



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

GLORIFICACIÓ DE LA MARE DE DÉU DAIGÜES VIVES  
UN LLENÇ ANÒNIM DEL S.XIX  
ESTUDI HISTÒRICO-TÈCNIC, PROPOSTA I PROCÉS  
D'INTERVENCIÓ

Treball Fi de Grau

Grau en Conservació i Restauració de Béns Culturals

AUTOR/A: Chorro Gimeno, Aitana

Tutor/a: Guerola Blay, Vicente

Cotutor/a: Castell Agustí, María

CURS ACADÈMIC: 2021/2022

**TFG**

---

***GLORIFICACIÓ DE  
LA MARE DE DÉU D'AIGÜES VIVES.  
UN LLENÇ ANÒNIM DEL S.XIX***  
ESTUDI HISTÒRICO-TÈCNIC, PROPOSTA I PROCÉS D'INTERVENCIÓ.

**Presentat per: Aitana Chorro Gimeno**  
**Tutors: Vicent Guerola Blay**  
**María Castell Agustí**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**  
**Grau en Conservació i Restauració de Béns Culturals**  
**Curs 2021-2022**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUM

Al present Treball de Fi de Grau es desenvolupa l'estudi històric, iconogràfic, tècnic, a més de la proposta i procés d'intervenció en una pintura sobre llenç amb la representació de la Mare de Déu d'Aigües Vives. La tradició remunta la troballa d'aquesta imatge l'any 1250, que actualment es conserva a la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent, procedent de la Desamortització del Convent amb la mateixa titularitat que hi ha al terme municipal. El llenç es pot situar cronològicament a mitjan segle XIX, arran d'haver localitzat la seua font gràfica directa en un gravat de Tomàs Rocafort i López (fl. 1798 – 1835), en el qual a més de la representació mariana apareix en la part inferior el perfil urbà de la localitat.

El llenç presenta un format rectangular, si bé no són les mesures originals donat que en algun moment l'obra va ser mutilada en tot el seu perímetre. Aquest és el principal dany que ha patit la pintura, a més de puntuals descohesions i pulverulència produïda als marges degut als plecs que es van produir al moment de la nova emmarcació. Cal remarcar la brutícia superficial que presenta la pel·lícula pictòrica, a més d'una oxidació del vernís que impedis una correcta visualització dels cromatismes originals.

La nostra aportació consisteix, bàsicament, en estudiar i proposar una intervenció de recuperació dels marges perduts i un nou sistema de muntatge i exposició, conjuntament amb una revisió de la neteja de la pintura a partir de protocols actualitzats d'eliminació de brutícia i vernissos oxidats.

## PARAULES CLAU

Mare de Déu d'Aigües Vives, iconografia devocional mariana, pintura valenciana del s. XIX, Tomàs Rocafort, mutilació de marges en pintura sobre llenç.

## ABSTRACT

The current Final Degree Project has been based on the historic, iconographic and technical study, as well as the proposal and intervention process over a painting on canvas with the representation of "Mare de Déu d'Aigües Vives". The discovery of this image is dated from around 1250 according to the tradition, and nowadays it is preserved in the Parish of Assumption in Carcaixent, due to the Disentailment of the Convent with the same name which is located on this locality. This painting can be placed chronologically in the middle of the 19th century, due to the finding of its direct graphic source in a printmaking from Tomàs Rocafort i López (fl. 1798 – 1835), in which appears, besides the Marian iconography, urban profile of the locality.

The canvas has a rectangular format, even though these aren't the original dimensions as a result of a mutilation of its perimeter at some point. This is the main damage of the painting, apart from the occasional lack of cohesion and dustability due to the folds that were made during the new framing. The surface dirt presented on the pictorial layer must be pointed out, in addition to the oxidized vernish that block the correct view of the original colour scheme.

Our contribution basically consists in studying and proposing an intervention of recovery for the lost margins, and a new assembly and exposition system, along with a cleaning revision of the painting based on updated protocols of the elimination of dirt and oxidized vernish.

## KEY WORDS

"Mare de Déu d'Aigües Vives", devocional Marian iconography, valencian painting from 19th century, Tomás Rocafort, margins mutilation over a painting on canvas.

## AGRAÏMENTS

Als meus tutors Vicent Guerola i Maria Castell, per haver-me guiat i haver confiat en mi des d'un primer moment, donant-me l'oportunitat de realitzar aquest treball final; per haver-me animat a dedicar-li hores i perfeccionar fins el mínim detall, obtenint un molt bon resultat.

A Cristina, per haver-me ajudat amb tot el que podia i més, per la seua dedicació i per haver-me acompanyat durant tot aquest curs, fent-me sentir molt còmoda al seu costat.

A Maria, Ángela i Agustí, per haver compartit amb mi tants matins al taller i per haver-me ajudat quan ho he necessitat.

A Aida, companya de plors i d'alegries durant aquest treball.

A Paula, Sara, Meritxell, Lara, Joan, Sabina i Sílvia, per haver-me acompanyat aquests 4 anys de carrera, fent d'aquesta una experiència inoblidable.

Als meus pares, Inma i Aurelio, que m'han ajudat en tot i m'han ensenyat a no rendir-me mai; al meu germà, Jordi, qui m'ha tirat una mà en innumerables ocasions.

I sobretot a Víctor, company de vida, pel seu suport incondicional, animant-me a seguir endavant amb tot i per estimar-me sense importar res.

# ÍNDEX

1.- INTRODUCCIÓ .....	7
2.- OBJECTIUS .....	9
3.- METODOLOGIA .....	10
4.- GLORIFICACIÓ DE LA MARE DE DÉU D'AIGÜES VIVES, UN LLENÇ INÈDIT DEL SEGLE XIX.....	11
4.1.- LA PARRÒQUIA DE L'ASSUMPCIÓ DE CARCAIXENT.....	11
4.2.- ANTECEDENT HISTÒRIC DE LA DEVOCIÓ MARIANA .....	12
4.3.- ANÀLISI ICONOGRÀFIC I FONTS GRÀFIQUES .....	13
4.4.- ESTUDI COMPOSITIU .....	16
4.4.1.- <i>El pam valencià</i> .....	19
5.- ESTUDI TÈCNIC .....	20
5.1.- SUPORT TÈXTIL .....	20
5.1.1.- <i>Hipòtesis del format original</i> .....	21
5.2.- BASTIDOR.....	22
5.3.- ESTRATS PICTÒRICS .....	23
5.3.1.- <i>Capa de preparació</i> .....	23
5.3.2.- <i>Pel·lícula pictòrica</i> .....	23
5.4.- MARC.....	24
6.- ESTUDI CONSERVATIU .....	26
6.1.- SUPORT TÈXTIL .....	26
6.2.- BASTIDOR.....	27
6.3.- ESTRATS PICTÒRICS .....	27
6.3.1.- <i>Capa de preparació</i> .....	27
6.3.2.- <i>Pel·lícula pictòrica</i> .....	27
6.4.- MARC.....	28
7.- PROCÉS D'INTERVENCIÓ .....	29
8.- CONSERVACIÓ PREVENTIVA.....	35
8.1.- PROPOSTA DE RECUPERACIÓ DE MARGES .....	35
8.2.- EMMARCAT .....	36

8.3.- TEMPERATURA I HUMITAT RELATIVA .....	36
8.4.- RADIACIÓ LUMÍNICA .....	37
8.5.- EMBALATGE .....	37
9.- CONCLUSIÓ .....	38
10.- BIBLIOGRAFIA .....	39
11.- ÍNDEX DE FIGURES .....	43

# 1.- INTRODUCCIÓ

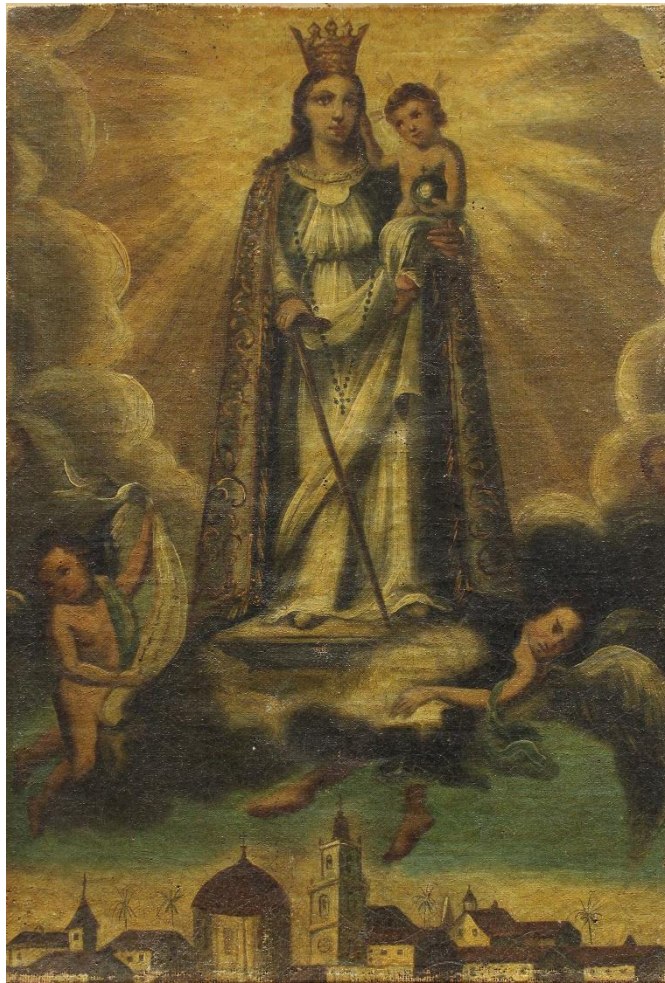
Al present Treball Final de Grau es presenta l'estudi d'una pintura inèdita amb la representació de la imatge de Ntra. Sra. d'Aigües Vives com a protectora de la villa de Carcaixent, un municipi al sud de la província de València, pertanyent a la comarca de la Ribera Alta del Xúquer. La pintura deu ser situada cronològicament al primer terç del s. XIX a tenor de tractar-se d'un llenç inspirat en un gravat de Tomàs de Rocafort, ubicat cronològicament en aquell moment. Aquesta devoció procedeix del Convent Agustí situat al terme municipal i que durant segles va romandre habitat fins l'exclaustració de Mendizábal. A la representació apareix la imatge de la Mare de Déu abillada amb el característic mantell, d'empeus i sostenint al Xiquet Jesús amb l'esquerra, i amb la dreta substentant un bastó. Un dels principals atributs d'aquesta iconografia és el pessic que el xiquet deposita en la galta de la seua mare. El cap de la Mare de Déu presenta una corona oberta mentre que el xiquet llueix tres ràfagues en relació a la Trinitat, mentre amb la seua maneta substenta el globus terraqui; als peus de les figures es mostra el perfil urbà del municipi.

Segons antiga llegenda, l'imatge original de la Mare de Déu va ser soterrada al voltant de l'any 826; es tractava d'una escultura de marbre, que fou ocultada per tal de protegir-la de la invasió musulmana. El retrobament d'aquella figura va tindre lloc el 16 d'octubre de 1250. Aquesta imatge es va traslladar a la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent amb l'exclaustració de Mendizábal, i no va ser fins el 1857 que no va ser declarada Patrona Principal del municipi per S. S. el Papa Pio IX, encara que al poble ja se la considerava com a patrona des del segle XVIII. Una inscripció al revers de l'obra permet saber que aquesta va ser un obsequi a la Parròquia Municipal pels consorts Bernardo Darás Mahiques, cronista oficial de la ciutat, i M<sup>re</sup> Mercedes Palasí Santamaría.

Tot i que aquest llenç a primera vista no presenta danys greus, la realitat és que es va produir una mutilació del perímetre i es van fer plecs a les vores per grapar-la a un tauler aglomerat; es coneix que es va ocasionar aquest mutilament perquè, a banda de no presentar bastidor, s'ha pogut comparar el tamany actual de l'obra amb una fotografia antiga i amb la seua corresponent font gràfica. A més d'açò, l'envelliment dels materials que constitueixen l'obra han ocasionat que la pel·lícula pictòrica i la capa de preparació mostren signes de descohesió puntual, els quals s'agregen per motiu de la trama oberta del suport. Cal remarcar també la capa de vernís oxidat que distorsionava els colors originals de la pintura i la impressió formal de la figuració.

Utilitzant com a punt de partida l'estudi historico-tècnic de l'obra, es planteja una proposta d'intervenció per poder recuperar els marges perduts i dissenyar un nou muntatge que permeta restituir el format original així com principalment el cromatisme a través de protocols internacionalment reconeguts per al procés de neteja.





Imatge 1.

***Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives***

Autor desconegut

Oli sobre llenç, 59 x 41'4 cm.

Primer terç del s.XIX.

Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció

Carcaixent

## 2.- OBJECTIUS

L'objectiu principal del present treball consisteix en realitzar un estudi historico-tècnic d'una obra conservada a l'Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent, per poder dissenyar un correcte protocol d'intervenció i posteriorment dur-lo a terme, conjuntament amb el desenvolupament d'una proposta de recuperació de marges.

S'ha pautat una sèrie de treballs per aconseguir els objectius secundaris relacionats amb el principal, de manera que ajuden a que el resultat final del treball siga clar i organitzat. Aquests són:

- Recopilar la bibliografia necessària per poder seleccionar i extraure les dades més significatives referents a l'estudi del llenç com per a la seua successiva intervenció.
- Contextualitzar l'obra a nivell històric, estètic i iconogràfic.
- Elaborar un estudi tècnic i avaluar l'estat conservatiu de la pintura.
- Documentar l'obra utilitzant processos fotogràfics que ajuden en l'avaluació del seu estat.
- Realitzar el procés d'intervenció més adequat per a garantir l'estabilitat de l'obra.

