



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

# UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

## Facultad de Bellas Artes

Una tabla de San Sebastián perteneciente al retablo de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín: estudio histórico-técnico, iconográfico y propuesta de intervención.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Cano Aroca, Rosa

Tutor/a: Pérez Marín, Eva

Cotutor/a: Bernal Navarro, Juana Cristina

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

## RESUMEN

El presente trabajo de fin de grado recoge una serie de estudios históricos, técnicos y estilísticos que, junto con los análisis del estado de conservación, permiten profundizar en el conocimiento de una de las pinturas pertenecientes al antiguo retablo de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín, Teruel.

Se centra en una de las dos tablas que se conservan de un retablo renacentista anónimo del siglo XVI, del que se carece de documentación, que ha permanecido en el suelo de iglesia de estilo tardo-gótico los últimos 40 años.

El estado de conservación de la obra es malo, debido a condiciones inapropiadas de temperatura y humedad, acumulación de suciedad, ataque de insectos xilófagos, intervenciones anteriores inadecuadas, así como el propio paso del tiempo.

Mediante una propuesta de intervención y de conservación preventiva, este trabajo tiene como objetivo la puesta en valor de la obra y su perdurabilidad en el transcurso del tiempo como patrimonio de la localidad.

## PALABRAS CLAVE

Retablo aragonés, Siglo XVI, Pintura sobre tabla, Pintura renacentista aragonesa, Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, San Sebastián.

## ABSTRACT

El presente trabajo de fin de grado recoge una serie de estudios históricos, técnicos y estilísticos que, junto con los análisis del estado de conservación, permiten profundizar en el conocimiento de una de las pinturas pertenecientes al antiguo retablo de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín, Teruel.

Se centra en The present final degree project gathers a series of historical, technical and stylistic studies which, accompanied by state of conservation analysis, allow for taking a close look at the knowledge of Assumption of Our Lady of Monterde de Albarracín Church old altarpiece, in Teruel.

It is focused on one of the two panels which are preserved from a 16th century anonymous Renaissance altarpiece, of which documentation is lacking, which has remained on the floor of a late-Gothic style church for the last 40 years.

The work's state of conservation is bad, due to inappropriate temperature and humidity conditions, build-up dirt, xylophagous insect's attacks, unsuitable previous interventions, as well as the passage of time.

Through an intervention and preventive conservation proposal, this Project aims to value the work and its perdurability over time as heritage of the town.

## KEY WORDS

Aragonese altarpiece, 16th century, Panel painting, Aragonese Renaissance painting, Assumption of Our Lady of Monterde Church, Saint Sebastian.

## AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Eva Pérez Marín, por darme la oportunidad de realizar este trabajo final, y por haberme ayudado y guiado en el proceso. A mi cotutora Juana Cristina Bernal Navarro por su atención y entusiasmo.

A José Antonio Madrid García, por la aportación de las fotografías radiográficas.

A las personas e instituciones que me han asistido en la búsqueda de información. A Luis Armando Andrade, párroco de Monterde, por abrirme las puertas de la iglesia y velar por el patrimonio de la misma. A Pedro, historiador de la localidad, por proporcionarme documentación esencial para la realización de este trabajo. A los vecinos de Monterde, por acogerme con ilusión y compartir conmigo testimonios valiosísimos sobre la situación de la obra estos últimos años.

Por último, a mi familia, amigos y compañeras, por su enorme apoyo y motivación.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN .....   | 6  |
| 2. OBJETIVOS.....   | 7  |
| 3. METODOLOGÍA .....  | 8  |
| 4. ESTUDIO HISTÓRICO Y ESTILÍSTICO .....  | 9  |
| 4.2. RETABLOS ARAGONESES DEL SIGLO XVI.....   | 12 |
| 4.3. LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE MONTERDE Y LA<br>ERMITA DE SAN ROQUE..... | 14 |
| 5. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y COMPOSITIVO .....   | 19 |
| 6. ESTUDIO TÉCNICO.....   | 27 |
| 6.1. SOPORTE LÍGNEO.....  | 27 |
| 6.2. ESTRATOS PICTÓRICOS .....  | 29 |
| 6.3. ENMARCADO .....  | 31 |
| 7. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....  | 33 |
| 7.1. SOPORTE LÍGNEO.....  | 33 |
| 7.2. ESTRATOS PICTÓRICOS .....  | 37 |
| 7.3. ENMARCADO .....  | 40 |
| 8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....   | 41 |
| 8.1. PRUEBAS PREVIAS.....   | 41 |
| 8.2. INTERVENCIÓN EN EL SOPORTE LÍGNEO .....  | 41 |
| 8.3. INTERVENCIÓN EN LOS ESTRATOS PICTÓRICOS .....  | 43 |
| 8.4. PROPUESTA DEL ENMARCADO .....  | 47 |
| 9. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA .....   | 49 |
| 10. CONCLUSIONES.....   | 51 |
| 11. BIBLIOGRAFÍA .....  | 52 |
| 11. ÍNDICE DE IMÁGENES .....  | 55 |
| 12. ANEXO.....  | 60 |

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Grado (TFG) aborda un estudio de una de las dos obras de pintura sobre tabla provenientes de la localidad turolense de Monterde de Albarracín. La tabla, de temática religiosa, representa la figura de San Sebastián (fig. 1).

Las dos tablas que se conservan pertenecen a un desaparecido retablo que pudo ubicarse en la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde o de la ermita de San Roque (fig. 2). Se trata de un retablo renacentista del siglo XVI, que fue fragmentado, cuyas piezas remanentes han sufrido intervenciones inadecuadas de adaptación para un conjunto retablístico posterior y el abandono en los últimos años.

La obra tiene una autoría desconocida, debido a la ausencia de firmas o inscripciones y no se tiene constancia de documentación, ya que el archivo de la iglesia se quemó durante la Guerra Civil. La pieza tiene unas dimensiones generales de 125×55×16 con el marco, que es fijo.

