similitud a la obra, con características similares al soporte original en cuanto a la densidad del tejido y el ligamento. El adhesivo que utilizaríamos será Beva 371 Film por su rapidez y facilidad de aplicación, siendo un proceso que se encuentra actualmente en fase de ejecución.

El procedimiento que se seguiría para adherir los parches sería, en primer lugar, recortar el adhesivo Beva 371 Film con las mismas medidas y forma que presenta el parche. Posteriormente se eliminaría el papel siliconado del adhesivo y se colocaría la Beva 371 Film por el reverso del parche, la zona que irá en contacto con la obra. Seguidamente se aplicaría calor (64°C) dejando de esta manera el parche con el adhesivo. Por último, se adheriría el parche a la obra colocando la parte del parche que tiene el adhesivo en contacto con el soporte textil y se volvería a aplicar calor sobre este para su adhesión. Para facilitar la polimerización del adhesivo durante su enfriamiento se colocaría un peso controlado sobre el parche.

Una vez adheridas las bandas y polimerizado el adhesivo por completo, tanto de las bandas como de los parches, se procedería a eliminar la protección del anverso de la obra mediante la aplicación del disolvente White Spirit con un hisopo. De esta manera volveríamos a regenerar el adhesivo Beva 371 y podríamos eliminar el papel de protección de la superficie. Tras eliminar el tejido no tejido limpiaríamos la superficie de los restos del adhesivo que puedan quedar, de nuevo con el disolvente White Spirit.

Sin el papel de protección sobre el anverso de la obra pasaríamos a tensarla sobre el nuevo bastidor. Para ello, se emplearían unas tenazas de tensión, claveteando la obra al bastidor mediante grapas de acero antioxidante e interponiendo unas almohadillas de TNT entre la grapa y el borde de la obra.

8.2. TRATAMIENTOS ESTÉTICOS

LIMPIEZA

Posteriormente al tensado de la obra sobre el bastidor nuevo se pasaría a realizar pruebas previas para la limpieza de los estratos pictóricos. En primer lugar, se comenzaría con las catas del Test acuoso mediante el cual trataríamos de eliminar los estratos de suciedad superficial. En caso de que alguna de las soluciones tampón, emulsiones grasas o geles acuosos eliminase estos estratos de suciedad pasaríamos a limpiar toda la superficie con el gel o disolvente elegido.⁴¹

En caso de no funcionar ninguna de las soluciones del Test acuoso se pasaría a realizar catas con el Test de Cremonesi, una prueba de solubilidad que emplea tres disolventes distintos: acetona, ligroina y alcohol etílico (etanol), con mezclas en parejas de los disolventes en distintas proporciones. Se comenzaría por los disolventes menos polares, pues al tratarse muy probablemente de una pintura al óleo envejecida, el aglutinante aceite de linaza ha pasado de ser muy polar en fresco a apolar convirtiéndose así en una sustancia conocida como la linoxina.⁴² Las catas se realizarían en todos los colores de la obra, pues cada uno de ellos puede reaccionar de distinta manera frente a los diferentes disolventes.

Tras realizar las distintas catas se escogería el disolvente menos polar que funcionase para eliminar tanto los estratos de suciedad, en caso de que el Test acuoso no hubiese funcionado, como el estrato de barniz. En caso de no funcionar ningún disolvente del Test de Cremonesi, se realizarían catas con otras opciones como geles de disolventes o dimetilsulfóxido diluido en agua (máximo al 20%).

Una vez elegido el o los disolventes se pasaría a limpiar y eliminar el barniz de la superficie debido a su alta oxidación y pérdida de transparencia. La limpieza se realizaría con hisopos comenzando por los colores más claros debido a su alta resistencia a los disolventes.

⁴¹ Stulik, D., Miller, D., Khanjian, H., Khandekar, N., Wolbers, R., et al. *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. The Residue Question*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2004. pp. 12-17.

⁴² *Ibidem*. pp. 54-65.

ESTUCADO

Posteriormente se aplicaría una primera capa de barniz para proteger los estratos previamente al proceso de estucado. En este caso escogeríamos el Barniz Dammar brillante de la casa Royal Talens diluido en White Sipurit para así disminuir su brillo. En primer lugar, se realizaría una solución madre del barniz con 300g de Dammar y 300mL de ligroína (40% aromática). Posteriormente esta solución se diluiría con la proporción de 25% de Dammar y 75% de ligroína (40% aromática). Este barniz se escogió por su compatibilidad con la obra y su resistencia en el tiempo.