### 3.- METODOLOGIA

Per poder desenvolupar el present treball i aconseguir els objectius esmentats abans, s'ha utilitzat un procediment metodològic basat, sobretot, en l'estudi teòric mitjançant la consulta de fonts bibliogràfiques i de pàgines web per poder recopilar la informació necessària sobre els aspectes socials, culturals, artístics i tècnics adients per a una bona documentació i actuació sobre l'obra i la consecució del resultat esperat. També ha estat present la consulta de monografies, i tesines de grau i màster. Per altre costat, la informació obtesa s'ha completat més detalladament amb la lectura de programes de festes municipals i s'ha indagat a través de bancs d'imatges que han ajudat en la fase documental del treball.

Totes aquestes fonts d'informació s'han contrastat i s'han extret les dades més significatives, permetent contextualitzar l'obra i ajudant a concretar aspectes tècnics mentre es desenvolupada l'estudi al present treball.

D'altra banda, per poder dur a terme els diferents anàlisis i estudis tècnics de l'obra, i així identificar els estrats que la conformen, i determinar l'estat de conservació, s'ha inspeccionat visualment complementant-se amb un treball fotogràfic amb diferents espectres de llum, junt a la utilització del microscopi Dino-Lite® i d'un comptafils, permetent elaborar diagrames que ajuden a visualitzar allò que es tracta d'una manera clara per després poder elaborar una correcta proposta d'intervenció.

## 4.- GLORIFICACIÓ DE LA MARE DE DÉU D'AIGÜES VIVES, UN LLENÇ INÈDIT DEL SEGLE XIX

### 4.1.- LA PARRÒQUIA DE L'ASSUMPCIÓ DE CARCAIXENT

La contextualització de l'obra és important a l'hora de treballar i poder realitzar un estudi, situant-la a un espai i en un temps concret. Aquesta pintura de temàtica mariana del segle XIX es troba a l'Arxiu Històric Parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu, ubicada a Carcaixent.

Construïda al 1434, el seu origen es remonta a l'època gòtica, com encara es pot apreciar a les arcades de creueria en l'òrgan, i ocupava la nau de l'actual parròquia<sup>1</sup>. Durant aquesta època, l'església encara pertanyia a la desapareguda població de Ternils (a la comarca de la Ribera Alta). Amb el creixement de la demografia, aquesta es va quedar xicoteta per a la ciutadania i es va haver de sotmetre a una reforma fins deixar-la tal i com es troba hui en dia<sup>2</sup>. A causa d'inundacions, es va anar despoblant Ternils i el 1573 la Curia va acordar que aquesta parròquia es traslladara a Carcaixent; de nou, es va sotmetre a reformes per ampliació<sup>3</sup>.

El monument consta d'una única nau central de volta estrelada i capçalera renaixentista, envoltada de capelles laterals dedicades a diferents sants, d'entre elles una dedicada a la Verge d'Aigües Vives. Es pot accedir mitjançant dos portes, però generalment s'utilitza la porta que dona a la Plaça Major. Des d'aquesta mateixa plaça, i des d'altres punts diferents de la localitat, es pot apreciar la torre-campanar datada al segle XVI. L'altura original era fins on hui en dia es troba el rellotge<sup>4</sup>, però al 1911 es van iniciar les obres del nou campanar, que aprofitava l'estructura antiga<sup>5</sup>.

El 1736, al nínxol de l'Altar Major es va iniciar un incendi a causa d'una negligència. Hi havia ciris encesos que no es van apagar quan es va tancar l'església al migdia, i una hora més tard es veien denses columnes de fum que



**Imatge 2.** Torre-campanar de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent.

<sup>1</sup> FOGUÉS, Francisco, 2000. *Historia de Carcagente: Compendio geográfico-histórico de esta ciudad*. Carcaixent: Ajuntament. P. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 41.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 43.

<sup>4</sup> DARÀS, Bernat, 2014. *L'Església Parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu de Carcaixent i els seus Artífexs (segles XVI-XX)* [en línia]. Carcaixent: Graficar [Consulta: 8 d'abril de 2022]. P. 6.

<sup>5</sup> DARÀS, Bernat. *Església Parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu* [en línia] [Consulta: 8 d'abril de 2022]. P. 34.

eixien per les finestres de la cúpula.<sup>6</sup> Malauradament, molt poques obres es van poder salvar; de les obres que es van perdre, estava entre elles la imatge original de la Verge d'Aigües Vives, però un mes després de l'incendi es va demanar el permís per poder esculpir de nou la imatge-reliquiari, que seria tallada en guix<sup>7</sup>. Es va alçar de nou l'església, costejada amb les donacions setmanals que es recaudaven per la població, i es va construir el nou òrgan i el frontispici en 1770<sup>8</sup>.

Més tard, el 1833, baix la gestió de don Juan Bautista Bixquert, en aquell moment rector, es va aconseguir que la imatge de la patrona de Carcaixent es traslladara definitivament a la parròquia<sup>9</sup>. Al 1910, el rector don Jacinto Grau es va encarregar de la restauració de la cúpula, va elevar el campanar i va col·locar en aquest un nou rellotge. Més tard, el Cura don Salvador Faus es va fer càrrec de la restauració de l'interior de la parròquia i va encarregar un nou dossier per a la imatge de la patrona<sup>10</sup>.



**Imatge 3.** Verge d'Aigües Vives. Escultura. Carcaixent.

#### 4.2.- ANTECEDENT HISTÒRIC DE LA DEVOCIÓ MARIANA

La devoció a la Verge Maria ha estat present en la societat des de l'antiguitat. Nascuda a Natzaret<sup>11</sup>, filla de Santa Anna i Sant Joaquim<sup>12</sup>, és un dels personatges principals de la Bíblia, perquè és la mare de Jesucrist, però també perquè la seua concepció, obra de l'Esperit Sant, va suposar un dels motius més importants per a la divisió del Cristianisme, sorgint dues famílies: la Catòlica i la Protestant.

En l'època musulmana, els religiosos dels convents del Regne de València<sup>13</sup> van haver de fugir per l'amenaça evident. En concret, els que vivien al Convent Servità de Sant Agustí de Carcaixent, es van refugiar a l'Illa de Formentera, a excepció d'alguns que van decidir quedar-se per les muntanyes de la vall

<sup>6</sup> FOGUÉS, Francisco, 2000. *Op. Cit.* P. 164.

<sup>7</sup> DARÀS, Bernat, 2014. *La Sumaria Información... sobre l'Incendi de la Parròquia de Carcaixent i la Realització de la Nova Imatge de la Mare de Déu d'Aigües Vives* [en línia]. Carcaixent: Graficar [Consulta: 8 d'abril de 2022]. P. 12.

<sup>8</sup> FOGUÉS, Francisco, 2000. *Op. Cit.* P. 75.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 45.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 47.

<sup>11</sup> No està confirmat, però es creu que siga possible ja que allí es va produir l'Anunciació i molts dels seus parents vivien en aquella localitat. GRUENTHNER, Michael J., S. I., 1964. María en el Nuevo Testamento. En: CAROL, J. B. y GARCÍA, N. *Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. P. 82.

<sup>12</sup> JAMES, M. R., 1924. Book of James, or Protoevangelium. En: *The Apocryphal New Testament being The Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses* [en línia]. Nova York: Oxford University Press [Consulta: 20 de maig de 2022]. P.41.

<sup>13</sup> Tot i que el Regne de València és posterior, és amb eixe nom com ho menciona l'autor. PÉREZ, Fr. Tomás, 1748. *Compendio del Feliz Hallazgo de la Milagrosísima Imagen de la Virgen de Aguas Vivas*. Carcaixent, 2007. P.5.



**Imatge 4.** Isis con su Hijo Horus. Escultura de bronze. ca. 680-640. The Walters Art Museum, EE.UU.

d'Aigües Vives.<sup>14</sup> Per a que no caiguera en mans dels infidels, es va enterrar en aquesta vall una imatge de la Verge amb Jesús Xiquet en braços<sup>15</sup>. Segons la tradició, la imatge era la Verge d'Egipte, mostrant el dolor de Maria en la Fugida cap a aquest Regne<sup>16</sup>, mentre que altres afirmen que representa l'Adoració de Betlem, justificant-ho amb que en eixa època la tendència era representar la Verge en la Nativitat i en l'Adoració dels pastors<sup>17</sup>.

El 1239, quan el rei Jaume I va recuperar el Regne de València, va voler obsequiar els religiosos que van decidir quedar-se a Aigües Vives, fundant un Convent al mateix lloc on encara hui es troba, amb títol de Nostra Senyora d'Aigües Vives<sup>18</sup>, adoptant el nom de la vall on es troba.

Segons conta la tradició, l'any 1250, un criat del Convent estava treballant la terra quan va veure que la parella de bous quedaven immòbils baix d'una olivera. Havia topat la punta de la jovada amb el nas de l'escultura quasi desenterrada i els bous s'havien quedat agenollats en forma de reverència. Acabaven de descobrir la imatge de la Verge Maria<sup>19</sup>.

A partir d'aquest moment, les veneracions a la Verge Maria van anar en augment, fins el punt de considerar-la com la Patrona de Carcaixent al segle XVIII; se la va declarar com a tal oficialment el 1857 pel Papa Pio IX<sup>20</sup>.

### 4.3.- ANÀLISI ICONOGRÀFIC I FONTS GRÀFIQUES

L'arcàngel Gabriel, de part de Déu, va anar a visitar a Maria, una verge desposada amb José de la casa David, per anunciar-li que seria la portadora del nou salvador, a qui deuria anomenar Jesús. La va elegir d'entre totes les dones perquè ella era pura, tendra. Per obra de Déu, l'Esperit Sant va visitar Maria i aquesta va tindre el fill de l'Altíssim<sup>21</sup>.

L'obra que s'estudia en aquest treball presenta una escena de la Verge amb Jesús Infant als braços, un dels temes més recurrents en l'art cristià. Aquesta representació familiar es remonta a l'art arcaic; la mare que té en braços el seu fill es pot veure reproduïda des de l'Antic Egipte, on la deesa Isis es retratava amb el seu fill Horus en braços [imatge 4]. No obstant, aquesta representació maternal era molt estàtica, quasi hieràtica, fins que va evolucionar cap a una



**Imatge 5.** La Virgen del Huso. Fernando Llanos. Oli sobre taula. 1515 - 1530. Museo del Prado, Madrid.

<sup>14</sup> *Ibid.* P.5.

<sup>15</sup> *Ibid.* P.7.

<sup>16</sup> FOGUÉS, Francisco, 1922. *Historia de la Devoción a la Santísima Virgen en Carcaixent*. Carcaixent: Alfredo Bayarri. P.10.

<sup>17</sup> *Ibid.* P.11.

<sup>18</sup> PÉREZ, Fr. Tomás, *Op. Cit.* P.6.

<sup>19</sup> NOGUERA, Pascual, 1961. *Libro de Fiestas de Carcaixent* [en línia]. Carcaixent [Consulta: 12 de març de 2022].

<sup>20</sup> FOGUÉS, Francisco, 2000. *Op. Cit.* P. 55.

<sup>21</sup> JAMES, M. R., *Op. Cit.* P. 43.



**Imatge 6.** *Virgen con Niño en Gloria*. Bartolomé Esteban Murillo. 1673. Walker Art Gallery, Liverpool.



**Imatge 7.** *La Virgen con el Niño en la Gloria*. Carlo Maratti. Oli sobre llenç. ca. 1680.

imatge més humana i tendra, sobretot a l'Edat Mitjana. Amb el pas del temps, aquesta estampa s'ha seguit veient en nombroses representacions, i és que la veneració que ha rebut la Verge ha anat en augment des que se li va atribuir el nom de Mare de Déu, representada per la paraula *Theotókos*, el 431 al Concili d'Éfeso<sup>22</sup>; des d'aquest moment, els artistes també començaren a dedicar-li obres a la Verge.

Se la sol representar amb túniques i mantells blaus [imatge 5], cosa que s'ha convertit en un signe universal a l'hora de saber identificar el personatge dins d'una escena. Aquesta tècnica s'utilitzava sobretot quan gran part de la societat era analfabeta, ja que s'educaven mitjançant les imatges. Els segles XII i XIII van ser decisius, ja que anteriorment a aquests segles no se li donava molta importància als colors que la representaven, encara que solien ser colors freds, però la Iglésia Catòlica Romana va decidir, que per tractar-la amb més majestuositat, els pintors l'haurien de representar amb un pigment que s'importava d'Àsia, més car i novedós: l'ultramarí, derivat del lapislàtzuli. Aquest color prompte va passar a significar santitat<sup>23</sup>, i des d'aleshores es va representar la Verge Maria amb aquest color. Com no tots els pintors es podien permetre aquest cost, representaven la figura amb altres blaus, de menys qualitat, però respectant el color blau que se li havia otorgat; amb el temps, aquests colors canviaven de tonalitat amb l'alteració química produïda pels components del pigment. Com es pot observar en l'obra, la Verge va representada en tonalitats blaus, encara que és un color que migra més cap al gris. En general, la paleta cromàtica utilitzada en la pintura està composta per tonalitats blaus, acompanyades de blancs, ocres i carnacions, a excepció del color granat utilitzat als sostres de les cases de la zona inferior.

A més, l'ornamentació assignada a la Mare de Déu sol ser sempre similar, vestint-la amb joies i corones, a mode de representar-la majestuosament, caracteritzant-la com a Reina en la Terra i en el Cel<sup>24</sup>, tal i com es representa amb les obres que tracten la temàtica de la Coronació, i com es pot veure a l'obra del present treball.

El model de Verge representada a la pintura és una Verge de Ternura, que predomina al segle XII, caracteritzades per tindre una postura corporal més humana, deixant de ser presentada solament com un tron, tema iconogràfic

<sup>22</sup> CARROLL, Eamon R, 1964. Madre de Dios. En: CAROL, J. B. y GARCÍA, Narciso. *Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. P. 11.