El estado de conservación que presenta la obra es deficiente, debido a patologías derivadas de fluctuaciones descontroladas de temperatura y humedad, acumulación de suciedad, ataque de insectos xilófagos, intervenciones perjudiciales y el propio paso del tiempo.

El enfoque de este trabajo es analizar la obra mediante una recopilación de estudios históricos, estilísticos, iconográficos, compositivos y técnicos. A través de esta investigación se podrá conocer su estado de conservación, y consecuentemente proponer una intervención y una recomendación de conservación preventiva.



Figura 1. Fotografía general de la obra.



Figura 2. Fotografía general de la obra acompañante, San Blas.

## 2. OBJETIVOS

Este Trabajo Fin de Grado tiene como principal objetivo el estudio de una pintura sobre tabla de *San Sebastián*, de autor anónimo, perteneciente al desaparecido retablo de Monterde de Albarracín y establecer una propuesta de intervención y preservación en base al estado de conservación.

Para ello, se proponen los siguientes objetivos específicos que permitan cumplir el propósito principal:

- Compilar información que posibilite contextualizar histórica y estilísticamente el retablo aragonés del siglo XVI.
- Efectuar un estudio iconográfico de la representación de San Sebastián en esta obra.
- Examinar las técnicas y materiales que conforman la pieza, así como su estado de conservación.
- Diseñar un planteamiento de intervención y conservación preventiva específicos atendiendo a las características de la obra, permitiendo su perdurabilidad en el tiempo como patrimonio de la localidad.
- Relacionar las propuestas de este trabajo con los Objetivos de Desarrollo sostenible (ODS), centrándose en el objetivo 11, meta 11.4. Ciudades y Comunidades sostenibles: redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo.

### 3. METODOLOGÍA

Para cumplir los objetivos anteriormente establecidos, se ha seguido una diversa serie de procesos que conforman la metodología mediante la que se ha realizado el trabajo.

En primer lugar, se llevó a cabo el análisis organoléptico de la obra y su documentación fotográfica, una toma de referentes para analizar los aspectos más relevantes de la misma, así como su técnica y estado de conservación. Se tomaron fotografías de diversas propiedades para lograr reunir máxima información sobre sus características, para lo que se empleó luz visible (general, detalles, rasante, macro), infrarrojos, reflectografía UV y rayos X. Para ello se utilizó una cámara Nikon 5100 con objetivo de 18-55mm en tomas generales y objetivo de 90 mm para macrofotografías. Además, se empleó tecnología de microscopía USB Dino-Lite Universal® para visualizaciones con más aumentos.

Se ha realizado una exhaustiva búsqueda de fuentes bibliográficas referentes al contexto histórico-estilístico de la obra, iconografía de la escena, aspectos técnicos de pintura sobre tabla y su restauración. Para ello se han consultado documentación extraída de bibliotecas físicas como las que conforman el Servicio de Biblioteca y Documentación Científica de la UPV, y bases de recursos digitales como Riunet, Dialnet, Google Académico y Open Editions. Para ampliar la información disponible sobre el objeto del trabajo, se realizó una visita a Monterde de Albarracín donde se pudieron realizar entrevistas a historiadores y vecinos de la localidad.

Con la información proporcionada por la documentación fotográfica y toma de medidas de las diferentes partes que componen la estructura de la obra, se han podido realizar los diferentes diagramas de líneas que han permitido diseñar croquis de daños, estudio espacial y de composición. Esto se ha llevado a cabo mediante el programa de vectorización CorelDRAW X5.

Por otra parte, se efectuó una evaluación de la técnica y estado de conservación para poder realizar una propuesta de intervención acorde. Para ello se ha basado en la observación visual recogida y los referentes fotográficos, obteniendo un análisis de las patologías recogido en el mapa de daños.

Conociendo las patologías de la obra, se ha diseñado una propuesta de intervención adaptada a las necesidades de la obra mediante los datos obtenidos del estudio técnico y el estado de conservación, la consulta de fuentes bibliográficas específicas de restauración y la revisión de los contenidos impartidos a lo largo del grado.

## 4. ESTUDIO HISTÓRICO Y ESTILÍSTICO

### 4.1. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO



**Figura 3.** Portada de Santa Engracia de Zaragoza, Gil Morlanes "El Viejo, 1511.



**Figura 4.** Retablo mayor de la Catedral de Teruel, Gabriel Yoly, 1536.

La obra objeto de estudio es una tabla con la representación de San Sebastián. Actualmente se trata de una tabla exenta, pero al parecer formaba parte de un retablo desaparecido, del que también se conserva la obra de San Blas (véase fig.2). Las tablas proceden de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín. Sin embargo, se desconoce su autor y la época a la que pertenece, al carecer de algún tipo de firma o inscripción y debido a la ausencia de documentación relativa a la pieza. Por ello se ha realizado un estudio de sus características formales hasta ubicarla en el estilo de un Renacimiento temprano, estimado entre finales del siglo XV y siglo XVI.

El Renacimiento surgió en Italia en el siglo XV, pero no llegó a España hasta un siglo después, donde aún tenía fuerte influencia el gótico. La llegada del nuevo estilo se debe a las conexiones marítimas con Italia, ocurriendo primero en Cataluña y Valencia<sup>1</sup>, tardando algo más en Aragón. Hasta adoptar por completo el estilo del Renacimiento, se irán introduciendo progresivamente elementos renacentistas en una España con fuerte influencia goticista, conviviendo ambos estilos a principios del siglo XVI<sup>2</sup>.

La principal contribución aragonesa al Renacimiento español se trata del excepcional nivel alcanzado por sus talleres escultóricos en la primera mitad del siglo XVI. Introducido por Gil Morales el Viejo (fig. 3), con ciertas notas de gótico tardío en su camino al Renacimiento, y sucedido por su hijo. Destaca la llegada de artistas del extranjero como el turolense Damián Forment a su regreso de estudiar en Italia, el francés Gabriel Yoly (fig. 4) y el italiano Juan de Moreto. Todos estos maestros fueron clave en la introducción del estilo renacentista en Aragón<sup>3</sup>.