Tras secarse la primera capa de barniz comenzaríamos con el estucado de las lagunas. El estuco que se realizaría estaría compuesto de una cola animal, la gelatina técnica, y una carga, el sulfato cálcico, conocido como el Yeso de Boloña, con una proporción de 9g por 100mL de agua. La cantidad de carga iría variando para conseguir la densidad de estuco deseada. La aplicación se realizaría en caliente, con un estuco de poca densidad debido al poco el grosor de los estratos faltantes y mediante un pincel fino, como el número 0.

Al secarse el estuco este se nivelaría con la ayuda de un hisopo humedecido en agua desionizada, pues de esta manera regeneramos el aglutinante del estuco, la gelatina técnica. Además, utilizaríamos una luz rasante para ayudarnos a visualizar mejor el nivel del estuco. Posteriormente se realizaría una texturización de los estucos ya nivelados para asemejar el aspecto a la textura de la obra. Para ello se utilizaría una tela de lino con ligamento tafetán y de densidad similar al soporte original.

REINTEGRACIÓN

Posteriormente se realizaría una primera reintegración cromática a través de un manchado del estuco con acuarela. En este caso la reintegración se realizaría ajustando el tono al contorno de la laguna, pero con un ligero bajo tono. De esta manera facilitaríamos la reintegración de las lagunas durante su reintegración final con los pigmentos al barniz. Seguidamente se realizaría un segundo barnizado con el mismo barniz Dammar diluido en White Spirit cuyas proporciones se han detallado anteriormente en este mismo apartado.

Una vez la segunda capa de barniz se secase se pasaría a ajustar el tono de todas las lagunas con los pigmentos al barniz conocidos como los Gamblin, los cuales se diluirían mediante una mezcla de Etil Lattato al 50% con acetona. En este caso las lagunas se reintegrarían con puntillismo mediante la ayuda de un pincel de reintegración muy fino, como el número 000.

Por último, se aplicaría una tercera capa de barniz, pero en este caso se utilizaría el barniz acrílico brillante a spray, 114 Acrylic Varnish Glossy. Este barniz se utiliza por su acabado satinado y su estabilidad en el tiempo. La aplicación de varias capas se suele emplear en los procesos de intervención actualmente por su acabado más natural en la obra gracias a las resinas naturales y una mayor protección gracias a las resinas sintéticas. Con este paso se daría por finalizada la intervención.

9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Una vez finalizado el proceso de intervención sobre la obra es de vital importancia que se proponga una correcta conservación preventiva dentro de la cual se especifique cómo debe ser manipulada o transportada la pintura, entre otros aspectos. Gracias a una conservación apropiada podremos alargar la vida de nuestra obra retrasando la degradación natural de los materiales que la componen.

La definición de la conservación preventiva que nos propone el ICOM, Consejo Internacional de los Museos, es “Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas – no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia.”

En este caso sabemos que nuestra obra se encuentra expuesta en una dependencia interna del Monasterio de Santa María del Puig y el control de los factores medioambientales como la temperatura, humedad o luz son complicados de controlar y modificar, pero en este apartado se redactarán unas condiciones perfectas en la que se debería de conservar la pintura.

Al tratar con una pintura sobre lienzo nos enfrentamos a muchos materiales de distintos tipos que la componen: madera, tejidos, estratos pictóricos, etc., por lo que la conservación de estas obras es delicada y se precisa un buen conocimiento de las características de cada uno de los materiales que forman nuestra pintura.⁴³

⁴³ American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC). Washington, D.C.: *Caring for Your Treasures, Paintings*. AIC, n.d. p. [Consulta: 10 junio 2022]. Disponible en: <https://www.culturalheritage.org/>.