<sup>23</sup> HISOUR, 2018. Color Azul en Historia y Arte. En: *Hisour Arte Cultura Historia* [en línia] [Consulta: 12 de juny de 2022].

<sup>24</sup>JORGE, María de la Piedad, 2021. *María: más allá de lo que vemos* [en línia]. Treball Final de Grau. Universidad de Cádiz [Consulta: 10 de juny de 2022]. P. 13.

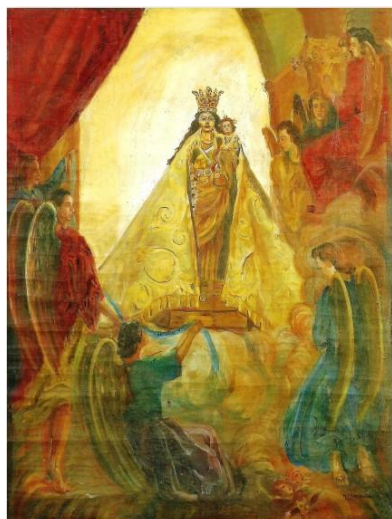


**Imatge 8.** *Virgen de Vladimir.* Anònim. Temple sobre tabla. ca. 1133. Galeria Tretiakov, Moscó.

representat des del segle IV<sup>25</sup>. Aquest últim tipus de personatge sols es pot trobar sentat, al contrari que la Verge de Ternura, que es veu amb altres postures. Exemple d'açò es contempla a la pintura de Murillo [imatge 6] o de Carlo Maratti [imatge 7], artistes que recurreixen a aquest model de representació iconogràfic marià. Dins d'aquesta categoria, es troba la Verge de les Carícies, diferenciada pel gest del Xiquet, que és qui acaricia la galta o la barbata [imatge 8].

Com a demostració de la passió cap a aquesta Verge, se la va representar en diferents formats d'obra d'art, com escultura, pintura, gravats o panells de ceràmica. Mostra d'açò és l'escultura encarregada a l'escultor valencià Jerique per a don Salvador Gomis, que la volia adaptar a un nou estàndard però pel pes no es va dur a terme aquesta acció. Exemples de pintura en són més, però gran part es troben a domicilis particulars. Aquells que sí que es poden trobar públicament són, per exemple, una pintura sobre llenç d'Àngel Marimón com a encàrrec per part del reverend n'Enrique Pelufo, actualment ubicada a l'Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció<sup>26</sup> [imatge 9].

L'autor d'aquesta pintura va decidir utilitzar com a font gràfica un gravat de Tomàs de Rocafort [imatge 10], gravador valencià actiu al segle XIX<sup>27</sup>, que, amb motiu del trasllat de la imatge a la Parròquia de Carcaixent per la Desamortització de Mendizábal, va realitzar aquest gravat<sup>28</sup>. Altres artistes que volien fer visible la seua devoció cap a la Verge d'Aigües Vives van fer servir com a font gràfica aquest mateix gravat de Tomàs de Rocafort. Amb un llenç similar al que es tracta en aquest treball, F. Osorio retrata la Mare de Déu a partir de l'obra de Rocafort [imatge 11]<sup>29</sup>. El mateix ocorreix amb un panell de ceràmica del 1875 propietat de Gustavo Bataller<sup>30</sup>, on es representa la mateixa escena, amb el perfil urbà de Carcaixent als peus de la figura central. Totes aquestes obres amb la mateixa representació afirmen que les dimensions de l'obra estudiada han sigut modificades amb el temps.



**Imatge 9.** *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives, Patrona de Carcaixent.* Àngel Marimón Perepérez. Llenç. Anterior a 1947. Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció de la Mare de Déu de Carcaixent.

<sup>25</sup> RÉAU, Louis, 1996. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1. Volumen 2. / Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento.* Barcelona: Ediciones del Serbal. P.103.

<sup>26</sup> DARÀS, Bernat, 2019. *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives del Pintor Àngel Marimón* [en línia]. Carcaixent [Consulta: 12 de juny de 2022]. P. 1.

<sup>27</sup> GALLEGO, Antonio, 1990. *Historia del Grabado en España.* Madrid: Ediciones Cátedra. P. 382.

<sup>28</sup> FOGUÉS, Francisco, 1922. *Op. Cit.* P. 226.

<sup>29</sup> LUQUE, Celia, 2018. *Un "San Pedro" italiano del s. XVIII sobre lámina de cobre* [en línia]. Treball Final de Màster. Universitat Politècnica de València [Consulta: 10 de juny de 2022]. P. 30.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 172.





**Imatge 10 (esquerra).** *Na Sa de Aguas Vivas.* Tomàs de Rocafort. Gravat. 1835. Arxiu particular.



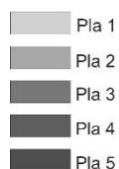
**Imatge 11 (dreta).** *Na Sa de Aguas Vivas.* F. Osorio. Llenç. 1873. Arxiu particular.

#### 4.4.- ESTUDI COMPOSITIU

Aquesta pintura de format rectangular mostra una organització dels diferents elements de l'obra en l'espai, on el punt d'interés i la càrrega visual recauen sobre la imatge de la Verge amb Jesús Xiquet en braços que mira amb ternura sa mare i li acaricia la cara, a la vegada que aquesta fa efecte de mirar l'espectador. El bastó sobre el qual es recolza la Verge guia la mirada cap a la zona inferior de l'obra, on es troba el perfil urbà de la ciutat de Carcaixent. Al mateix temps, les mirades dels àngels que envolten l'escena es dirigeixen també cap a aquest perfil, mentre que els còssos dels àngels guien la mirada cap a les figures centrals, tancant aquest recorregut visual.



Estudi de plans

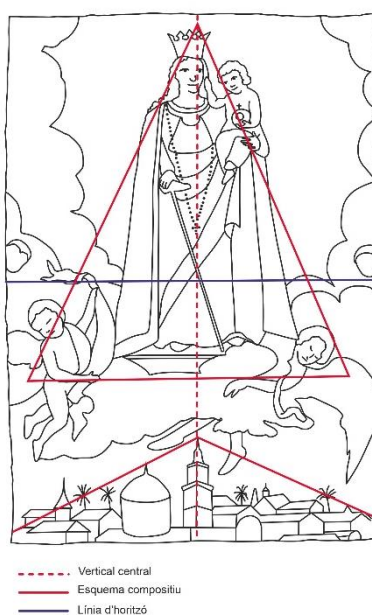


**Imatge 12.** Estudi de plans compositius en l'espai.

Per donar-li més importància a aquestes figures, es presenta un fons sense quasi elements i amb una aureòla que rodeja els caps dels dos personatges centrals. Per mitjà del joc de clarobscurs, es ressalta el volum de l'escena que proporciona notorietat a les figures; d'altra manera, s'ha treballat la pintura mitjançant plans, que li ofereixen profunditat a la composició, destacant el centre d'aquesta. La forma en la que s'han estructurat aquests plans en mostra 5 diferents [imatge 12]. El primer mostra la Verge i el Xiquet, situats al damunt d'un cúmulo de núvols, i acompanyada per dos àngels, un d'ells subjectant un filacteri. Aquestes dos figures són les que presenten moviment, mentre la Verge i el Xiquet aporten un aspecte estàtic. El segon pla està compost per dos caps d'àngels als laterals, provocant que la composició no siga tancada, mentre que al tercer apareix el perfil urbà i comença el joc de profunditat amb els cúmuls de núvols, que l'artista utilitza com a recurs per donar-li èmfasi a l'escena central.

Els efectes que aconsegueix l'autor al situar la línia d'horitzó al centre de l'obra és situar la visió de l'espectador per damunt de la ciutat, donant la impressió de que aquest es troba al cel, però a la vegada el situa per baix de la Verge, dotant-la de majestuositat. Aquest efecte recorda al trencament de glòria, recurs pictòric utilitzat per delimitar una separació del pla terrenal i del celestial mitjançant elements com cúmuls de núvols o àngels<sup>31</sup>.

La forma en la qual s'ha organitzat l'escena dins de l'esquema compositiu provoca un sentiment d'equilibri, lligat, a més, a la simetria que es troba en la



--- Vertical central  
— Esquema compositiu  
— Línia d'horitzó

**Imatge 13.** Esquema compositiu.

<sup>31</sup> REJÓN, Diego Antonio, 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores* [en línia]. Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa [Consulta: 12 de juny de 2022]. P. 185.

col·locació de les figures. que es troba en la pintura està compost per un triangle que comprèn les dos figures protagonistes, situades al centre de la composició, i els dos àngels als peus d'aquestes; a la part inferior de la pintura ocorre una cosa semblant, ja que el perfil urbà també es presenta en forma de triangle [imatge 13].



**Imatge 14.** Superposició de les imatges del gravat original i el diagrama linial de la còpia en pintura.

Aquesta pintura no és una còpia fidel de l'original de Tomàs de Rocafort, sinó que s'ha utilitzat com a referent gràfic, i açò es pot observar en diversos elements. La primera diferència que es troba és el suport de l'obra, que una és un gravat sobre paper i l'altra sobre llenç; la qualitat de la pintura no és la mateixa que la del gravat, ja que aquest consta de més nitidesa, i es pot apreciar millor amb el tractament de les figures humanes, on hi ha unes més treballades i altres d'expressió més lliure. El desenvolupament de l'arquitectura és diferent, sent el gravat més treballat i amb més detalls; similar és el tracte que li ha donat a les teles, on el gravat en mostra unes més naturals [imatges 15 i 16].

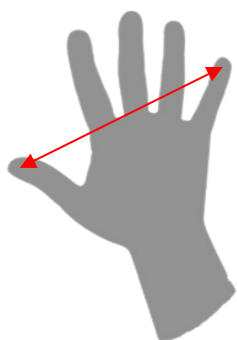
Per millorar l'estudi i fer-lo més complet, s'han superposat ambdues obres de manera digital, mostrant amb un diagrama linial roig l'obra d'autor anònim, comparant de manera senzilla qualsevol similitud o diferència que la compose de la font gràfica. Tot i que la composició és la mateixa, la col·locació en l'espai pictòric és diferent, encara que a simple vista no s'aprecie, provocant així que no encaixen en el moment d'equiparar-les i examinar-les mitjançant la superposició [imatge 14].



**Imatge 15.** Detall del tractament de l'arquitectura per Tomàs de Rocafort.



**Imatge 16.** Detall del tractament de l'arquitectura per l'autor anònim.



**Imatge 17.** Diagrama de mesura del pam valencià, actualment equivalent a 20'89 cm.

#### 4.4.1.- El pam valencià

Tot i que les mesures utilitzades en aquest treball utilitzen el sistema mètric decimal, aquest no es va introduir a Espanya fins el 1849 per la reina Isabel II, quan va sancionar la Llei de Pesos i Mesures; es va allargar la implantació del nou sistema i va ser al 1895 quan va començar a generalitzar-se. Fins al segle XX es va seguir utilitzant en algunes zones el sistema tradicional, provocant dificultats en la posada en marxa de l'actual sistema<sup>32</sup>. Durant l'època en que es va pintar aquesta obra valenciana s'utilitzaven encara els pams valencians.

La dificultat que aquest sistema contenia era que, fins i tot a zones geogràfiques pròximes, s'utilitzava una mesura diferent. En València s'utilitzava el pam, mentre que a Castelló s'utilitzava la vara. Actualment, el pam equivaldria a 20'89 cm aproximadament.<sup>33</sup> Es va prendre com a mesura la distància que hi havia entre el polze i la falange superior del dit menut de la mà oberta i estesa.

Si traslладem aquestes dades, el que s'obté és que el suport actual, de 59 x 41'4 cm, mediria quasi 3 pams (2,82 pams) per 2 pams (1'98 pams) [imatge 18].



**Imatge 18.** Diagrama de mesura de l'obra mitjançant el pam valencià.

<sup>32</sup> MINISTERIO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y TRANSFORMACIÓN DIGITAL. La introducción del sistema métrico decimal en España. España: Secretaria General Técnica del Ministerio [Consulta: 12 de juny de 2022].

<sup>33</sup> ALFONSO, María, 2020. *Un Lienzo Anónimo Academicista con la Representación del Buen Pastor* [en línia]. Treball Final de Grau. Universitat Politècnica de València [Consulta: 11 de juny de 2022]. P. 28.

## 5.- ESTUDI TÈCNIC



**Imatge 19.** *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives.* Anònim. Oli sobre llenç. s. XIX. Arxiu de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent.

Títol	<i>Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives</i>
Autor	Desconegut
Data	S. XIX
Tècnica	Oli sobre llenç
Temàtica	Religiosa / Mariològica
Mesures	59 x 41'4 cm
Localització	Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent
Firma	No

L'estudi dels aspectes tècnics de l'obra s'inicia amb diversos anàlisis previs, els quals tenen com a objectiu aportar informació sobre els materials constituents del llenç, tant del suport com dels diferents estrats que el conformen. Aquests exàmens són imprescindibles per poder dur a terme un correcte procés d'intervenció sense que afecte negativament l'obra. A més, també ajuda a l'hora de conèixer i documentar les característiques pròpies de l'esmentada pintura, obtenint dades sobre l'època d'execució o, en altres ocasions, dades sobre l'autoria d'una obra.

Amb aquesta justificació, resulta imprescindible realitzar un primer estudi visual, que es completa posteriorment, amb el treball fotogràfic tant d'espectre visible com del no-visible<sup>34</sup>.