El auge de la nueva cultura escultórica renacentista acaparó el interés de los encargos, dejando el área de la pintura algo atrasada. La aceptación de los postulados renacentistas tardó algo más en llegar en este ámbito artístico. Esto ocurrió en la década de 1530, con la llegada a Aragón de diversos pintores

<sup>1</sup> CASTELLÓ PALACIOS, A. *De la tabla al lienzo: Evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del renacimiento pleno al naturalismo barroco*. Doménech Carbó, M.ª T, Guerola Blay, V, y Pérez Marín, E. (dir.). Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2020. p. 60.

<sup>2</sup> PATIÑO PUENTE, J.V. *Fundamentos del Arte I*. Toledo: Escuela de Arte Talavera, 2016. p. 216. [Consulta:28/05/2024] Disponible en: <https://www.bubok.es/libros/250344/>

<sup>3</sup> CRIADO MAINAR, J. Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580. En: *Artigrama*, N.º 11, 1994. p.12



Figura 5. La Virgen y el Niño con santa Isabel y san Juan Bautista. Tomás Peliguet, ca. 1530-1560.

españoles<sup>4</sup> que asimilaron el lenguaje renacentista, llegando al nivel que había alcanzado la escultura.

Sin embargo, la renovación renacentista de la pintura aragonesa consigue asentarse finalmente con la llegada del pintor toledano Tomás Peliguet, que regresó de Roma a principios del siglo XVI, donde había sido discípulo de pintores renacentistas, Basaltar de Siena y Polidoro de Caravaggio. Su estilo más avanzado, inspiraron a otros artistas aragoneses a adoptar este estilo<sup>5</sup>, consolidando el renacentismo pictórico (fig. 5). Al llegar a mediados del siglo, ocurre un relevo generacional, que sucede a los vanguardistas del Primer Renacimiento Aragonés.

El Segundo Renacimiento Francés viene caracterizado por la importancia de la manifestación pictórica, por encima de la escultura<sup>6</sup>. El pintor más destacable en el retablo aragonés en la época del segundo tercio del siglo XVI es Jerónimo Vallejo Cósida (fig. 6), formado en Valencia según las corrientes renacentistas italianas. Encarna el estilo renacentista, con detallismo delicado, figuras esbeltas, belleza de los rostros con elegantes movimientos y una paleta cromática donde predominan verdes, rojos y ocre, con claroscuro en los ropajes<sup>7</sup>.

La consolidación del Renacimiento en Aragón y la popularización del retablo a lo largo del siglo XVI, supuso la formación de talleres comarcales, que acabaron con el monopolio de aquellos en la capital. De esta manera, en Zaragoza ganaron importancia Tarazona y Calatayud, en Huesca el foco artístico englobó también a Jaca y Barbastro<sup>8</sup>. En Teruel-Albarracín no hay indicios de talleres locales antes de 1560. Destaca la presencia de Gabriel Joly en la década de 1530 de cara al adiestramiento de artistas de la zona, su colaboración con el mazonero Bernardo Pérez vinculado a esta zona y el escultor Cosme Damián Bas (fig. 7), que en el último cuarto de siglo fue la personalidad más destacada, llegando a establecer un taller en Cella<sup>9</sup>.

En el contexto en que tiene lugar la obra objeto de estudio, cabe destacar las diferencias entre el mundo urbano y el rural, basado en un modo de producción feudal en la sociedad aragonesa del siglo XVI, propio de la zona de la Sierra de

<sup>4</sup> Alonso de Villaviciosa, Juan Fernández Rodríguez y Jerónimo Vicente Vallejo.

<sup>5</sup> ZAPATER Y GÓMEZ, F. *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. Madrid: Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, 1863. N.º 29. pp.9, 10 [Consulta:27/05/2024] Disponible en:

[https://books.google.es/books/about/Apuntes\\_hist%C3%B3rico\\_biogr%C3%A1ficos\\_acerca\\_d.html?id=nmx8yuwr9DoC&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about/Apuntes_hist%C3%B3rico_biogr%C3%A1ficos_acerca_d.html?id=nmx8yuwr9DoC&redir_esc=y)

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.301, 302

<sup>8</sup> CRIADO MAINAR, J. *Op.cit.* p.107

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp.147, 148



Figura 6. La Anunciación. Jerónimo Cósida, ca. 1550.



**Figura 7.** Retablo mayor de la Catedral de Cella, Cosme Damián Bas, 1566.

Albarracín<sup>10</sup>. A comienzos del siglo XVI, la economía se basaba en el desarrollo mercantil, principalmente de excedente agrario, logrando un rápido enriquecimiento teniendo en cuenta que son poblaciones autoabastecidas. Esta burguesía mercantil la integraban nobleza, clero y órdenes militares<sup>11</sup>.

Gracias al esfuerzo de parroquias y cofradías, muchos bienes muebles eclesiásticos y especialmente retablos pudieron ser renovados durante el siglo XVI, a menudo financiados públicamente a través de colectas, testimonio de la favorable situación económica. La amplia demanda del retablo también se hace posible debido a la adaptación de los costes dependiendo de las características del conjunto según dimensiones, materiales, calidad...

Los retablos de pintura resultaban más económicos que los de escultura, así como los elementos escultóricos en madera respecto a la piedra<sup>12</sup>. De esta manera, se podría explicar el caso del retablo, hoy perdido, del siglo XVI en Monterde localidad que en la época apenas reunía un centenar de habitantes.