Por lo tanto, el factor más importante a cuidar cuando conservamos una pintura sobre lienzo es la humedad relativa, ya que si controlamos la humedad podremos evitar los movimientos de soporte entre los estratos pictóricos. En este caso los valores de humedad relativa recomendados para las pinturas pueden variar entre 50 y 60% con una variación máxima de $\pm 5\%$.⁴⁴

En cuanto al resto de los factores ambientales debemos de tener en cuenta la temperatura, en este caso las condiciones perfectas rondan entre los 19-24°C, con una variación máxima de $\pm 2^\circ\text{C}$. La luz es otro agente a tener en cuenta, pues es muy peligroso que la luz solar incida directamente sobre la obra, ya que esto puede provocar cambios cromáticos de los pigmentos y otras patologías. Lo ideal es que la obra sea iluminada por luces tenues que la iluminen indirectamente y por tiempo limitado con una intensidad máxima de 150 lux.⁴⁵

El hecho de vigilar estos factores es fundamental, ya que si evitamos que la pintura exceda los valores extremos de estos factores ambientales que hemos mencionado podremos prevenir la aparición de hongos o insectos. Sobre todo hemos de tener en cuenta que a pesar de no poder cumplir con todos estos valores perfectos, es crucial que la obra se encuentre estable y no llegue a estos valores peligrosos de los que hemos hablado, como exceder el 75% de humedad relativa, fluctuaciones de temperatura superiores a los 20°C y temperaturas inferiores a los 5°C y superiores a 30°C.⁴⁶

Una vez hemos hablado del control de los factores ambientales como la luz, la temperatura y la humedad es importante comentar cómo debemos actuar frente a algunos agentes de deterioro.

En primer lugar, explicaremos cómo se debe actuar frente a los insectos. En nuestro caso la obra se encuentra en el Puig, Comunidad Valenciana, donde los insectos que atacan la madera predominantes son las termitas.

En caso de que la obra sea atacada por estos insectos lo más importante es alejar la obra de los estos, tratar el lugar contra las termitas y aplicar un tratamiento preventivo contra estos insectos sobre el bastidor con una brocha, como el Xylores Pronto. Es fundamental destruir todos los termiteros y tratar todo el edificio para erradicar por completo las termitas.⁴⁷

⁴⁴ García, M. *La Conservación Preventiva en los Museos. Teoría y Práctica*. Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros, 2000. pp. 22-23.

⁴⁵ *Íbidem*.

⁴⁶ *Íbidem*.

⁴⁷ Borror, D.J., Triplehorn, C.A., Johnson, N. *An Introduction to the Study of Insects*, 6th edition. Harcourt Brace College Publishers, Toronto: 1992. pp.128-146.

En cuanto al fuego, algunas recomendaciones para evitar un posible incendio son: la instalación de alarmas contra incendios, contar con extintores en cada sala. Existen tres tipos de extintores automáticos más empleados en lugares donde encontramos obras de arte para no dañar las piezas que se coleccionan dentro de estas salas: extintores mediante gases, extintores por agua nebulizada y por la inertización. La instalación de sistemas de supresión contra incendios es otra medida a tener en cuenta. En este caso el mejor sistema es el de acción previa, pues este cuando detecta humo, calor o llamas permite que pase el agua a las tuberías de los rociadores.⁴⁸

El agua es otro factor a tener en cuenta que puede causar mucho daño a las obras, por lo que contar con un plan en caso de inundación del edificio es muy importante. El agua puede provocar la aparición de hongos, en rangos de más de 75% de humedad relativa.⁴⁹

La manipulación de las obras es otro tema que debe atenderse, pues es necesario saber cómo hemos de transportar la obra. En nuestro caso debido a las dimensiones y el peso de la obra es necesaria la ayuda de mínimo dos personas para una correcta manipulación. También sería conveniente realizar un plan de recorrido para conocer las dificultades y de qué puntos debemos coger la obra. En este caso se cogería del bastidor con firmeza y evitando movimientos innecesarios.⁵⁰

En caso de que sea necesario transportar la obra en un vehículo es imprescindible contar con una caja adecuada donde se depositará la obra. La caja debe ser de madera preferiblemente, debe estar hecha a medida y contar con elementos que eviten el contacto o los choques directos contra las paredes de la caja. Además, debe ir correctamente embalada para evitar que la caja sufra daños durante el trayecto.⁵¹

48 Canadian Conservation Institute. *Fire Protection Issues for Historic Buildings*. CCI Notes 2/6. Ottawa: 1998. [Consulta: 12 junio 2022]. Disponible en: <https://www.canada.ca/en.html>.

49 Canadian Conservation Institute. CCI-ICC Notes. 10/5, *Emergency Treatment of Water-Damaged Paintings on Canvas*, Ottawa, Ontario: 1997. [Consulta: 12 junio 2022]. Disponible en: <https://www.canada.ca/en.html>.