### 5.1.- SUPORT TÈXTIL

El material constituent que s'utilitza en aquesta obra és un teixit de lli, el qual es troba mutilat als seus marges, a conseqüència que, en algun moment de la seua història, l'obra va sofrir, lamentablement, una amputació en tot el perímetre; per altra banda, a més de danyar les vores, es va fer un plec cap a dins de l'obra amb elles, d'1 cm aproximadament, acompanyat del grapat i l'adhesió que s'ha practicat en la vora superior per unir l'obra al tauler sobre el qual es troba. Les dimensions que presenta l'obra a causa de que es va produir aquesta mutilació són de 59 x 41'4 cm, mesures que equivalen també per a l'àrea total pintada, però s'ha de tindre en compte que els talls no són regulars, i als laterals és on més s'aprecia aquesta irregularitat, on la part més ampla de l'obra medeix 41'4 cm.

<sup>34</sup> S'han realitzat fotografies de llum visible, fluorescència ultravioleta, infrarrojos i rajos X.



**Imatge 20.** Detall del suport original amb microscopi digital Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (55x augments).

El lligament de l'esmentat teixit és un tafetà simple<sup>35</sup> [imatge 20], de baixa densitat. Amb bastant certesa, podem esmentar que la confecció del teixit és manual, elaborat amb una trama regular realitzada amb l'ús d'un teler, amb intersticis notables ja que es tracta d'una trama oberta; els fils que constitueixen l'estructura del teixit es componen d'un sol cap i són amarronats, generalment del mateix grossor, sense irregularitats destacables



**Imatge 21.** Detall de la torsió de la fibra, amb microscopi digital Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (210x augments).



**Imatge 22.** Detall de la mesura de l'angle de torsió de la fibra, amb microscopi digital Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (210x augments), i Ruler, medidor online d'angles desenvolupat per la UPV.

Mitjançant els anàlisis que s'han fet, s'ha pogut identificar de quin tipus de fibra es tracta i les seues característiques. Tot i que al teixit no hi ha presència de voraviu, no es pot determinar quin fil és trama i quin és ordit, de manera que és més convenient referir-se a ells com a fils verticals i fils horitzontals. Amb un comptafils, s'ha observat que la densitat<sup>36</sup> del suport per cm<sup>2</sup> és de 7 fils verticals i 7 fils horitzontals. Utilitzant una lupa, s'ha determinat que el sentit de torsió del fil és en Z [imatge 21], mentre que l'angle de torsió és de 70° en el fil horitzontal i de 80° en el fil vertical [imatge 22]; aquesta variació d'angle entre fils sol ser comuna, sobretot, quan s'han elaborat manualment i es pot calcular col·locant el fil en vertical i mesurant l'angle que forma la torsió sobre una línia horitzontal<sup>37</sup>. S'ha pogut identificar també el tipus de fibra quan s'ha realitzat l'assaig pirognòstic<sup>38</sup>, que ajuda a diferenciar la família de la fibra per mitjà d'una resposta al calor d'una flama, tenint en compte quina combustió es produeix, quina olor es desprèn i quins residus queden, i la prova de secat-torsió<sup>39</sup>, ja que aquesta es basa en la reacció de la fibra humida durant el procés de secat, aproximant-la a una font de calor mentre es subjecta amb unes pinces. Per un costat, el resultat que s'ha obtés a l'assaig pirognòstic en ambdós fibres és que la fibra no es crema quan s'arrima el calor, però sí amb la flama, deixant un olor a paper cremat i un mínim residu gris, assegurant que és una fibra cel·lulòsica; per altre costat, el resultat obtés en la prova de secat-torsió és que les fibres giren en sentit de les agulles del rellotge, de manera que podem afirmar que es tracta de lli. Per poder realitzar aquestes proves i anàlisis, es va procedir a retirar un fil vertical i un horitzontal de les vores, on ja es trobaven solts com a conseqüència de l'esfilagarsat produït per la mutilació que va sofrir l'obra.

### 5.1.1.- Hipòtesis del format original

L'obra ha arribat en un mal estat de conservació pel que fa a l'estructura, no tan sols per les deformacions de la tela, sinó també per la mutilació de les vores i del plec que s'ha practicat en aquestes després de tallar-les. Aquests danys han

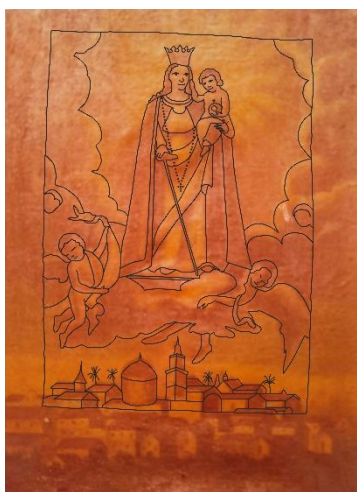
<sup>35</sup> Estructura tèxtil que es caracteritza per ser senzilla, ja que el fil de trama es creua amb el d'ordit, un per dalt i l'altre per baix, de manera alternada a cada passada.

<sup>36</sup> VILLARQUIDE, ANA, 2004. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea. P.121.

<sup>37</sup> CAMPO, Gema, 2009. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia* [en línia]. Barcelona: Tallers Gràfics Hosthench [Consulta: 15 de maig de 2022]. P. 8.

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 11.

<sup>39</sup> *Ibid.* P.12.



**Imatge 23.** Fotografia de l'obra abans de ser mutilada.

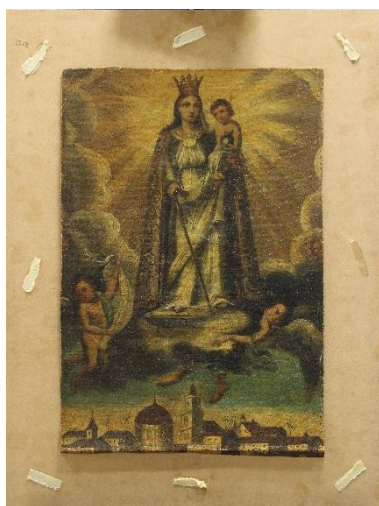
ocasionat una pèrdua d'informació, tant en les dimensions originals de l'obra, com a l'aportada per la pròpia pintura. Tot açò queda corroborat per la irregularitat que es presenta als marges, i per la comparació senzilla que es pot fer visualment de l'estat actual amb el format original mitjançant una fotografia feta abans d'aquesta mutilació [imatge 23].

Mitjançant la realització d'un diagrama linial de l'obra, i comparant-lo amb la fotografia del format original, és possible saber la informació que s'ha perdut, podent calcular també el tamany inicial. Mitjançant aquest estudi digital, es poden convertir les mesures del diagrama a centímetres reals, i després a pams valencians, de manera que es puga conèixer el tamany original en el sistema mètric amb que va ser dissenyat. D'aquesta manera, es recupera aquesta mancança de dades, confirmant que en el moment de creació, l'obra mesura 75'57 x 56'1cm, 3'61 x 2'68 pams valencians, que són 16'57 x 14'7cm més que en l'actualitat.

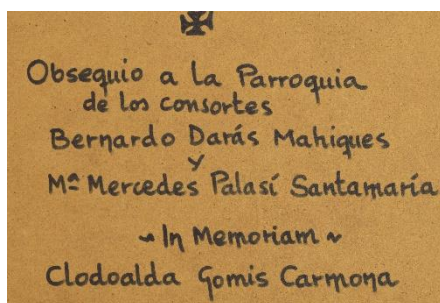
## 5.2.- BASTIDOR

Malauradament, l'obra es presenta sense estar tensada al seu bastidor original, pel fet que es troba grapada a un tauler de Densitat Mitjana<sup>40</sup> de 75 x 56'9cm i 0'25cm de grossor. En la part central del revers del DM es troba manuscrit en retolador negre una inscripció que diu el següent [imatge 26]:

“Obsequio a la Parroquia de los consortes Bernardo Darás Mahiques y M<sup>a</sup> Mercedes Palasí Santamaría. - In memoriam – Clodoalda Gomis Carmona”.



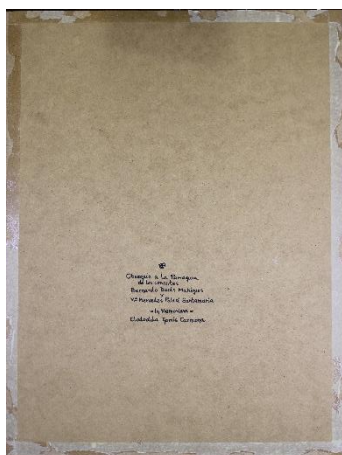
**Imatge 24.** Fotografia del tauler en que es presenta l'obra.



**Imatge 26.** Detall de la inscripció del revers.

Bernardo Darás Mahiques, arxiver de l'Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent, investigador, escriptor i Cronista Oficial de la Ciutat

<sup>40</sup> D'ara en avant abreuiat com a DM. Es tracta d'un tauler aglomerat, conegut també com a tauler de Densitat Mitjana. El seu nom indica la quantitat de fusta que conté la taula a l'hora de realitzar-se, procés en que es presen les fibres de la fusta mesclades amb coles adhesives. SERVEI ESTACIÓ, 2022. Diferencias entre el tablero DM y el aglomerado. En: *Servei Estació* [en línia] [Consulta: 12 de juny de 2022].



**Imatge 25.** Fotografia del tauler en que es presenta l'obra (revers).

de Carcaixent des del 2014<sup>41</sup>, i la seua dona M<sup>a</sup> Mercedes Palasí Santamaría eren els propietaris d'aquesta pintura abans de que foren donades a la Parròquia. Clodoalda Gomis Carmona va ser també propietària d'aquesta obra. Nascuda el 1901, va ser copropietària de l'Hort de Sant Antoni en Carcaixent, també conegut com "del Tacat", hort heretat de la seua família; a més, va donar també una imatge tallada en fusta del sant dominic valencià<sup>42</sup>.

Resulta curiosa la presentació en un tauler i no en un bastidor, i açò pot ser degut a que l'obra es trobava en una dependència amb molta humitat, com podria ser un subterrani o una cambra, i amb l'intenció de voler-ho sanejar per la seua degradació, es va procedir a tallar-la i ho van fer malbé, forçant a que el muntatge del llenç fora sobre un tauler DM amb dues grapes, resultant així una fàcil solució a mans de gent inexperta. És probable que el bastidor original fora de fusta no molt bona i d'elaboració simple, com solia passar amb gran part d'obres d'autor amb poc de prestigi.

### 5.3.- ESTRATS PICTÒRICS

#### 5.3.1.- Capa de preparació

El tipus de preparació que es presenta en aquesta obra és de color almagra, com s'ha pogut observar en alguns dels faltants que deixen a la vista la preparació [imatge 27]. Aquest tipus de preparacions colorides aportaven una funció tècnica i, de vegades, estètica, que ajudava a aconseguir els efectes desitjats per l'autor a la pintura, popularitzant-se el seu ús al segle XVI fins el segle XVIII<sup>43</sup>, ja que aquesta pràctica va anar en descens al segle XIX amb la producció industrial de teles amb les que es va tornar a utilitzar preparació blanca.<sup>44</sup>

El seu grossor és fi i bastant homogeni i, encara que no s'han fet anàlisis per afirmar-ho, podria tractar-se d'una preparació composta per un aglutinant proteïc, com seria la cola d'animal, per una càrrega inerta, com podria ser el carbonat o el sulfat càlcic, i per un pigment almagra, un òxid de ferro.

#### 5.3.2.- Pel·lícula pictòrica

La tècnica utilitzada en aquesta obra és oli, sent una capa de grossor mig però que marca molt la pinzellada en diverses zones localitzades<sup>45</sup>, sense arribar al

<sup>41</sup> AJUNTAMENT DE CARCAIXENT. Presentació Cronista. En: *Ajuntament de Carcaixent* [en línia] [Consulta: 25 de maig de 2022].

<sup>42</sup> DARÀS, Bernat. *El Barri de Sant Antoni (Les Barraques)* [en línia]. Carcaixent [Consulta: 10 de juny de 2022]. P. 12

<sup>43</sup> CALVO, Ana, 2002. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal. P. 80.

<sup>44</sup> *Ibid.* P.101.

<sup>45</sup> La marca de les pinzellades es coneix com a *ductus*.



**Imatge 27.** Detall de faltant de pel·lícula pictòrica en que s'aprecia la capa de preparació. Microscopi Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (55x augments).



punt d'empaste; la superfície total pintada és de 59 x 41'4 cm. Els colors utilitzats en la paleta cromàtica d'aquest autor destaquen les tonalitats blanques i diferents tipus de blau, com els que s'utilitzen al cel, a més de tons ocres i tons carnosos empleats en les figures.

Mitjançant la realització del treball fotogràfic, utilitzant la llum infrarroja és possible conèixer si una obra presenta un dibuix subjacent a mode d'esbós o si hi ha presència de penediments. En aquest cas, no se n'ha identificat cap.

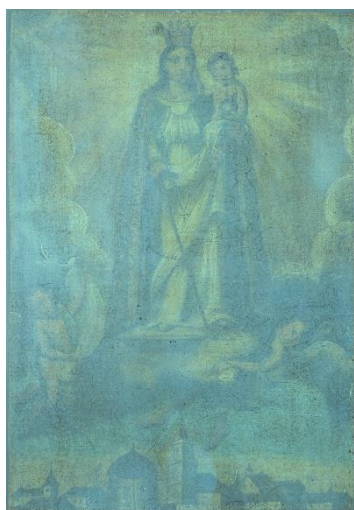
Tal i com es pot observar a la fotografia amb fluorescència ultravioleta [imatge 28], l'obra presenta una capa grossa de vernís que ha envellit i oxidat amb el temps, donant-li una tonalitat groga molt forta que ha modificat la visió dels colors. L'estat en que es troba verifica que l'aplicació d'aquest és antiga i, segurament, l'original. No s'observa cap intervenció de restauració anterior a l'obra, confirmant que aquesta capa de vernís siga l'original.