La figura de los artistas seguía teniendo una consideración artesanal, pertenecientes a ordenanzas gremiales, donde se incluían mazoneros e imagineros. Entre comitentes y artistas existía una vinculación contractual, llegando a tener gran cantidad de especificaciones. Para la realización de un retablo, se requería la colaboración de talleres de diferentes oficios como mazoneros, canteros, imagineros, pintores, doradores... El maestro encargado del proyecto podía hacer frente a esta interdisciplinariedad mediante subcontratos a los diferentes especialistas<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> REDONDO VIENTEMILLAS, G. La sociedad aragonesa en los siglos XVI y XVII. En: *Historia de Aragón*. Zaragoza: Generalidades, vol. 1, 1989. p. 201

<sup>11</sup> SERRANO, R; MIÑANA, M.L.; HERNANSANZ, R.; CALVO, F., y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, 1992. pp.15, 16

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp.20, 21

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp.22-32

## 4.2. RETABLOS ARAGONESES DEL SIGLO XVI

El retablo como mueble litúrgico, debe su nombre a *retrotavulae* (detrás de mesa), ya que inicialmente eran piezas destinadas a decorar los altares en forma de frontales. Debido a la evolución del acto litúrgico, estos frontales pasaron a ocupar la parte posterior al altar, en un lugar más elevado, como los conocemos actualmente<sup>14</sup>.

Desde el inicio del siglo XVI, el retablo era un tipo de obra ampliamente extendido en el territorio aragonés, asentando la estructura que hoy conocemos a lo largo de la Edad Media. Los motivos de su extensa difusión residen en su múltiple funcionalidad<sup>15</sup>.

La función principal consistía en ser soporte gráfico de las doctrinas cristianas, como modelo visual para mostrar a los creyentes fundamentalmente iletrados de la época. De esta manera, se representaban escenas de Jesucristo, María y los Santos, recogiendo los hechos de manera ordenada y didáctica con el objetivo de captar la atención de los fieles desde la entrada del templo hasta el culmen del camino divino en el altar.

Otra de sus funciones litúrgicas toma un sentido físico de unión con la Eucaristía, sirviendo como espacio donde albergar el sagrario o contener reliquias. Las mazonerías de un retablo fueron inicialmente un medio de unión y encuadre entre las escenas representadas, pero con el desarrollo de las estructuras decorativas góticas y posteriormente renacentistas de gran valor artístico, llegaron a adquirir gran importancia monumental.

El retablo, al igual que el resto de manifestaciones artísticas, experimentó a lo largo del siglo XVI diferentes influencias estilísticas, desde el gótico tradicional al renacimiento italiano, francés o centroeuropeo. El primer tercio del siglo se manufacturaron retablos de mazonería gótica, llamados en la época "a la flamenca", en contraste con la mazonería renacentista o "a lo romano"<sup>16</sup>.

Hasta lograr imponerse las mazonerías renacentistas, hubo una transición paulatina de adaptación de este nuevo estilo, que se alargó hasta el segundo tercio del siglo XVI. La demora en aceptar la nueva corriente se debió a algunos factores sociológicos: por una parte, los comitentes y el clero preferían los modelos tradicionales por el respeto a las representaciones religiosas y por otro

---

<sup>14</sup> PÉREZ MARÍN, E, y VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004. p.9

<sup>15</sup> SERRANO, R; MIÑANA, M.L.; HERNANSANZ, R.; CALVO, F., y SARRIÁ, F. *Op.cit.* p.35

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.39

lado los pintores de la época sucesores de talleres del siglo XV preferían realizar los modelos de siempre (fig. 8). La transición a la nueva mazonería renacentista principalmente se debió a la llegada de importantes escultores de fuera del reino y a la visión innovadora del aragonés Gil Morales<sup>17</sup>.

Esta evolución progresiva se manifestó inicialmente en decoraciones aisladas, más tarde en elementos estructurales y finalmente llevó al retablo de mazonerías y decoraciones siguiendo el “espíritu greco-romano” de influencia principalmente norteitaliana<sup>18</sup> (fig. 9).

Como evolución del retablo aragonés a mediados de siglo se pueden observar tres corrientes: una lenta tendencia a la simplificación estructural, tendencia a la forma de “telón en los retablos de pintura y comienzo de la articulación del “ático”<sup>19</sup>.

En los elementos estructurales del retablo renacentista suman a su función física una importante carga estética, con ornamentos muy decorados: entablamentos, pilastras y columnas, casas, remates, polseras, puertas y sagrarios. Estos ornamentos toman inspiración de modelos norteitalianos de la segunda mitad del quattrocento, donde abundan las formas vegetales, medallones, *putti* o amorcillos, delfines, veneras y animales fantásticos<sup>20</sup> (figs. 10,11).

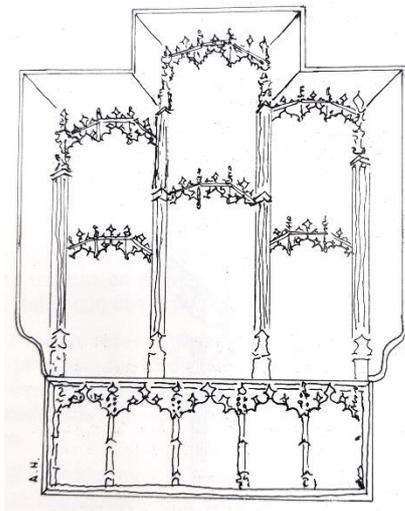


Figura 8. Esquema de retablo con su mazonería gótica de comienzos del siglo XV.

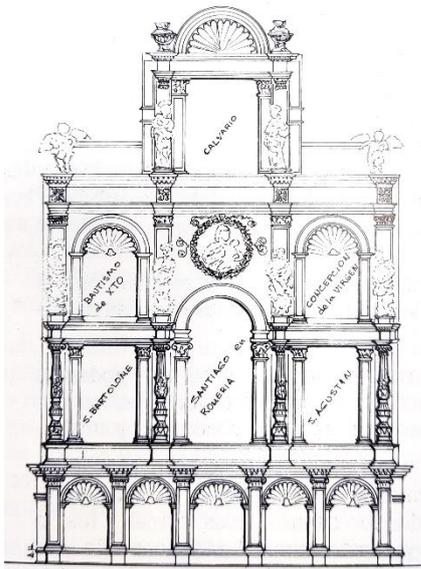


Figura 10. Ejemplo de retablo con mazonería renacentista del siglo XVI.