50 Tomás, A. *Frágil. Curso sobre manipulación de bienes culturales*. Edición 2013, Secretaría general técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Madrid 2013. pp. 53-88.

51 Canadian Conservation Institute. CCI-ICC Notes. Ottawa, Ontario: Canadian Conservation Institute. 10/15, *Paintings: Considerations Prior to Travel*. 1993. [Consulta: 12 junio 2022]. Disponible en: <https://www.canada.ca/en.html>.

10. CONCLUSIONES

Tras realizar el presente Trabajo Fin de Grado hemos podido extraer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, tras el estudio minucioso de los aspectos histórico-artísticos de la obra donde hemos hablado sobre la iconografía, la composición y las características estilísticas a través de una breve investigación en monografías, libros y páginas de museos como el Museo Nacional del Prado o el Museo de Bellas Artes de Valencia, hemos podido entender el significado de la obra y lo que el autor pretendía transmitir con ella. Se trata de una representación de la escena de aparición de San Pedro Nolasco a dos cautivos para su redención. El Santo aparece con una expresión de tristeza e incluso pena mientras dirige su mirada a los esclavos, ellos por su parte aparecen sorprendidos al ver al Santo. Lo que el autor pretendía transmitir es la bondad de este Santo y todos los actos de salvar a cautivos que hizo durante su larga vida.

A pesar de no haber podido realizar una atribución o un acercamiento a la escuela del autor de la obra, gracias a la comparación de esta con otras pinturas similares hemos conseguido entender la importancia de esta obra y el porqué de su realización, y por qué se encuentra en el lugar donde está, pues en Valencia en el siglo XVIII era muy común el encargo de obras religiosas y debido a que San Pedro Nolasco fue el que fundó la Orden de la Merced y a su historia con el actual Monasterio de Santa María del Puig es muy frecuente que las representaciones de distintas escenas de la vida de este santo sean el tema principal que aparece en las pinturas que decoran este Monasterio.

Gracias al estudio técnico donde hemos observado una preparación rojiza tradicional, una pintura al óleo y un lienzo con un ligamento tradicional muy simple, con orillos en ambos lados, hemos podido ubicar la obra en la primera mitad del siglo XVIII como una pintura valenciana. Todo el estudio previo nos ha llevado a elaborar una propuesta de intervención previa justificada en la que nos hemos basado para la intervención que se especifica en este trabajo.

Durante la propuesta se pensó en dos opciones de tratamientos tras eliminar el entelado, una de ellas realizando otro entelado completo con adhesivos sintéticos y otro, por el que se optó finalmente, el entelado de bordes. Este se escogió debido a que tras la eliminación del antiguo entelado se descubrió un soporte textil original en muy buenas condiciones que apenas presentaba pérdidas y estas eran muy poco significativas, por lo que se escogió mantener el lienzo original y evitar las intervenciones más invasivas e innecesarias en este caso.

Por último, tras entender mejor la obra y los materiales que la componen se ha podido realizar una breve propuesta de conservación preventiva destacando el control de la temperatura, donde es importante que la obra no se encuentre en un lugar donde la temperatura exceda los 24°C, y un control de humedad relativa, no bajando del 45% ni excediendo el 60%, pues en el pasado esta sufrió un ataque de hongos, por lo que se debería de tener en cuenta estos factores para tratar de alargar la vida de la obra. También es importante la luz, pues esta puede provocar cambios cromáticos en los estratos pictóricos, por lo que se debería de encontrar con una iluminación de máximo de 150 lux y por un tiempo limitado.

En definitiva, este estudio nos ha permitido conocer de primera mano, las características estilísticas y técnicas de las obras del tardobarroco valenciano, y concretamente estudiar los problemas conservativos y necesidades de intervención de una de ellas, para nuestro enriquecimiento personal y profesional.

11. BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *6 de mayo Día de San Pedro Nolasco*. [en línea]. [Consulta: 20 febrero 2022]. Disponible en: <http://www.mercedarios.cl/detalle.php?id=Nzk1>.

APARICIO, D., [sin fecha]. *Hábito de la Orden Mercedaria*. Biodiversidad Virtual / Etnografía. Biodiversidad Virtual Etnografía [en línea]. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Habito-de-la-Orden-Mercedaria-img61081.html>.