Els objectius principals pels quals s'aplica una capa de vernís en són dos. Primerament, la capa que s'aplica servix com a aïllament de la pel·lícula pictòrica, ajudant a conservar-la dels agents externs de deteriorament, com seria la brutícia. Per altre costat, proporciona un acabat estètic diferent, dotant-li de lluminositat i de saturació dels colors<sup>46</sup>. En aquest cas, a causa de l'envelliment, el vernís ha perdut la seua funció inicial, a més de perdre la seua flexibilitat convertint-lo en una capa més dura.

#### 5.4.- MARC

El llenç es presenta en un marc actual de fabricació industrial, per tant, no es correspon a l'època en que es va realitzar la pintura [imatge 29]. Aquest element té també unes funcions similars a les del vernís, ja que permet conservar millor l'obra i aporta un component estètic.

Es conserven les capes originals amb les quals es va daurar el marc. S'aprecia la capa d'aplicació del bol roig sobre la qual es depositaven les fulles d'or. No s'han realitzat proves per comprovar els materials que componen el marc, però, en aquest cas, podria tractar-se de la utilització de la tècnica del *mixtió*, com es pot observar als marges, on es veu que les esquerdes són en la mateixa direcció que la fusta i no s'aprecien marques de brunyit; en cas de ser *mixtió*, es podria afirmar que la capa de bol és simplement ornamental, per a que done efecte de ser un daurat a l'aigua. Per altre costat, sembla que s'ha utilitzat plata corlada, ja que també es poden apreciar puntets pels marges del marc, que indicarien un procés de sulfatació de la plata, que es produeixen per les zones en que la corla ha trencat i no es veu unió de làmines daurades.



Imatge 28. Fotografia amb fluorescència ultravioleta.



Imatge 29. Emmarcació de l'obra.

<sup>46</sup> BARROS, José Manuel, 2005. *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. València: Edicions Alfons El Magnànim. P. 104.

L'estructura que el conforma està confeccionada amb fusta de color clar, possiblement conífera, perquè no presenta nuscs. S'ha utilitzat un ensamblatge de caixa i espiga amb tall en *inglete*<sup>47</sup>, és a dir, seguint un angle de 45º reforçant els cantons amb grapes. La preparació de la superfície i el seu posterior daurat es van realitzar després de la confecció del marc, donant-li continuïtat als cantons de forma planimètrica i cromàtica.

L'obra està subjecta al marc mitjançant un sistema de ferros xicotets insertats al marc que subjecten el tauler DM de l'obra, a més d'estar recoberta la unió entre tauler i marc amb cinta de carrosser, permetent extraure el llenç sense danyar la pintura o el marc [imatge 31]. A més, es contempla un *passepertout* de color granat amb funció estètica que s'ha adherit mitjançant 8 trossos de cinta de carrosser al tauler DM.



**Imatge 30.** Detall de l'anvers del marc.



**Imatge 31.** Detall del revers del marc.

<sup>47</sup> TIMÓN, María Pía, 1998. *El marco español en la historia del arte = The spanish frame in the history of art: [exposición]*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte. P. 86.

## 6.- ESTUDI CONSERVATIU

En un primer examen visual, el principal problema que es troba en l'obra és la mutilació que ha sofrit als marges, provocant una mancança d'informació i afectant negativament l'estabilitat d'aquesta, ja que la zona de les vores s'ha debilitat ocasionant àrees de descohesió i pèrdues. A més, l'estat en que es troba la capa de vernís a causa de la degradació desencadena en un problema estètic, dificultant la correcta lectura de l'obra.

### 6.1.- SUPORT TÈXTIL

Tal i com s'ha mencionat abans, la pintura ha sigut objecte d'una modificació del seu format i dimensions a conseqüència del que es coneix com un sanejament de vores<sup>48</sup>. Tot i això, encara que la tela es mostre en bon estat respecte a l'estabilitat estructural, es presenta amb alguna deformació produïda per tensions, segurament provocades pels diferents estrats que la componen; al revers [imatge 32] s'aprecia un envelliment d'aquesta, on hi ha zones que han obscurit amb el pas del temps i s'aprecia una debilitació del suport que desencadena en una rigidesa del material.

Aquest llenç es sap que va estar a un bastidor perquè la tensió que va provocar el fet d'estar tensat ha ocasionat deformacions en la direcció de la trama i l'ordit. Al no presentar-se en un bastidor, no hi ha marca d'aquest, però sí que s'ha quedat la tela definida al perímetre pel plec que li causaren al graparla al tauler DM, a més dels residus que hagen quedat de la cinta de doble cara que adheria la tela al tauler; tampoc ha desencadenat en una alteració del suport provocant bombaments de la tela. Tot i trobar-se entre el marc i el tauler, el revers de l'obra presenta una fina capa de brutícia superficial, sent aquesta l'ambient adequat per a sofrir un atac xilòfag o per a que hi haja concentració d'humitat. Afortunadament, no s'ha donat el cas.

La zona més debilitada és la del perímetre a causa del tall practicat [imatge 33], sobretot al marge inferior, emmenant desfilaments i pèrdues de la trama i/o l'ordit en algunes ocasions, provocant faltants puntuals; les vores resulten ser talls irregulars, que afecten al format de l'obra.



Imatge 32. Revers del suport teixit.



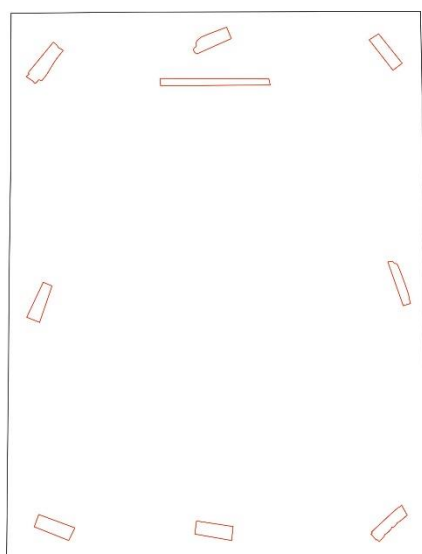
Imatge 33. Detall d'un dels marges, abans de desdoblar-lo.

<sup>48</sup> Terme que fa referència a l'alteració de l'obra a causa d'una mala intervenció, on es tallen els marges del llenç a mode de voler deixar-lo en bon estat, sobretot estèticament, ocasionant la pèrdua del material original.

## 6.2.- BASTIDOR

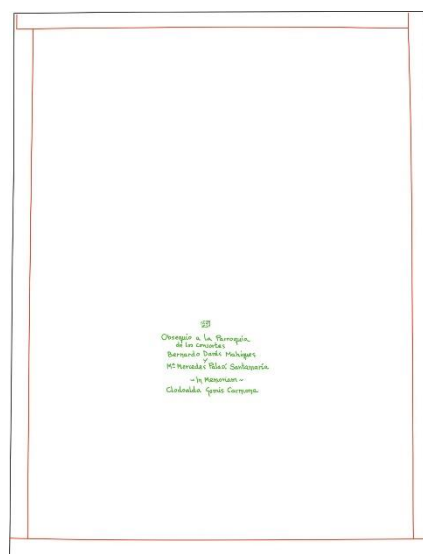
El tauler DM sobre el qual es troba la peça està en bones condicions de conservació, sense presentar danys estructurals que puguin afectar la seua estabilitat, indicant que és de confecció contemporània. L'única cosa destacable seria la inscripció al revers que s'ha comentat amb anterioritat<sup>49</sup>, a més dels residus ocasionats per la cinta de carrosser, tant la que subjecta el *passepapartout* com la que fixa el marc pel revers, i la cinta de doble cara que enganxa l'obra al tauler.

**Imatge 34 (esquerra).** Diagrama de danys de l'anvers del tauler DM.



■ Residus de cinta de carrosser

**Imatge 35 (dreta).** Diagrama de danys del revers del tauler DM.



■ Inscripció a retolador negre  
■ Residus de cinta de carrosser

## 6.3.- ESTRATS PICTÒRICS

A través de l'estudi mitjançant un diagrama de danys, s'han pogut esquematitzar les diferents alteracions que afecten l'obra, relacionades sobretot amb els deterioraments prèviament descrits, tot i que el que més crida l'atenció és l'estat del vernís i el tall de perímetre.

### 6.3.1.- Capa de preparació

Els danys més presents en aquest estrat estan, principalment, ocasionats pel pas del temps. El més notori són les craqueladures visibles a tota la superfície pictòrica, seguides de xicotets faltants produïts pels intersticis que presenta la tela del suport. Tot i que en general es troba en bon estat de cohesió i adherència, les zones dels marges i del centre de l'obra sí que mostren la seua estabilitat compromesa, degut a una mala cohesió dels estrats, segurament ocasionada pels intersticis del suport.

### 6.3.2.- Pel·lícula pictòrica

Protegida per la capa de vernís, aquest estrat de l'obra ha sofert danys mínims. A més de les pèrdues ocasionades en la capa de preparació, de manera

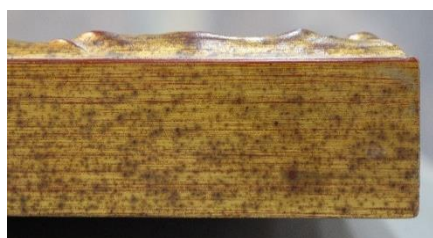
<sup>49</sup> Consultar el punt 5.2, pàgina 22.

puntual, i sobretot als marges, la pintura presenta faltants que no impedeixen la lectura de l'escena, però que estèticament molesten al visualitzar-la. Aquesta es troba estable de manera general, a excepció de les zones amb descohesió que s'han mencionat abans a la pel·lícula de preparació. No obstant, amb el pas del temps i l'envelliment de la pintura, aquesta ha perdut la flexibilitat desencadenant també en l'aparició de craqueladures.

A més de les alteracions ja esmentades, cal remarcar també l'estat d'oxidació i engroguiment en que es troba la grossa capa de vernís, que no permet llegir l'escena sense dificultats i altera la percepció de la paleta cromàtica. Amb el pas del temps, aquesta augmenta la polaritat dels elements compostius del vernís i a la vegada perd la flexibilitat original, com ocorreix amb la capa pictòrica, que la torna més dura incrementant les possibilitats de que apareguen craqueladures.



**Imatge 36.** Diagrama de danys de l'anvers de l'obra.



**Imatge 37.** Detall de l'estat del daurat al marc.

#### 6.4.- MARC

El marc que es presenta conjuntament amb l'obra es troba en bon estat a nivell estructural. El daurat de la superfície, a més de contindre brutícia superficial, està danyat de manera general a mode de faltants de daurat, permetent la visualització del bol preparatori; també es pot observar el procés de sulfatació de la plata a mode de punts negres [imatge 37]. Amb el pas del temps i la tensió que es puga haver quedat als ensamblatges s'han manifestat els *ingletes* en forma d'esquerda [imatge 30].

## 7.- PROCÉS D'INTERVENCIÓ

A través dels estudis que s'han realitzat prèviament, s'ha pogut determinar en quin estat de conservació es troba l'obra.

Abans de començar amb la intervenció, s'ha dut a terme l'anàlisi no invasiu mitjançant la fotografia, tant en l'espectre visible com el no-visible. Les primeres fotografies, amb marc, s'han fet a l'Institut de Restauració del Patrimoni<sup>50</sup>, al Taller de Conservació i Restauració de Pintura de Cavallet i Retaules. Després, s'ha col·locat sobre la taula apollada en plàstic d'aire encapsulat per amortiguar la superfície i, pel revers, s'ha retirat amb bisturí i un hisop humectat amb acetona la cinta de carrosser que envolta l'obra i uneix el tauler DM amb el marc; s'ha utilitzat aquest sistema perquè el millor dissolvent que es pot utilitzar amb cinta de carrosser és acetona amb l'ajuda d'un bisturí per poder anar retirant-ho sense problemes, i més quan es tracta d'un adhesiu envellit. Una vegada oberta, s'ha separat el *passepertout*, que estava adherit al tauler mitjançant huit fragments de cinta adhesiva de doble cara i s'ha analitzat l'interior del marc, comprovant que l'obra es troba grapada al tauler i les vores doblades cap a dins, més o menys 1cm. Açò ha facilitat el procés, ja que no s'haurà de retirar cap tipus d'adhesiu del revers del suport pictòric, i no suposa un dany més per a l'obra. Per poder traslladar l'obra de forma segura, s'ha preparat una carpeta a mesura i s'ha envoltat en plàstic d'aire encapsulat, ja que per poder documentar-la es necessita l'estudi de fotografia de la Facultat de Belles Arts. Aquesta carpeta es compon de cartró, les dimensions de la qual són 90 x 70 x 10cm, i es tanquen les juntes amb cinta adhesiva. Una vegada les fotografies s'han realitzat, s'ha tornat de nou a l'IRP amb el mateix embalatge utilitzat anteriorment.

Una vegada al taller, el següent pas a realitzar ha sigut la identificació de les fibres que componen el suport. Per a això, el que s'ha dut a terme és traure un fil vertical i un horitzontal i fer les proves d'identificació. Amb unes pinces, es trauen dels marges, de manera que no afecte negativament l'obra, i es guarden a les fundes de plàstic de mostres ben nomenades de manera que no es confundisquen.

A continuació, s'ha procedit a fer la prova de solubilitat per poder determinar quins materials són els adequats per a la intervenció, i quins caldria evitar degut a la poca estabilitat amb l'obra. Per a aquesta prova s'utilitza aigua, acetona, etanol i ligroïna. S'ha passat un hisop humectat amb aquests dissolvents per un dels cantons de l'obra, de manera que no siga visible i s'han observat els

---

<sup>50</sup> D'ara en avant es mencionarà com IRP.

resultats que s'han oberts. S'arriba a la conclusió de que l'aigua, l'etanol i la ligoïna no afecten en res l'obra i que l'acetona remou la capa de vernís. A més d'aquesta prova, s'ha realitzat també la prova de temperatura, que consisteix en aplicar calor controlat a una zona de l'obra, utilitzant una espàtula calenta, per observar la resistència que mostra en cas de necessitar-se un procés que impliqui l'aplicació de temperatura.