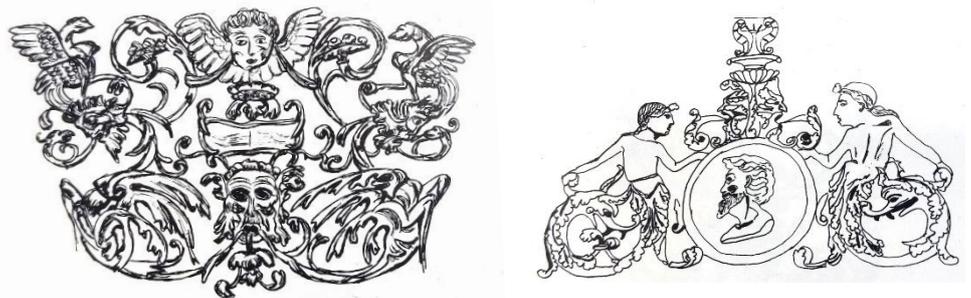


Figura 11. Bustos masculinos en medallones, con elementos vegetales y fitomórficos. Dragones, con máscaras, aves, putti, etc.

<sup>17</sup> SERRANO, R; MIÑANA, M.L.; HERNANSANZ, R.; CALVO, F., y SARRIÁ, F. *Op.cit.* p.40

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.88

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp.89-105



**Figura 12.** Fachada exterior de la iglesia de Nuestra Señora, Monterde.



**Figura 13.** Fachada exterior de la iglesia de Nuestra Señora, Monterde.

### 4.3. LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE MONTERDE Y LA ERMITA DE SAN ROQUE

De las tablas del retablo perdido del siglo XVI se carece de documentación relativa a su encargo o cualquier información del momento de creación, debido al incendio que se produjo durante la Guerra Civil española del archivo de la iglesia<sup>21</sup>. No obstante, se tiene constancia de la presencia de estas tablas tanto en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde como en la ermita de San Roque, en la misma localidad.

#### 4.3.1. La iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde

La iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde es una edificación religiosa ubicada en el municipio aragonés de Monterde de Albarracín, perteneciente a la provincia de Teruel (figs. 12, 13). El pueblo forma parte de la Comarca de Albarracín, situándose a 44 kilómetros de la capital de provincia.

Esta localidad data al menos de la época islámica, adquiriendo su nombre actual de la familia de los caballeros que recibieron el señorío de las tierras tras la expulsión de los moros. Con la llegada de los Monterde, se construyó una iglesia primitiva de la que se carece de información<sup>22</sup>.

No fue hasta mediados del siglo XVI cuando se llevó a cabo una reforma para la ampliación de la iglesia. Por aquella época un grupo de arquitectos autodenominados maestros de cantería estuvieron trabajando en diversos edificios de la diócesis de Albarracín. Procedentes principalmente de Vizcaya y del norte de España, destacaron las figuras de Juan Alonso de Hontanilla o Fontanilla y Pedro de Cubas, siendo estos quienes concertaron con el concejo. De evidencia quedó un escrito que detalla las capitulaciones del proyecto, incluyendo las partes reunidas en la decisión, las características formales de la construcción y las condiciones de pago establecidas<sup>23</sup>.

Un año más tarde del comienzo de las obras, Juan Alonso de Hontanilla, director y responsable principal de la construcción, enfermó y tuvo que regresar a Vizcaya, por lo que cedió el cargo de dirección a su hijo Juan Alonso. Fue así

<sup>21</sup> Según entrevista semidirigida con los vecinos de Monterde de Albarracín.

<sup>22</sup> TOMÁS LAGUÍA, C. Las iglesias de la diócesis de Albarracín. En: *Teruel*, N.º 32, 1964. p.58

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.58-62



Figura 14. Altar y retablo mayor de la iglesia de Nuestra señora.

como se finalizó la construcción de la capilla mayor y la cabecera de la iglesia a cargo de Juan Alonso, el menor, y Pedro de Cubas<sup>24</sup> (fig. 14).

Poco tiempo después se reanudaron las obras del templo, pues se debía completar la reedificación de la iglesia, que se encontraba en plenas obras en 1600. Así pues, los propietarios de antiguas capillas mantuvieron sus derechos a las de nueva construcción a coste de los gastos de la obra. Por otro lado, mediante especiales concesiones, aquellos que hasta entonces no poseían derechos sobre ninguna capilla, pudieron conseguirlos<sup>25</sup>.

Este es el caso de don Pedro Serra, natural de Monterde, a quien le fue concedido por el obispo de Albarracín la posesión de la segunda capilla del lado del Evangelio a expensas de sufragar su edificación, y fue dedicada a San Pedro.

En las capillas de la nueva construcción se instauraron algunas capellanías<sup>26</sup> mediante las que se tiene conocimiento de las familias que las financiaron<sup>27</sup>.

La primera capellanía instaurada fue por cuenta de Juan Ximénez y su mujer Pascuala Sánchez, vecinos de Monterde, en 1566. Se fundó en la capilla que adquirieron, consagrada a la Concepción, siendo la segunda en el lado de la epístola.

La segunda capellanía fue fundada por el mencionado Pedro Serra y su mujer, Catalina Blasco, en 1613, en su capilla, la de San Pedro.

También subvencionada por Pedro Serra, junto a don Martín Garrido y Juan Garrido, se instauró en 1619 la capellanía de las Ánimas, en honor a Santa María Magdalena.

La última capellanía de la que se tiene constancia corre por cuenta de Juan Martínez de Nadala, ubicada en el altar mayor de esta iglesia, donde tuvo lugar su sepultura.

En una descripción de la iglesia hecha en 1618 se especifica el orden y disposición de las capillas, que sería el siguiente<sup>28</sup> (fig. 15):

En el lado del Evangelio:

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp.63-72

<sup>25</sup> TOMÁS LAGUÍA, C. *Op. cit.* pp.72, 73

<sup>26</sup> Donaciones de carácter caritativo a la Iglesia Católica. El fundador, normalmente una persona pudiente, legaba en su testamento una suma de dinero dedicada a las rentas. De esta manera los beneficios se empleaban para el oficio de misas y otras cargas pías con el objetivo de redimir sus almas.