BORROR, D.J., TRIPLEHORN, C.A., JOHNSON, N., 1992. *An Introduction to the Study of Insects, 6th edition*. Toronto: Harcourt Brace College Publishers. ISBN : 978-00-3082-861-4.

CARMONA, J., 2008. *Iconografía de los Santos*. S.I. Madrid: AKAL. ISBN 978-84-460-2931-1.

CASTELL, M., MARTÍN, S. y FUSTER, L., 2010. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial UPV.

COLOMBO, P., 1769. *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real y militar de Maria Santissima de La Merced o Misericordia, redempcion de cautivos*. 2. S.I. Madrid: Oficina de Antonio Marin.

CRUZADA, G., 1865. *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo nacional de Pinturas*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.

CTS ESPAÑA, *Beva 371 o.f. Agaragar* [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2022]. Disponible en: <https://agaragar.net/products/beva-371-o-f>.

CTS ESPAÑA, *Beva original formula 371 Fil.* [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2022]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/359-beva-original-formula-371-film>.

CTS ESPAÑA. *Espanja Wishab (Akapad)*. [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2022]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/627-esponja-wishab-akapad>.

CTS España. *Gelatina técnica de pura piel*. [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2022]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/351-gelatina-tecnica-de-pura-piel>.

CTS ESPAÑA. *Plexto B 500*. [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2022]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/62-plextol-b-500>.

- CTS ESPAÑA. *Tejido no tejido art. TNT 30/B*. [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2022]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/374-tejido-no-tejido-art-tnt-30b>.
- CTS ESPAÑA. *Yeso de Boloña*. [en línea]. [Consulta: 25 mayo 2022]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/355-yeso-de-bolona>.
- De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione (Vol. 1/2)*, 2011 Roma: Libreria Editrice Vatican. ISBN 88-209-8588-8.
- DICCIONARI CATALÀ-VALENCIÀ-BALEAR. [en línea]. [Consulta: 27 mayo 2022]. Disponible en: <https://dcvb.iec.cat/>.
- DIGITALS, S. de R. *Institut d'Estudis Catalans*. [en línea]. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://www.iec.cat/activitats/entrada.asp>.
- DORGE, V. y CAREY HOWLETT, F., 1994. *Painted Wood: History and Conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute. ISBN 0-89236-501-3.
- GARCÍA, M., 2000. *La Conservación Preventiva en los Museos. Teoría y Práctica*. Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros. ISBN: 978-84-8859-423-5.
- GILABERT, E.J., 2020. *Química textil*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. ISBN 978-84-9048-901-7.
- GUASCH, N., 2016. *Optimització de mètodes multitécnica per a la caracterització de components orgànics i morters de calç tradicional de l'Antiguitat*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- IGNELZI, P.V., 1964. *Famiglia e patria di San Pietro Nolasco. S.I.: Boletín de la Orden de la Merced*. Italia: Boletín de la Orden de la Merced.
- INSTITUTE, C.C., 2018. *Caring for paintings*. En: *Last Modified: 2018-12-14* [en línea]. [Consulta: 12 junio 2022]. Disponible en: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/paintings.html>.
- La mano en la iconografía cristiana. *Qué significa este cuadro o escultura?* [en línea]. [Consulta: 21 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.marisol-roman.com/hablemos-de-arte/la-mano-en-la-iconografia-cristiana>.
- MARCO, V., 2021. *Pintura barroca en Valencia (1600-1737)*. Félix Aranda. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH). ISBN 978-84-15245-98-8.

MAYER, L. *Varnishes and Surface Coatings: Traditional Artists' Varnishes*. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: https://www.conservation-wiki.com/wiki/Varnishes_and_Surface_Coatings:_Traditional_Artists%27_Varnishes.

MONASTERIO DEL PUIG [en línea]. [Consulta: 18 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.monasteriodelpuig.org/>.

Monasterio de Santa María de El Puig. [en línea]. [Consulta: 18 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.caminodelcid.org/servicios/monasterio-de-santa-maria-de-el-puig-1822224/>.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2009. *El bodegón español en el Prado: De Van der Hamen a Goya*. Galicia: Museo Nacional del Prado, Fundación Caixa Galicia. ISBN 978-84-8480-160-3.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Espinosa, Jerónimo Jacinto*. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/espinosa-jeronimo-jacinto/4e134763-01e1-4b35-abe1-bf83da37cf33>.