Quan les proves s'han concluit, el següent pas ha sigut desgrapar l'obra del tauler DM, de manera que permeta treballar millor. S'ha observat com la vora superior, a més d'estar grapada, està adherida al tauler. Amb un bisturí s'ha retirat a poc a poc la cinta adhesiva de doble cara que adheria l'obra fins desunir-la [imatge 38], i s'ha traspassat a un llit de cartró amb Melinex al damunt.



**Imatge 38.** Detall de l'adhesió de l'obra al tauler DM.

Per poder recuperar el format del llenç i eliminar la marca del doblat, s'han extés les vores i per damunt s'ha col·locat un *Tissu Non Tissé* (TNT) i pes. Com s'ha aconseguit recuperar prou bé la forma, no cal planxar-ho, ja que amb el següent procés es podria aconseguir la seua planimetria absoluta.

S'ha preparat gelatina tècnica, utilitzant 7gr amb 100ml d'aigua, per fer una protecció a les vores de l'obra, ja que l'estrat pictòric es troba dèbil. S'ha aplicat en calent sobre un paper japonès, de 9gr/m<sup>2</sup> de gramatge, prèviament col·locat sobre l'anvers de l'obra, i se li han tallat flecs per a que no es produïsquen tensions innecessaries. Una vegada seca aquesta protecció, s'ha preparat un altre paper japonès del tamany de l'obra i, utilitzant la mateixa proporció de gelatina, s'ha impregnat sobre aquesta, de manera que s'ha realitzat una consolidació general [imatge 39]; s'ha secat completament mitjançant planxat a temperatura suau. De nou, s'han tallat flecs per evitar que el tensat siga excessiu i afecte negativament l'obra. S'ha doblat paper i s'ha col·locat als cantons de l'obra, de manera que servisca com a coixinets, i s'ha posat pes damunt, per a que la pintura al secar-se i tensar-se no es deforme.



**Imatge 39.** Protecció amb gelatina tècnica.



Imatge 40. Cates de neteja.

Se li ha donat la volta i, pel revers, amb la cara suau d'una esponja Wishab<sup>51</sup> s'ha netejat, amb moviments circulars i suaument, per a que no danye la tela del suport ja que és delicada. Amb una brotxa suau i aspiració s'han retirat els residus ocasionats per l'esponja, per evitar que es queden entre els intersticis de la tela, i se li ha tornat a pegar la volta per a deixar-la per l'anvers. Per evitar que es quede alguna irregularitat sobre la superfície s'ha planxat i se li ha posat pes de nou.

S'ha desprotegit utilitzant aigua tibia, humectant la superfície amb un hisop i fàcilment retirant el paper amb pinces, tenint molta precaució a les vores ja que són la part més dèbil de l'obra, i s'ha anat comprovant el resultat de la consolidació. A continuació, s'han realitzat les cates de neteja. Per poder obtenir un bon resultat, primer s'ha dut a terme una neteja superficial amb aigua tibia per eliminar qualsevol tipus de residu que s'haja pogut quedar de la consolidació amb gelatina tècnica, de manera que no altere el resultat de les cates. Com amb les proves de solubilitat el resultat ha sigut que l'aigua no li afecta, ha conduït directament a que la neteja no serà aquosa, i com els components del Test de Cremonesi sí que han remogut, això ha dirigit directament a les cates amb aquest test [imatge 40]. El resultat que s'ha obtés de les cates de neteja és que el dissolvent que millor funciona és l'acetona, de manera que s'ha decidit utilitzar la mescla més apolar possible, dins de les mescles que millor funcionen. Aquesta és Ligoïna – Acetona, 20% : 80% (LA8), i s'ha començat a netejar per la zona inferior dreta, però s'ha observat que hi ha zones on encara hi ha un poc de descohesió [imatge 41], sobretot als marges, de manera que s'ha decidit consolidar puntualment amb Acril 33 i aigua (proporció 1:2), utilitzant un pinzell i aplicant pes a la zona consolidada. S'ha seguit netejant però a mesura que s'ha avançat amb la neteja, encara s'ha després la pel·lícula pictòrica; açò es podria associar a que la capa de vernís és grossa i que les craqueladures estan massa unides entre sí, aleshores el consolidant no ha pogut penetrar bé. S'ha aturat la neteja i s'ha plantejat un altre procediment.

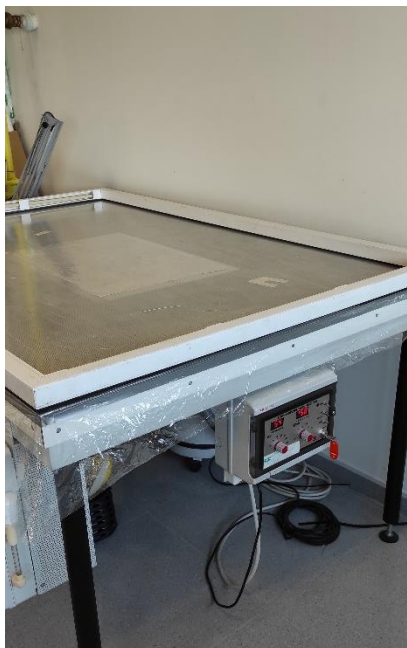


Imatge 41. Detall procés de neteja.

S'ha decidit consolidar de nou amb Beva 371 diluïda en White Spirit (proporció 1:1), i s'ha realitzat una prova al cantó inferior dret. Després, amb un hisop s'ha repetit de nou la prova de neteja en eixa zona i s'ha comprovat que tot mostra bons resultats.

<sup>51</sup> Esponja que s'utilitza en sec, composta per espuma de làtex vulcanitzada de pH neutre. Adequada per a la neteja de brutícia superficial, també en l'àmbit de la restauració. MURRAY, Rosita. Esponja Wishab Blanda. En: *Productos de Conservación* [en línia] [Consulta: 9 de juny de 2022].





**Imatge 42.** Taula de baixa pressió.

S'ha calfat de nou la Beva, per fer la nova consolidació, i mentre s'ha tallat TNT-30B<sup>52</sup>, de gramatge 25g/cm<sup>2</sup> del tamany de l'obra. Sobre el paper s'ha aplicat la Beva calenta en el sentit de les fibres del paper, de manera que no cause tensions en l'obra, utilitzant mascareta de dissolvents. Després, s'han tallat flecs a les vores i s'ha posat pes als laterals per evitar deformacions. S'ha deixat evaporar el dissolvent i s'ha preparat una carpeta que servís d'embalatge per traslladar l'obra a la Facultat de Belles Arts, al taller de pintura de cavallet, ja que al dia següent s'ha hagut de dur al taller per posar-la en la taula de baixa pressió<sup>53</sup> [imatge 42], de manera que el calor i la pressió es distribuïssin bé per tota l'obra.

S'han tallat els flecs del paper japonès per deixar-ho al ras, utilitzant un bisturí, i s'ha dut a la taula de baixa pressió. L'obra s'ha embolicat amb TNT i s'ha col·locat a la carpeta preparada el dia anterior. Una vegada al taller, s'ha tret l'obra de l'embalatge i s'ha envoltat amb Melinex, col·locant la part adhesiva cap a fora, i s'ha cobert la taula amb Nylon Dartek de tamany més gran. S'ha encès la taula i a mesura que s'ha anat absorbint l'aire, amb les mans s'han anat llevant les arrugues que hagen pogut quedar al Nylon Dartek damunt de l'obra, deixant-la llisa. Per poder aguantar i fer pressió, s'ha col·locat un marc damunt i s'ha controlat la temperatura, que s'ha posat a 68°C - 69°C, ja que la Beva es reactiva a 65°C, però la placa de calor està baix de la taula, aleshores se li dona un poc de marge per a que el calor pugui pujar fins la superfície sense problemes [imatge 43]. Una vegada ha arribat a eixos 68°C, s'ha parat la temperatura i s'ha deixat gelar a poc a poc. Una vegada ha arribat a 30°C, s'ha posat el ventilador de la taula per a que baixi més la temperatura. Quan estava a 27°C, s'ha parat totalment la taula i s'ha tornat a preparar l'embalatge de l'obra de nou per dur-la a l'IRP. Una vegada allí, s'ha retirat de la carpeta i s'ha deixat reposar.

A continuació, s'ha desprotegit l'obra retirant el TNT. Per a açò, utilitzant un hisop gros i quasi sec, s'han impregnat zones grans amb White Spirit i s'ha deixat uns segons per a que faci efecte. Després, seguint el sentit de la fibra s'ha retirat el paper. Com l'obra encara està humida com per posar-se amb la neteja, s'ha decidit retirar amb bisturí les restes de Beva que puguin haver-se quedat, de manera que a l'hora de la neteja no s'haja d'insistir molt en eixes zones. S'ha deixat evaporar el dissolvent i s'ha représ la neteja, utilitzant la mateixa mescla



**Imatge 43.** Procés de l'obra a la taula de baixa pressió. Reactivació de la Beva.

<sup>52</sup> Producte tèxtil que no és natural, les fibres del qual tenen un patró aleatori i s'uneixen mecànicament mitjançant agulles, adhesius o processos tèrmics. ITACA. Tela No Tejida: Qué es y para qué sirve. En: *ITACA. Tessuti non tessuti* [en línia] [Consulta: 9 de juny de 2022].

<sup>53</sup> Taula de treball amb una placa plana d'alumini perforat, l'objectiu de la qual és dur a terme tractaments de calor, pressió i vapor. MURRAY, Rosita. Mesa de Baja Presión Mitka. En: *Productos de Cosnervación* [en línia] [Consulta: 9 de juny de 2022].

que s'ha utilitzat anteriorment. S'ha seguit a la mateixa zona, la part inferior dreta, i seguint els volums de l'obra s'ha anat retirant la capa de vernís oxidada.



**Imatge 44.** Procés de la neteja de l'obra. Eliminació del vernís oxidat.



**Imatge 45.** Empelts del revers.

Quan s'ha acabat el procés de neteja, s'ha donat una primera capa de vernís amb brotxa a mode de protecció de l'obra real, utilitzant una mescla mare feta amb Dammar<sup>54</sup> i diluïda amb Ligoïna, proporció 1:5; aquest procediment es coneix com vernissat multicapa, mètode que combina la utilització de materials naturals i sintètics, l'objectiu del qual és aplciar una primera capa amb vernís natural i una segona a mode de protecció empleant un vernís amb resines sintètiques<sup>55</sup>. S'han ordenat els fils dels marges i amb Beva Film i espàtula calenta s'han adherit a mode d'evitar que queden solts. A continuació, s'ha donat una altra capa de vernís i s'ha revisat quines zones han perdut estrats pictòrics, de manera que es puga plantejar un estucat. Comparant amb les fotografies inicials, s'han localitzat els faltants. Pel revers, s'han adherit amb Beva Film empelts de lli, de tonalitat similar a la del suport original [imatge 45]; aquest procés s'ha realitzat perquè els faltants coincidien amb zones de gran interstici, de manera que impossibilitava l'estucat. Per a açò, s'ha utilitzat gelatina tècnica al 7% (diluïda amb aigua) i carbonat càlcic. Se li ha donat textura als aestucs, de manera que quede integrat a l'obra i la pinzellada original, i s'ha reintegrat cromàticament amb aquarel·la, ajustant la tonalitat. S'ha donat una

<sup>54</sup> Vernís Dammar i Ligoïna, proporció 1:1.

<sup>55</sup> ZALBIDEA, M<sup>a</sup> Antonia, GÓMEZ, Raquel, 2011. Revisión de los estabilizadores de los Rayos UV. *Arché* [en línia]. Valencia: nº 06-07, 2011-2012 [Consulta: 18 de juny de 2022]. P. 495.

segona capa de vernís amb brotxa. Una vegada ha evaporat el dissolvent, s'ajusta la reintegració on calga amb retoc no discernible amb Gamblin i es vernissa de nou, però mitjançant la pulverització i utilitzant vernís Regalrez® a mode de protecció, de manera que possee el procés d'oxidació del vernís amb resines naturals.



**Imatge 46 (esquerra).** Procés d'estucat.



**Imatge 47 (dreta).** Resultat final.

## 8.- CONSERVACIÓ PREVENTIVA

Prenent com a objectiu reduir possibles deterioraments i la durabilitat de l'obra, a continuació es plantegen una sèrie de pautes que pretenen assegurar una correcta conservació d'aquesta.

### 8.1.- PROPOSTA DE RECUPERACIÓ DE MARGES

Com el nom indica, el propòsit d'aquest punt és el plantejament del restabliment del format original de l'obra, perdut en el moment en que es va decidir mutilar-la. Després de que açò ocorrera, va ser grapada a un tauler DM sense cap mirament ni cap pauta preventiva a seguir.

Degut a la situació actual, s'hauria de conservar el muntatge sobre el qual es troba l'obra, practicant-li un mínim reajustament que proporcione millors condicions de conservació; per a això, el principal procés que s'hauria de dur a terme seria d'adherir un TNT-54 de pH neutre entre el tauler i l'obra, de manera que qualsevol acidificació d'aquest tauler no afecte directament l'obra; aquest procediment es duria a terme utilitzant Plextol B-500 diluït en aigua, proporció 1:1. També s'ha de tindre en compte com unir l'obra a aquest aglomerat<sup>56</sup>, que en aquest cas, es recomana utilitzar cintes magnètiques imantades<sup>57</sup> d'1 cm d'amplària, que estan compostes de ferrita d'estronci i plàstic flexible, i que són autoadhesives en una de les seues cares<sup>58</sup>; aquests imans tenen un grossor d'1mm. Aquests imans s'han de col·locar regularment sobre el TNT del tauler DM i sobre el perímetre del revers, que prèviament s'haurà revestit amb TNT-30B, adherit amb Plextol B-500 i aigua, proporció 1:1. Una altra opció seria utilitzant, en lloc d'imans, cintes de velcro Scotch<sup>59</sup>. La millor opció per a aquesta obra és l'iman perquè, a més de que no necessita subjectar tant de pes, perquè l'obra no és pesada i es troba protegida també per un marc i el seu respectiu cristal, perquè és de menor grossor que el velcro, i no molestaria tant a l'hora de la seua col·locació en el marc.