<sup>27</sup> TOMÁS LAGUÍA, C. *Op. cit.* pp.73-75

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.75

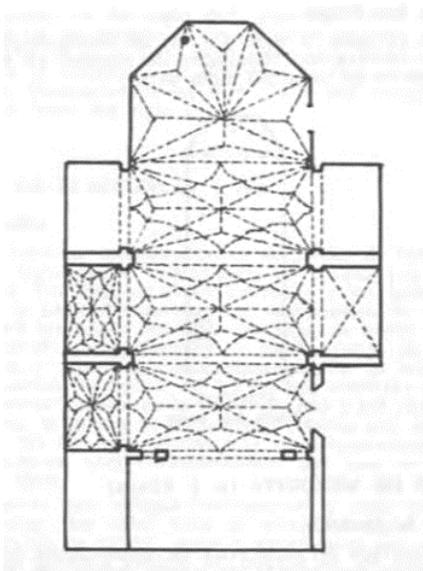


Figura 15. Planta de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.



Figura 16. Capilla de San Roque, antiguamente consagrada a San Pedro.

- 1º. Capilla de San Juan Bautista, con retablo de mazonería, perteneciente a los Pérez Toyuela.
- 2º. Capilla de San Pedro, con retablo a pincel, perteneciente a don Pedro Serra.
- 3º. Capilla de la Virgen del Rosario.

En el lado de la epístola:

- 1º. Originariamente consagrada a la Virgen del Rosario, posteriormente reformada y advocada a San Ildefonso. Perteneciente a Pedro Fernández Alonso.
- 2º. Capilla de La Concepción, con retablo a pincel. Perteneciente a Miguel Ximénez.

En el transcurso de la Guerra Civil española, muchos edificios y bienes muebles religiosos sufrieron los bombardeos y los saqueos, por parte de ambos bandos. Este es el caso de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, que fue desmantelada en 1936 (los desmantelamientos se realizaban con el objetivo de vender los bienes para sufragar los gastos de la guerra)<sup>29</sup>. Se perdieron gran cantidad de los bienes muebles que se encontraban en su interior, consiguiendo salvarse las dos tablas, de *San Sebastián* y *San Blas*.



Figura 17. Capilla de La Concepción, donde se encontraban las tablas apoyadas en el suelo antes de su traslado a Valencia.

El patrimonio con el que cuenta la Sierra de Albarracín desafortunadamente es menos abundante hoy en día que antaño. Durante el periodo de la Guerra Civil y la posguerra un gran número de edificios religiosos sufrieron importantes destrucciones. Estos daños vinieron dados tanto por la guerra y la situación posterior, como por la naturaleza aislada del territorio, con localidades poco pobladas y además diseminadas. Esto último sigue siendo la realidad de hoy, resultando muy complicado un correcto cuidado del patrimonio frente a un inevitable abandono<sup>30</sup>.

Según la descripción de 1618, las capillas de San Pedro y de la Concepción albergaban un “retablo a pincel”, por lo que podría tratarse del retablo desaparecido del que se conservan las dos tablas (figs. 16, 17). También podría corresponderse con el anterior retablo principal. No obstante, las tablas se ubicaron en la ermita de San Roque, en la misma localidad, al menos desde la Guerra Civil<sup>31</sup>. Esto plantea la posibilidad de que se trasladaran allí a raíz de la guerra o que, en cambio, siempre hubieran estado en la ermita.

<sup>29</sup> CENDÓN AVELLANEDA, M. Situación del patrimonio artístico en la Sierra de Albarracín: Desde la guerra civil hasta nuestros días. En: *REHALDA*. Teruel: Cecal, Nº11, 2009. pp.59, 60

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 57, 58.

<sup>31</sup> Según entrevista semidirigida con los vecinos de Monterde de Albarracín.



Figura 18. Vista general de la ermita de San Roque, Monterde.

#### 4.3.1. La ermita de San Roque

Apenas a unos 300 metros de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, se encuentra la Ermita de San Roque de Monterde. Está ubicada en las inmediaciones del pueblo, anexo al cementerio (fig. 18).

La advocación de la Ermita es San Roque, así como en muchos otros casos en la comarca de la Sierra de Albarracín (13 en total, más significativo que en otros territorios aragoneses), siendo el mismo patrón de la localidad<sup>32</sup>.

Su origen data posiblemente del siglo XVI. Como parte de intervenciones en el edificio, están el reacondicionamiento de la cubierta y encalado<sup>33</sup>.

Consta de un patrimonio mueble conformado por un retablo con una escultura de San Roque, de factura moderna (fig. 19). Anteriormente, se conservaba aquí la talla policromada original de San Roque, del siglo XVII, que fue trasladada a la iglesia.

La ermita consta de una nave de un cuerpo cubierta con techumbre de madera a dos aguas. Se trata de una fabricación de mampostería encalada en blanco, con cabecera poligonal. En el interior se encuentra un ábside con cubierta radial con lunetos, separado por un arco triunfal de tres vanos a medio punto. A los pies, se encuentra un coro alto con una escalera en el lado de la epístola, junto a la entrada.

Las tablas del siglo XVI se han conservado en la ermita al menos desde la Guerra Civil, a ambos lados del retablo de San Roque, anteriormente mencionado. Se ubicaban a varios centímetros del retablo, anclados a la pared, ligeramente orientados hacia el mismo siguiendo la forma del ábside. La disposición de las tablas respecto al retablo era San Sebastián a la izquierda y San Blas a la derecha, de manera que ambos dirigían su mirada al conjunto central (fig. 20). Cabe la posibilidad que al ser el retablo perdido y la ermita datados ambos del siglo XVI, este se hubiera encontrado desde siempre aquí.

Como se puede observar, ambas obras comparten el color del marco, así como los elementos ornamentales de cornisas y conchas doradas. Estas últimas pueden deber su presencia a los atributos genéricos de los peregrinos, como era San Roque<sup>34</sup>.