Museo Nacional del Prado. *Ribalta, Francisco*. [en línea]. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/ribalta-francisco/83cb9616-acfa-4b19-b11e-e9291f02bc7d>.

Museo Nacional del Prado. *Zurbarán, Francisco de*. [en línea]. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/zurbaran-francisco-de/9c8d19fd-a3eb-4fb4-b8b6-e7d37423b0c0>.

NOLASCO, P., 1915. *San Pedro Nolasco: fundador de la orden de la Merced*. Primera edición. Barcelona: E. Subirana.

Order of Mercy. *Mercedarian Friars USA. Mercedarian Friars* [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 18 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.orderofmercy.org>.

PALOMINO, A., 1712. *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Primera edición. Londres: Henrique Woodfall.

PANTOJA DE LA CRUZ, J., 2010. *Evolución de las preparaciones en la pintura de los siglos XVI y XVII en España*. Madrid: Boletín Museo Nacional del Prado, vol. Tomo 28, 46.

Pedro Nolasco, Santo. [en línea]. [Consulta: 18 febrero 2022]. Disponible en: <http://es.catholic.net/op/articulos/35330/pedro-nolasco-santo.html>.

PLAZA, L, GRANADA, C., MARTÍNEZ, J.M. y OLMEDO, A., 2018. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra. Madrid: Catedra. ISBN 978-84-376-3804-1.

Real Academia de la Historia. *San Pedro Nolasco*. [en línea]. [Consulta: 14 junio 2022]. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/8246/san-pedro-nolasco>.

Real Monasterio de Santa María de El Puig - El Puig Turístico. [en línea]. [Consulta: 8 mayo 2022]. Disponible en: https://www.elpuigturistico.net/puig/web_php/index.php?contenido=fichaComercial&id=30&idContacto=184&mode=folder&order=asc&idNivel=56.

RÉAU, L., 1998. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 2 Volumen 5. Barcelona: Serbal. ISBN 978-84-7628-223-6.

RIBADENEYRA, P.D., 1716. *Flos sanctorum: primera parte en que se contienen las vidas de los santos, que pertenecen al mes de enero, y las fiestas movibles*. Madrid: Imprenta Real.

Rutas Jaume I. *Monasterio de Santa María del Puig*. [en línea]. [Consulta: 18 febrero 2022]. Disponible en: <http://www.rutasjaumei.com/es/que-ver/226/el-puig-de-santa-maria-monasterio-de-santa-maria-de-el-puig.php>.

San Pedro Nolasco, el santo de la redención de cautivos. [en línea]. [Consulta: 23 marzo 2022]. Disponible en: <https://somatemp.me/2017/05/28/san-pedro-nolasco-el-santo-de-la-redencion-de-cautivos/>.

SERRATOSA, R., 1951. *¿Dónde nació San Pedro Nolasco?* S.I.: Estudios VII.

STULIK, D., MILLER, D., KHANJIAN, H., KHANDEKAR, N. y WOLBERS, R., et al., 2004. *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art: The Residue Question*. US: Getty Conservation Institute. ISBN 0-89236-759-8.

TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA. *Escapulario: escapularios*. [en línea]. [Consulta: 3 junio 2022]. Disponible en: <https://www.aatespanol.cl/terminos/300262902>.

TESAUROS. *Diccionarios del patrimonio cultural de España. Hábito mercedario*. [en línea]. [Consulta: 20 marzo 2022]. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1190191.html>.

TOMÁS HERNÁNDEZ, A., 2013. *Frágil. curso sobre manipulación de bienes culturales*. Madrid: Secretaría General Técnica. ISBN 978-92-0-000146-8.

Varnishes and Surface Coatings: Traditional Artists' Varnishes. [en línea]. [Consulta: 26 mayo 2022]. Disponible en: https://www.conservation-wiki.com/wiki/Varnishes_and_Surface_Coatings:_Traditional_Artists%27_Varnishes.

VEGA, L. de, 1895. *La vida de san Pedro Nolasco*. Tomo V. Madrid: Biblioteca Cervantes Virtual. ISBN 84-15936-98-2.

VEGA, L. de, 1895b. *Obras de Lope de Vega, Volumen 5*. Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra".