---

<sup>56</sup> SPICER, Gwen, 2013. *An alternative to velcro? Upper Edge hanging methods using rare earth magnets* [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022]. P. 20.

<sup>57</sup> IMA, 2018. Cinta magnètica 100% neodimio. En: *Ima Magnets* [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022].

<sup>58</sup> CASTELL, María, MARTÍN, Susana, PÉREZ, Eva, 2017. El empleo de imanes para la sujeción de soportes inertes flexibles, aplicados en *marouflages* sobre lienzo de estructuras retablisticas. En: GUEROLA, Vicent, MARTÍN, Susana, VIVANCOS, M<sup>a</sup> Victoria, 2017. *Restaurea*. Ontinyent: TXTO Editorial, Jesús Bordera. P. 15.

<sup>59</sup> Cinta transparent de velcro que permet subjectar fins 2'5kg. Composta per xicotets caps en ambdós parts de la cinta, que s'enganxen permetent una fixació. WIND SOURCING, 2022. Scotch Strong Fasteners RF5740, Clear, 1 Set of 2 Strips 25 mm x 1.2 mm. En: *Wind Sourcing.com* [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022].

Però per altra banda, si el que es pretén és recuperar el perímetre perdut, s'hauria de plantejar un procediment més complex. Gràcies a fonts documentals fotogràfiques, es té una idea de com era abans de la seua mutilació. Aquesta recuperació es duria a terme mitjançant un sistema nou d'empelts de tela de lli, amb unes condicions similars a les del suport original<sup>60</sup>, i amb flecs, la característica del qual és que un dels fils del floc es queda al revers de l'obra i s'adhereix amb Beva 371, i l'altre va per l'anvers, que posteriorment es talla; aquests empelts es farien del tamany del perímetre faltant, i s'unirien mitjançant un sistema encaixat de vores, on els laterals són més llargs i la tela central, com el seu nom indica, s'encaixa entre aquests laterals. El que permet és una anivellació de la superfície del nou empelt amb la de l'obra original, sense provocar que la tela es quede per baix del nivell, i facilitant el posterior procediment d'estucat<sup>61</sup>, que es podria realitzar mitjançant un roll degut a la gran superfície empeltada<sup>62</sup>, mantenint la textura del suport i obtenint una capa homogènia de l'estuc. A la zona d'unió entre l'empelt i la superfície original s'hauria d'utilitzar amb pinzell a mode de precisar millor les zones. A mode de reintegració cromàtica, el més convenient seria utilitzar un cromatisme a baixa tonalitat per tal de provocar una clara i identificativa diferenciació entre l'original i les zones afegides.

## 8.2.- EMMARCAT

S'hauria de tindre en compte de quina manera estava emmarcat originalment. Sobre açò, preocupar-se de que la pintura no estiga en contacte directament amb el cristal protector, utilitzant entre aquestes dos superfícies un *passepapier* de tamany adequat per a que repose el cristal sobre aquest. A més, caldria que els ferros xicotets que uneixen el marc a l'obra es substituïren per uns que foren d'alumini, evitant que s'oxiden amb el temps i puguen arribar a danyar la pintura.

## 8.3.- TEMPERATURA I HUMITAT RELATIVA

Les pintures a l'oli tenen establertes un grau de temperatura adequada per a la seua correcta conservació, el qual és entre els 19 i els 24°C, junt a una humitat relativa d'entre el 50-60%<sup>63</sup>. Açò serien les condicions ideals per a l'obra, però degut a que pot ser mantindre aquests valors siga més costós, mitjançant accions més senzilles es pretén establir unes condicions ambientals que eviten danyar l'obra. La temperatura no deuria superar els 30°C,

---

<sup>60</sup> Composició similar, gramatge... es podria utilitzar tela de lli de densitat per cm<sup>2</sup> de 9 fils x 9 fils. CTS, 2022. TELA ART. CTS 2297 – 100% LINO. En: CTS [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022].

<sup>61</sup> Utilitzant gelatina tècnica, al 7%, i la seua corresponent càrrega.

<sup>62</sup> S'hauria de protegir la superfície original, creant zones de "reserva", de manera que el nou estuc no pugua afectar l'obra.

<sup>63</sup> GARCÍA, Isabel, 2013. *La Conservación Preventiva de Bienes Culturales*. Madrid: Alianza. P. 122.

considerant-ne una per damunt d'aquest valor com incorrecta; però tampoc deuria estar per baix dels 16°C. Així, s'estableixen una sèrie de mesures que deurien tindre's en compte per a una bona conservació<sup>64</sup>:

- L'obra deuria trobar-se ubicada a una zona on no s'arribe a condicions de temperatura extremes, per tant, seria convenient evitar zones on faça molta calor.
- S'hauria d'evitar la llum directa incandescents, així com la llum solar.
- Evitar aproximar l'obra a una font de calor o a una font de refrigeració.

#### 8.4.- RADIACIÓ LUMÍNICA

El mateix que amb la temperatura ocorre amb la llum, on el nivell ideal per a l'obra s'estableix entre 150 i 200 lux<sup>65</sup>. S'ha de tindre en compte que la degradació lumínica present a les obres és acumulativa, que significa que una obra que s'exposa a una mínima radiació lumínica es conservarà millor. En cas de voler exposar aquesta obra, s'hauria de tindre en compte el següent<sup>66</sup>:

- Utilitzar un sistema d'il·luminació mitjançant LED.
- Evitar la llum solar directa, com també s'ha mencionat abans.
- Per poder observar la pintura, instal·lar una font d'il·luminació quan més baixa millor.

#### 8.5.- EMBALATGE

Un bon sistema d'embalatge garanteix un transport segur de l'obra, minimitzant els danys que es puguin ocasionar durant aquest. Per això, a aquest punt se li ha de donar la importància que li correspon. En aquest cas, es recomana fabricar una caixa de fusta, o cartró dur en cas de no ser suficientment assequible, i amb l'interior folrat amb polietilè per a que amortigüe el llenç i que proporció subjecció dins de la caixa. La pintura també deuria anar envoltada amb material que siga capaç de reduir els cops, com podria ser un plàstic d'aire encapsulat envoltant un TNT que protegeix amb una primera capa l'obra<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> GOVERNMENT OF CANADA, Canadian Conservation Institute, 2018. Caring for paintings. En: *Government of Canada* [en línia].

<sup>65</sup> GARCÍA, Isabel, 2013. *Op. Cit.* P. 179.

<sup>66</sup> GOVERNMENT OF CANADA, Canadian Conservation Institute, 2018. *Op. Cit.*

<sup>67</sup> GOVERNMENT OF CANADA, Canadian Conservation Institute, 2018. *Op. Cit.*

## 9.- CONCLUSIÓ

Les obres sobre llenç són, d'entre els béns culturals dins de la categoria de pintura sobre cavallet, les més propenses a sofrir danys i irregularitats en referència al format de la peça. La realització d'aquest treball ha permès posar en manifest la rellevància de mantindre en bones condicions un bé cultural; també ha ajudat a recalcar la importància de la memòria documental d'una obra, ja que fonamenta l'estudi previ de qualsevol protocol d'actuació. Aquesta documentació, i els continguts teòrics i pràctics apresos durant aquests quatre anys de formació en el Grau de Conservació i Restauració de Béns Culturals, ha permès elaborar, per una part, l'estudi historico-tècnic i iconogràfic fonamental per a circumscriure la iconografia mariana present a la pintura. Aquesta qüestió ha permès trobar similituts entre l'obra objecte del present estudi i altres, que han ajudat com a patrons en matèria d'estudi simbòlic i tècnic.

La consulta bibliogràfica i de fonts gràfiques s'ha realitzat, majoritàriament, recorrent a biblioteques i pàgines web, aportant gran part de la informació necessària per a l'estudi teòric i pràctic, i que han suposat una ajuda valuosa perquè han permès trobar característiques semblants en altres obres. S'ha dut a terme un anàlisi de l'estat de conservació de l'obra per posteriorment elaborar una proposta d'intervenció.

L'obra es presentava mutilada al seu perímetre, i s'ha pogut determinar quina era la font gràfica gràcies a l'existència d'un gravat de Tomàs de Rocafort, que a més, junt a una fotografia que s'ha trobat durant el procés, ha ajudat a determinar quines eren les mesures del format original, permetent així la proposta de recuperació dels marges perduts. Mitjançant l'anàlisi de rajos X, s'ha observat com no hi havia arreperiments, confirmant que aquesta obra present d'estudi es tracta d'una còpia del mencionat gravat.

Es presentava també amb una densa capa de vernís, que gràcies al protocol de neteja que s'ha dut a terme, conjuntament amb el treball de reintegració posterior, ha possibilitat recuperar el cromatisme original i la seua correcta lectura formal. Aquest protocol s'ha establert mitjançant un estudi previ, a través de la utilització de mètodes no invasius que aportaven informació suficient per plantejar una correcta aplicació a través dels sistemes i metodologies internacionalment reconegudes per a els processos de neteja.

Per finalitzar, al present treball s'han establert unes pautes, secundades pels anàlisis i diagrames realitzats amb anterioritat, amb l'objectiu de minimitzar futurs deterioraments que puguin sorgir posant en perill l'estat de conservació de l'obra.

## 10.- BIBLIOGRAFIA

- AJUNTAMENT DE CARCAIXENT. Presentació Cronista. En: *Ajuntament de Carcaixent* [en línia] [Consulta: 25 de maig de 2022]. Disponible en: <https://www.carcaixent.es/va/pagina/presentacio-cronista>
- ALFONSO, María, 2020. *Un Lienzo Anónimo Academicista con la Representación del Buen Pastor* [en línia]. Treball Final de Grau. Universitat Politècnica de València [Consulta: 11 de juny de 2022]. Disponible en: <file:///C:/Users/aitan/Downloads/Alfonso%20-%20UN%20LIENZO%20AN%20C3%93NIMO%20ACADEMICISTA%20CON%20LA%20REPRESENTACI%20DEL%20BUEN%20PASTOR.%20Aproximaci%20B3n%20hist....pdf>
- BARROS, José Manuel, 2005. *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. València: Edicions Alfons El Magnànim.
- CALVO, Ana, 2002. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN 8476283903.
- CAMPO, Gema, 2009. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia* [en línia]. Barcelona: Tallers Gràfics Hosthench [Consulta: 15 de maig de 2022]. Disponible en: [https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/08.recursos/publicacions/publicacions\\_antigues/identificacio\\_fibres.pdf](https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/08.recursos/publicacions/publicacions_antigues/identificacio_fibres.pdf)
- CAROL, J. B. y GARCÍA, Narciso, 1964. *Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CASTELL, María, MARTÍN, Susana, PÉREZ, Eva, 2017. El empleo de imanes para la sujeción de soportes inertes flexibles, aplicados en *marouflages* sobre lienzo de estructuras retablisticas. En: GUEROLA, Vicent, MARTÍN, Susana, VIVANCOS, M<sup>a</sup> Victoria, 2017. *Restaura*. Ontinyent: TXTO Editorial, Jesús Bordera. ISBN 978-84-947306-2-7
- CTS, 2022. TELA ART. CTS 2297 – 100% LINO. En: *CTS* [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/383-tela-art-cts-2297-100-lino>
- DARÀS, Bernat. *El Barri de Sant Antoni (Les Barraques)* [en línia]. Carcaixent [Consulta: 10 de juny de 2022]. Disponible en: [https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/barri\\_sant\\_antoni.pdf](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/barri_sant_antoni.pdf)



- DARÀS, Bernat. *Església Parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu* [en línia] [Consulta: 8 d'abril de 2022]. Disponible en: [https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Edif\\_religios/web\\_edir\\_parroquia\\_lassumpcio.pdf](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Edif_religios/web_edir_parroquia_lassumpcio.pdf)
- DARÀS, Bernat, 2014. *La Sumaria Información... sobre l'Incendi de la Parròquia de Carcaixent i la Realització de la Nova Imatge de la Mare de Déu d'Aigües Vives* [en línia]. Carcaixent: Graficar [Consulta: 8 d'abril de 2022]. Disponible en: [https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist\\_religiosa/web\\_hisr\\_la\\_sumaria\\_informacion.pdf](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist_religiosa/web_hisr_la_sumaria_informacion.pdf)
- DARÀS, Bernat, 2014. *L'Església Parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu de Carcaixent i els seus Artífexs (segles XVI-XX)* [en línia]. Carcaixent: Graficar [Consulta: 8 d'abril de 2022]. Disponible en: [https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist\\_religiosa/web\\_hisr\\_artesans\\_parroquia.pdf](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist_religiosa/web_hisr_artesans_parroquia.pdf)
- DARÀS, Bernat, 2019. *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives del Pintor Àngel Marimón* [en línia]. Carcaixent [Consulta: 12 de juny de 2022]. Disponible en: [https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist\\_religiosa/hisr\\_la\\_patrona\\_de\\_carcaixent.pdf](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist_religiosa/hisr_la_patrona_de_carcaixent.pdf)
- FOGUÉS, Francisco, 1922. *Historia de la Devoción a la Santísima Virgen en Carcagente*. Carcaixent: Alfredo Bayarri.
- FOGUÉS, Francisco, 2000. *Historia de Carcagente: Compendio geográfico-histórico de esta ciudad*. Carcaixent: Ajuntament.
- GALLEGO, Antonio, 1990. *Historia del Grabado en España*. Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN 8437602092.
- GARCÍA, Isabel, 2013. *La Conservación Preventiva de Bienes Culturales*. Madrid: Alianza. ISBN 9788420678658.
- GOVERNMENT OF CANADA, Canadian Conservation Institute, 2018. Caring for paintings. En: *Government of Canada* [en línia] [Consulta: 10 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/paintings.html#a3k>
- HISOUR, 2018. Color Azul en Historia y Arte. En: *Hisour Arte Cultura Historia* [en línia] [Consulta: 12 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.hisour.com/es/blue-colour-in-history-and-art-26626/>