Figura 19. Retablo con escultura de San Roque en la actualidad.

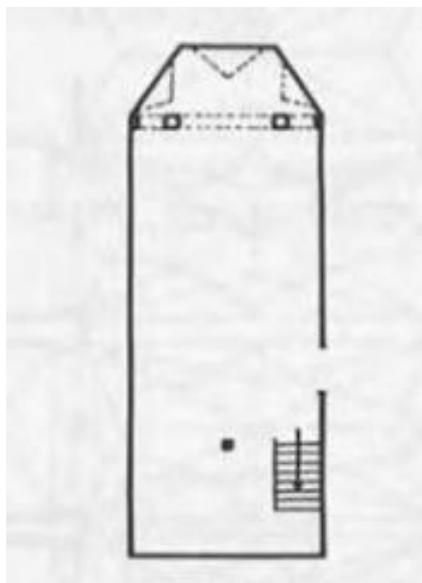


Figura 20. Tablas de estudio en la ermita de San Roque, fecha desconocida.

<sup>32</sup> MATAS VELASCO, M. *Las ermitas de la comarca de la Sierra de Albarracín. Patrimonio Material e Inmaterial*. Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín. Teruel, 2015. pp. 92, 93.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 181

<sup>34</sup> TORRICO LORENZO, I. San Roque, el peregrino antipestífero de Montpelier. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 2017, Vol. IX, Nº18. p.108



**Figura 21.** Planta de la ermita de San Roque.

Hace algo más de 60 años, la ermita experimentó unas obras de acondicionamiento por parte de un vecino de Albarracín llamado Arnaldo, pues se hallaba ya en un estado muy desmejorado. Según los vecinos, trabajó con madera y pintó la ermita, entre otros arreglos estructurales. Posiblemente, fuera en este momento en el que se incorporaron los marcos no originales a las tablas, para contextualizarlas como conjunto con el retablo. Otra posibilidad es que los marcos ya existieran.

En la década de los 80 hubo muchos casos en Aragón de robos en iglesias y ermitas en los alrededores, aprovechando la despoblación y la dispersión de templos, siendo Teruel la provincia más afectada<sup>35</sup>. Debido a esta preocupación se trasladaron tanto la talla de San Roque del siglo XVII como las dos tablas del siglo XVI de su ubicación en la ermita a la Iglesia de la Asunción Nuestra Señora de Monterde. A esta situación, se le sumaba que las condiciones del edificio no eran adecuadas para su conservación, al encontrarse más expuesto en las afueras y a las propias humedades que sufría la ermita, con presencia de goteras (fig. 21). En su lugar, se trasladó a la ermita otra escultura de San Roque de factura moderna menos valorada (fig. 22).



**Figura 22.** Altar de la ermita de San Roque en la actualidad.

Desde el traslado de las tablas de la ermita a la iglesia hace aproximadamente 40 años, estas se han dispuesto en las capillas de la epístola, en el suelo apoyadas sobre la pared. Normalmente se disponían en cada uno de los laterales de la capilla, siendo desplazadas de una a otra por motivos prácticos y de limpieza<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> PÉREZ BERIAIN, E. Interpol busca 69 obras de arte robadas en Aragón en el último medio siglo. *HERALDO*, 10/11/2019. [Consulta: 01-05-2024]. Disponible en: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2019/11/10/interpol-busca-69-obras-de-arte-robadas-en-aragon-en-el-ultimo-medio-siglo-1342995.html>

<sup>36</sup> Según entrevista semidirigida con un historiador de Monterde.

## 5. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y COMPOSITIVO

### 5.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE SAN SEBASTIÁN

La representación de San Sebastián mártir ha estado muy presente en las obras religiosas a lo largo de la historia. Las fuentes martirológicas que recopilan por primera vez la vida del santo son *Acta Sancti Sebastiani y Passio S. Sebastiani martyris*<sup>37</sup>.

La representación de San Sebastián ha experimentado una evolución desde sus orígenes como soldado romano a la actual imagen de un joven apolíneo (fig. 23)., en la que se da el particular tipo iconográfico de la obra de estudio, San Sebastián como noble medieval.

#### 5.1.1. Hagiografía

Nacido en Narbona, San Sebastián era hijo de un caballero de esta ciudad y una mujer nacida en Milán<sup>38</sup>. Fue oficial de la cohorte de los emperadores Diocleciano y Maximiano. Los hermanos Marco y Marcelino dudaron de su fe al momento de ser martirizados por cristianos, pero San Sebastián intercedió recordándoles la palabra divina y el ánimo de ser martirizados, convirtiendo con ello al carcelero y su esposa al cristianismo. El entonces prefecto de Roma, Cromasto, mandó llamar a San Sebastián para que curara su enfermedad, a lo cual accedió con la condición de que destruyeran todos los ídolos de palacio<sup>39</sup>.

Al llegar estos acontecimientos a los oídos de Diocleciano, ordenó su ejecución siendo atado a un árbol y asaetado por sus propios compañeros, quedando su cuerpo atravesado por tantas flechas que le daba aspecto de “erizo”<sup>40</sup>. Cuando se aproximó la viuda Santa Irene a darle sepultura<sup>41</sup>, se dio cuenta de que seguía con vida y lo llevó a su casa a curarle las heridas (fig. 24). Cuando se hubo recuperado, volvió al templo a recriminar al emperador sus acciones contra los cristianos. Ante esto, Diocleciano nuevamente mandó apresar y darle muerte finalmente apaleándolo. Su cuerpo fue arrojado a una cloaca para que no lo encontrarán, pero se apareció en los sueños de Lucía

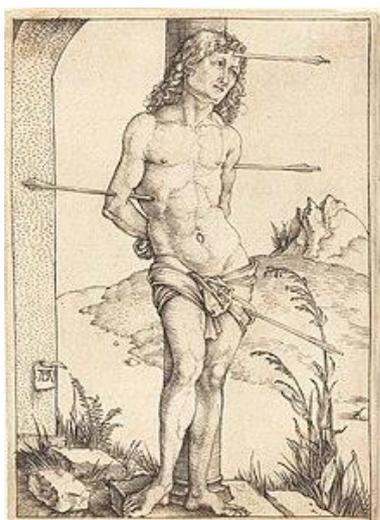


Figura 23. Grabado de San Sebastián en la Columna, Durero, ca. 1499.