VILLARQUIDE JEVENOIS, A., 2004. *La pintura sobre tela: historigrafía, técnicas y materiales, Volumen 1*. San Sebastián: NEREA. ISBN 84-89569-30-4.

VILLARQUIDE JEVENOIS, A., 2016. *La pintura sobre tela II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. S.l. San Sebastián: NEREA. ISBN 84-96431-63-0.

12. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. San Pedro Nolasco recuperando la imagen de la Virgen. Francisco de Zurbarán. (p. 6) Disponible en: <<https://artsandculture.google.com/asset/saint-peter-nolasco-recovering-the-image-of-the-virgin-of-el-puig-francisco-zurbar%C3%A1n-spanish-b-1598-d-1664/mAFegLPpTTYX8g>> [Consulta: 16 mayo de 2022].

Figura 2. Fotografía general del anverso de la obra. Imagen realizada por la autora. (p. 7)

Figura 3. Imagen del reverso de la pintura.

Figura 4. Visión de San Pedro Nolasco. Zurbarán. (p. 10) Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vision-de-san-pedro-nolasco/e6841ec7-43f1-4f62-8675-43ea092ab881>> [Consulta: 16 mayo de 2022].

Figura 5. Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco. Zurbarán. (p. 10) Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aparicion-de-san-pedro-a-san-pedro-nolasco/2bb92358-e20d-464f-8863-acdf0cdb55a9?searchMeta=aparicion%20de%20san%20pedro%20a>> [Consulta: 16 mayo de 2022].

Figura 6. Retrato oficial de Nolasco. Autor desconocido. (p. 11) Disponible en: <<https://en.wikipedia.org/wiki/File:StPeterNolasco.jpg>> [Consulta: 28 mayo de 2022].

Figura 7. San Pedro Nolasco con cautivos. Autor desconocido. (p. 11) Disponible en: <<https://www.pastoralsantiago.org/san-pedro-nolasco/>> [Consulta: 28 mayo de 2022].

Figura 8. San Pedro Nolasco. Gaspar de Crayer. (p. 11) Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro-nolasco/a2fc41fd-68c4-488f-81d0-9dec019b4c2c?searchMeta=san%20pedro%20nolasco%20ga>> [Consulta: 28 mayo de 2022].

Figura 9. Diagrama de líneas. Retrato oficial de Nolasco. Imagen realizada por la autora. (p. 12)

Figura 10. Diagrama de líneas. San Pedro Nolasco con cautivos. Imagen realizada por la autora. (p. 12)

Figura 11. Diagrama de líneas. San Pedro Nolasco. Imagen realizada por la autora. (p. 12)

Figura 12. Diagrama de líneas. San Pedro Nolasco (obra de estudio). Imagen realizada por la autora. (p. 12)

Figura 13. Escudo de la Orden Monacal. (p. 13) Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_la_Merced#/media/Archivo:Coat_of_Arms_of_the_Mercedarians.svg> [Consulta: 3 junio de 2022].

Figura 14. Imagen de detalle del escudo de la Orden de la bandera que sostiene San Pedro Nolasco. Imagen realizada por la autora. (p. 13)

Figura 15. Detalle del rostro de San Pedro Nolasco. Imagen realizada por la autora. (p. 13)

Figura 16. Intercesión de San Pedro Nolasco por los monjes enfermos. Jerónimo Jacinto de Espinosa. (p. 14) Disponible en: <<http://www.idiezarnal.com/valenciapersonajesjeronimo.html>> [Consulta: 3 junio de 2022].

Figura 17. Portada del libro *Flos sanctorum*: primera parte en que se contienen las vidas de los santos, que pertenecen al mes de enero, y las fiestas movibles. Pedro de Ribadenyera. (p. 18) Disponible en: <https://books.google.es/books?id=pSO5nMsWGlcC&dq=flos+santorum+san+pedro+nolasco&hl=es&source=gbs_navlinks_s> [Consulta: 30 marzo de 2022].

Figura 18. Portada de *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real, y militar de María Santissima de la Merced, ó Misericordia, redención de cautivos*. Phelipe Colombo. (p. 18) Disponible en: <https://books.google.es/books?id=PF6qH7WPsplC&dq=vidasan+pedro+nolasco&hl=es&source=gbs_navlinks_s> [Consulta: 30 marzo de 2022].