- IMA, 2018. Cinta magnética 100% neodimio. En: *Ima Magnets* [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022]. Disponible en: <https://imamagnets.com/producto/cinta-magnetica-100-neodimio/>
- ITACA. Tela No Tejida: Qué es y para qué sirve. En: *ITACA. Tessuti non tessuti* [en línia] [Consulta: 9 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.itacatnt.it/tessuto-non-tessuto/?lang=es>
- JAMES, M. R., 1924. *The Apocryphal New Testament being The Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses* [en línia]. Nova York: Oxford University Press [Consulta: 20 de maig de 2022]. Disponible en: <https://archive.org/details/JAMESApocryphalNewTestament1924/mode/2up>
- JORGE, María de la Piedad, 2021. *María: más allá de lo que vemos* [en línia]. Treball Final de Grau. Universidad de Cádiz [Consulta: 10 de juny de 2022]. Disponible en: <https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/25352/JORGE-GONZ%C3%81LEZDELAPE%C3%91A-MAR%C3%8DADELAPIEDAD-TFG.pdf?sequence=1>
- LUQUE, Celia, 2018. *Un "San Pedro" italiano del s. XVIII sobre lámina de cobre* [en línia]. Treball Final de Màster. Universitat Politècnica de València [Consulta: 10 de juny de 2022]. Disponible en: <file:///C:/Users/aitan/Downloads/Luque%20-%20Un%20San%20Pedro%20italiano%20del%20S.XVIII%20sobre%20l%C3%A1mina%20de%20cobre.%20Estudio%20hist%C3%B3rico-t%C3%A9cnico%20y%20pr....pdf>
- MINISTERIO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y TRANSFORMACIÓN DIGITAL. La introducción del sistema métrico decimal en España. España: Secretaria General Técnica del Ministerio [Consulta: 12 de juny de 2022]. Disponible en: [https://www.mineco.gob.es/stfls/mineco/ministerio/ficheros/CartelCEM\\_texto.pdf](https://www.mineco.gob.es/stfls/mineco/ministerio/ficheros/CartelCEM_texto.pdf)
- MURRAY, Rosita. Esponja Wishab Blanda. En: *Productos de Cosnervación* [en línia] [Consulta: 9 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/utiles-para-archivos/2628-esponjas-wishab.html>
- MURRAY, Rosita. Mesa de Baja Presión Mitka. En: *Productos de Cosnervación* [en línia] [Consulta: 9 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/instrumentos-y->

[maquina/1831-mini-mesa-de-baja-presion-mitka.html?search\\_query=mesa+de+baja+presion&results=45](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Turisme/llibres_festes/1831-mini-mesa-de-baja-presion-mitka.html?search_query=mesa+de+baja+presion&results=45)

NOGUERA, Pascual, 1961. *Libro de Fiestas de Carcagente* [en línia]. Carcaixent [Consulta: 12 de març de 2022]. Disponible en: [https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Turisme/llibres\\_festes/1961.libro\\_de\\_fiestas.pdf](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Turisme/llibres_festes/1961.libro_de_fiestas.pdf)

PÉREZ, Fr. Tomás, 1748. *Compendio del Feliz Hallazgo de la Milagrosísima Imagen de la Virgen de Aguas Vivas*. Carcaixent, 2007.

RÉAU, Louis, 1996. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1. Volumen 2. / Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN 8476281897.

SERVEI ESTACIÓ, 2022. Diferencias entre el tablero DM y el aglomerado. En: *Servei Estació* [en línia] [Consulta: 12 de juny de 2022]. Disponible en: <https://serveiestacio.com/blog/diferencias-entre-el-tablero-dm-y-el-aglomerado/>

SPICER, Gwen, 2013. *An alternative to velcro? Upper Edge hanging methods using rare earth magnets* [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022]. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/316276834\\_An\\_Alternative\\_to\\_Velcro\\_Upper\\_Edge\\_Hanging\\_Methods\\_Using\\_Rare-earth\\_Magnets](https://www.researchgate.net/publication/316276834_An_Alternative_to_Velcro_Upper_Edge_Hanging_Methods_Using_Rare-earth_Magnets)

TIMÓN, María Pía, 1998. *Colección Cano de P.E.A: El marco español en la historia del arte = The spanish frame in the history of art: [exposición]*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte. ISBN 8460585107

VILLARQUIDE, ANA, 2004. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea. ISBN 8489569304.

WIND SOURCING, 2022. Scotch Strong Fasteners RF5740, Clear, 1 Set of 2 Strips 25 mm x 1.2 mm. En: *Wind Sourcing.com* [en línia] [Consulta: 22 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.windsourcing.com/en/scotch-strong-fasteners-rf5740-clear-1-set-of-2-strips-25-mm-x-1.2-mm>

ZALBIDEA, M<sup>a</sup> Antonia, GÓMEZ, Raquel, 2011. Revisión de los estabilizadores de los Rayos UV. *Arché* [en línia]. Valencia: n<sup>o</sup> 06-07, 2011-2012 [Consulta: 18 de juny de 2022]. Disponible en: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012\\_6-7\\_495-504.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## 11.- ÍNDEX DE FIGURES

**Imatge 1:** *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives*. Autor desconegut. Oli sobre llenç, 59 x 41'4cm. Primer terç del s.XIX. Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent. Fotografia de l'autora.

**Imatge 2.** Torre-campanar de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent. Font: Wikipedia, 2022. *Església Parroquial de l'Assumpció (Carcaixent)* [Consulta: 12 de juny de 2022]. Disponible en: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Esgl%C3%A9sia\\_parroquial\\_de\\_l%27Assumpci%C3%B3\\_\(Carcaixent\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Esgl%C3%A9sia_parroquial_de_l%27Assumpci%C3%B3_(Carcaixent))

**Imatge 3.** *Verge d'Aigües Vives*. Escultura. Carcaixent. Font: M. I. Cofradía del Santo Sepulcro y de la Resurrección del Señor de Carcaixent, 2019. *Cofraria Sant Sepulcre Carcaixent* [Consulta: 13 de juny de 2022]. Disponible en: <https://sepulcrecarcaixent.blogspot.com/2019/10/conociendo-nuestros-santos-virgen-de.html>

**Imatge 4.** *Isis con su Hijo Horus*. Escultura de bronze. ca. 680-640. The Walters Art Museum, EE.UU. Font: The Walters Art Museum, 2022. *Isis with Horus the Child* [Consulta: 13 de juny de 2022]. Disponible en: <https://art.thewalters.org/detail/27595/isis-with-horus-the-child/>

**Imatge 5.** *La Virgen del Huso*. Fernando Llanos. Oli sobre taula. 1515 - 1530. Museo del Prado, Madrid. Font: Museo del Prado, 2015. *La Virgen del Huso* [Consulta: 13 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-huso/981cd3c1-42a2-4e90-861e-3035f9287461>

**Imatge 6.** *Virgen con Niño en Gloria*. Bartolomé Esteban Murillo. 1673. Walker Art Gallery, Liverpool. Font: National Museums Liverpool, 2022. *Virgen con Niño en Gloria* [Consulta: 13 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/virgin-and-child-glory>

**Imatge 7.** *La Virgen con el Niño en la Gloria*. Carlo Maratti. Oli sobre llenç. ca. 1680. Font: Museo del Prado, 2015. *La Virgen con el Niño en la Gloria* [Consulta: 13 de juny de 2022]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio-en-la-gloria/d4d5c7a5-6b41-455e-a4dc-9a4ac7b8f814?searchid=fe7e973a-f5a0-41c1-ab3b-735e5e437494>

**Imatge 8.** *Virgen de Vladimir*. Anònim. Temple sobre tabla. ca. 1133. Galeria Tretiakov, Moscú. Font: Jesús Millán, 2018. *Virgen de Vladimir: ¿el icono que salvó Moscú en la Segunda Guerra Mundial?* [Consulta: 13 de juny de 2022].

Disponible en: <https://www.mundiaro.com/articulo/cultura/icono-virgen-vladimir-icno-moscu/20180223202929114711.html>

**Imatge 9.** *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives, Patrona de Carcaixent.* Àngel Marimón Perepérez. Llenç. Anterior a 1947. Arxiu Històric de la Parròquia de l'Assumpció de la Mare de Déu de Carcaixent. Font: Bernardo Daràs, 2019. *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives del Pintor Àngel Marimón* [Consulta: 12 de juny de 2022]. Disponible en: [https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist\\_religiosa/hisr\\_la\\_patrona\\_de\\_carcaixent.pdf](https://www.carcaixent.es/sites/www.carcaixent.es/files/files/Cronista/Hist_religiosa/hisr_la_patrona_de_carcaixent.pdf)

**Imatge 10 (esquerra).** *Na Sa de Aguas Vivas.* Tomàs de Rocafort. Gravat. 1835. Arxiu particular.

**Imatge 11 (dreta).** *Na Sa de Aguas Vivas.* F. Osorio. Llenç. 1873. Arxiu particular.

**Imatge 12.** Estudi de plans compositius en l'espai. Diagrama de l'autora.

**Imatge 13.** Esquema compositiu. Diagrama de l'autora.

**Imatge 14.** Superposició de les imatges del gravat original i el diagrama linial de la còpia en pintura. Diagrama de l'autora.

**Imatge 15.** Detall del tractament de l'arquitectura per Tomàs de Rocafort. Arxiu particular.

**Imatge 16.** Detall del tractament de l'arquitectura per l'autor anònim. Fotografia de l'autora.

**Imatge 17.** Diagrama de mesura del pam valencià, actualment equivalent a 20'89 cm. Diagrama de l'autora.

**Imatge 18.** Diagrama de mesura de l'obra mitjançant el pam valencià. Diagrama de l'autora.

**Imatge 19.** *Glorificació de la Mare de Déu d'Aigües Vives.* Anònim. Oli sobre llenç. s. XIX. Arxiu de la Parròquia de l'Assumpció de Carcaixent. Fotografia de l'autora.

**Imatge 20.** Detall del suport original amb microscopi digital Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (55x augment). Fotografia de l'autora.

**Imatge 21.** Detall de la torsió de la fibra, amb microscopi digital Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (210x augment). Fotografia de l'autora.

**Imatge 22.** Detall de la mesura de l'angle de torsió de la fibra, amb microscopi digital Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (210x augment), i Ruler, medidor online d'angles desenvolupat per la UPV. Fotografia de l'autora.

Font: Ruler, 2022. *Ruler – Medición de ángulos en fotografías* [Consulta: 17 de maig de 2022]. Disponible en: <https://www.ergonautas.upv.es/herramientas/ruler/ruler.php>

**Imatge 23.** Fotografia de l'obra abans de ser mutilada. Arxiu particular.

**Imatge 24.** Fotografia del tauler en que es presenta l'obra. Fotografia de l'autora.

**Imatge 25.** Fotografia del tauler en que es presenta l'obra (revers). Fotografia de l'autora.

**Imatge 26.** Detall de la inscripció del revers. Fotografia de l'autora.

**Imatge 27.** Detall de faltant de pel·lícula pictòrica en que s'aprecia la capa de preparació. Microscopi Dino-lite®, model Premier Digital Microscope (55x augments). Fotografia de l'autora.

**Imatge 28.** Fotografia amb fluorescència ultravioleta. Fotografia de l'autora.

**Imatge 29.** Emmarcació de l'obra. Fotografia de l'autora.

**Imatge 30.** Detall de l'anvers del marc. Fotografia de l'autora.

**Imatge 31.** Detall del revers del marc. Fotografia de l'autora.

**Imatge 32.** Revers del suport teixit. Fotografia de l'autora.

**Imatge 33.** Detall d'un dels marges, abans de desdoblar-lo. Fotografia de l'autora.

**Imatge 34 (esquerra).** Diagrama de danys de l'anvers del tauler DM. Diagrama de l'autora.

**Imatge 35 (dreta).** Diagrama de danys del revers del tauler DM. Diagrama de l'autora.

**Imatge 36.** Diagrama de danys de l'anvers de l'obra. Diagrama de l'autora.

**Imatge 37.** Detall de l'estat del daurat al marc. Fotografia de l'autora.

**Imatge 38.** Detall de l'adhesió de l'obra al tauler DM. Fotografia de l'autora.

**Imatge 39.** Protecció amb gelatina tècnica. Fotografia de l'autora.

**Imatge 40.** Cates de neteja. Fotografia de l'autora.

**Imatge 41.** Detall procés de neteja. Fotografia de l'autora.

**Imatge 42.** Taula de baixa pressió. Fotografia de l'autora.

**Imatge 43.** Procés de l'obra a la taula de baixa pressió. Reactivació de la Beva. Fotografia de l'autora.

**Imatge 44.** Procés de la neteja de l'obra. Eliminació del vernís oxidat. Fotografia de l'autora.

**Imatge 45.** Empelts del revers. Fotografia de l'autora.

**Imatge 46 (esquerra).** Procés d'estucat. Fotografia de l'autora.

**Imatge 47 (dreta).** Resultat final. Fotografia de l'autora.