Figura 19. Monasterio de santa María del Puig. (p. 19) Disponible en: <<https://www.monasteriodelpuig.org/>> [Consulta: 20 de febrero de 2022].

Figura 20. Claustro del Monasterio de Santa María del Puig. (p. 19) Disponible en: <<https://www.monasteriodelpuig.org/>> [Consulta: 20 de febrero de 2022].

Figura 21. Patio Castrense del Monasterio de Santa María del Puig. (p. 19) Disponible en: <<https://www.monasteriodelpuig.org/>> [Consulta: 20 de febrero de 2022].

Figura 22. Diagrama de composición. Imagen realizada por la autora. (p. 21)

Figura 23. Diagrama de planos compositivos. Imagen realizada por la autora. (p. 22)

Figura 24. Fotografía de detalle de las lagunas. Estrato preparatorio a la vista. Imagen realizada por la autora. (p. 23)

Figura 25. Fotografía de detalle de la textura del estrato pictórico. Imagen realizada por la autora. (p. 23)

Figura 26. Fotografía general del anverso con luz ultravioleta. Imagen realizada por la autora. (p. 24)

Figura 27. Fotografía de la densidad del tejido del entelado por cm² con cuentahilos. Imagen realizada por la autora. (p. 24)

Figura 28. Fotografía de la densidad del tejido original con cuentahilos. Imagen realizada por la autora. (p. 25)

Figura 29. Fotografía de detalle de los bordes, donde se aprecia el orillo o remate en el margen derecho. Imagen realizada por la autora. (p. 25)

Figura 30. Fotografía de detalle del ensamblaje del bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 26)

Figura 31. Fotografía de detalle de las dos cuñas en el mismo intersticio. Imagen realizada por la autora. (p. 26)

Figura 32. Croquis del ensamblaje del bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 26)

Figura 33. Croquis del bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 27)

Figura 34. Fotografía de detalle del baquetón. Imagen realizada por la autora. (p. 28)

Figura 35. Fotografía de detalle de las lagunas en la parte inferior de la obra. Imagen realizada por la autora. (p. 28)

Figura 36. Imagen de detalle de las craqueladuras de edad. Imagen realizada por la autora. (p. 29)

Figura 37. Imagen de detalle del pasmado por proximidad de fuego. Imagen realizada por la autora. (p. 29)

Figura 38. Imagen de detalle de los estucos de intervenciones anteriores. Imagen realizada por la autora. (p. 29)

Figura 39. Diagrama de daños de los estratos pictóricos. Imagen realizada por la autora. (p. 30)

Figura 40. Fotografía de detalle de las manchas del soporte textil. Imagen realizada por la autora. (p. 31)

Figura 41. Fotografía de detalle de la acumulación de suciedad ocultada por el bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 31)

Figura 42. Imagen general del soporte textil original. Imagen realizada por la autora. (p. 31)

Figura 43. Diagrama de daños de la tela del entelado. Imagen realizada por la autora. (p. 32)

Figura 44. Diagrama de daños del soporte textil original. Imagen realizada por la autora. (p. 33)

Figura 45. Fotografía de detalle de las manchas del bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 34)

Figura 46. Fotografía de detalle de los rasgados del bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 34)

Figura 47. Diagrama de daños del bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 35)

Figura 48. Imagen de detalle de la protección de los estratos pictóricos. Imagen realizada por la autora. (p. 37)

Figura 49. Imagen de detalle de ambas telas clavadas al bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 37)

Figura 50. Fotografía de detalle de la acumulación de suciedad oculta por el bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 37)

Figura 51. Imagen de detalle de una pieza de madera oculta por el bastidor. Imagen realizada por la autora. (p. 37)

Figura 52. Fotografía de detalle del procedimiento de eliminación de la tela de refuerzo. Imagen realizada por la autora. (p. 38)

Figura 53. Fotografía de detalle del resultado de la eliminación del entelado. Imagen realizada por la autora. (p. 38)

Figura 54. Imagen de detalle del proceso de aplicación del ácido bórico. Imagen realizada por la autora. (p. 39)

Figura 55. Croquis de bandas del entelado de bordes. Imagen realizada por la autora. (p. 40)

Figura 56. Imagen de detalle del proceso de entelado de bordes. Presentación de las bandas, antes de su adhesión definitiva. Imagen realizada por la autora. (p. 40)