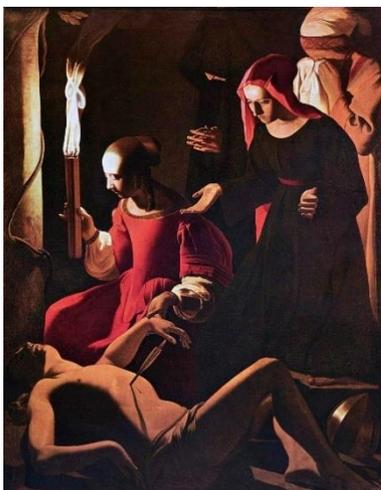


Figura 24. *San Sebastián cuidado por Santa Irene*. Georges de La Tour, h. 1634-1643.

<sup>37</sup> BERNAL NAVARRO, J. Apuntes online. Iconografía aplicada a la conservación y restauración. Curso 2023/2024.

<sup>38</sup> DE RIBADENEIRA, P. *Flos sanctorum*. Madrid: Imprenta Real, 1716. pp. 252, 253

<sup>39</sup> CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2011. 420

<sup>40</sup> VORAGINE, S. *La leyenda dorada*. Vol. 1. 1982. Madrid: Alianza. p. 111

<sup>41</sup> FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1996. p. 138



**Figura 25.** San Sebastián. Mosaico de San Pietro in Vincoli, Roma (Italia), finales del siglo VII.



**Figura 26.** San Sebastián, fragmento de la predela de Fanlo, segundo tercio del s.XVI.



**Figura 27.** Tríptico de San Sebastián, Giovanni del Biondo, ca. 1370.

indicándole dónde se encontraba. Lo encontraron exactamente donde le mostró y pudieron darle sepultura a los pies de San Pedro y San Pablo<sup>42</sup>.

### 5.1.2. Tipología iconográfica

Su iconografía a lo largo de los tiempos ha variado significativamente, pues la imagen actual con la que lo asociamos en nada se parece a sus representaciones primitivas<sup>43</sup>, donde se le representaba mayor, barbudo y ataviado con indumentaria de caballero o engalanado con largas túnicas, como mosaico del siglo VII de la basílica de San Pietro in Vincoli, Roma (fig. 25).

Entre las representaciones de San Sebastián vestido, se puede encontrar con indumentaria militar romana acorde a su cargo, armadura de mallas o con traje de noble<sup>44</sup>. Suele portar su atributo personal, las saetas, y excepcionalmente un arco. En las representaciones en las que aparece vestido, porta estos atributos en las manos<sup>45</sup>.

Durante el siglo XV en algunos lugares, entre ellos la Corona de Aragón, se popularizó un tipo iconográfico en el que se representaba un San Sebastián vestido con lujosos ropajes propios de un caballero medieval<sup>46</sup> (fig. 26). Este es el caso de la tabla de estudio, ataviado a la moda de la época, con un tocado tipo bonete testigo de su alta categoría social<sup>47</sup>.

Las representaciones iconográficas de San Sebastián se suelen enfocar al momento de su primer martirio, siendo asaeteado. En algunos casos se ha comparado a un erizo, por la gran cantidad de flechas que cubrían el cuerpo del santo<sup>48</sup> (fig. 27).

La otra representación más conocida a día de hoy, la de San Sebastián como joven apolíneo, comienza a imponerse a finales del siglo XIV, que con la llegada del renacimiento, sigue desarrollándose la ruptura con la tradición y se le empieza a representar si tipo iconográfico más conocido: la imagen casi desnuda del santo casi siempre de pie atado a un árbol, poste o columna<sup>49</sup>. Ambas representaciones coexistirían en el tiempo, hasta que la del santo de

<sup>42</sup>CARMONA MUELA, J. *Op. cit.* p. 420

<sup>43</sup>LANZUELA HERNÁNDEZ, J. Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián. En: *Studium: Revista de humanidades*, Nº 12, 2006, p. 232

<sup>44</sup>FERRANDO ROIG, J. *Op. cit.* p. 246

<sup>45</sup>RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos: P-Z. Repertorios. Tomo 2. Volumen 5*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. Cultura artística, p. 197.

<sup>46</sup>CARVAJAL GONZÁLEZ, H. San Sebastián, mártir y protector contra la peste. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 24 Marzo 2015. Vol. VII. p.57

<sup>47</sup>CABALLERO ESCAMILLA, S. Sobre la iconografía de San Sebastián y una escultura del Círculo de Alejo de Vahía en la iglesia Parroquial de Fontiveros (Ávila). En: *De Arte*, Nº7, 2008. pp. 107,108

<sup>48</sup>VORAGINE, S. *Op. Cit.* p. 111

<sup>49</sup>RÉAU, L. *Op. cit.* pp. 196, 197



Figura 28. *San Sebastián*.  
Andrea Mantegna, 1480.



Figura 29. *La Flagelación de Cristo*. Caravaggio, 1607.



Figura 30. *San Sebastián*.  
Guido Reni, ca. 1615.

mayor edad vestido de soldado o en túnicas, acabaría por ser reemplazada ante la popular imagen del joven efebo<sup>50</sup>.

Siguiendo con el tipo iconográfico del joven San Sebastián en su martirio ensartado por flechas y atado, existe una variable que se popularizó a finales del siglo XV promovido por Mantegna, en la que el elemento al que es atado es una columna (fig. 28). Pese a ser atado a un árbol según su hagiografía, la inclusión de elementos clasicistas sustituyendo al árbol tenía como objetivo dignificar y enaltecer la representación del santo. El hecho de que esté atado a una columna también se debe a la relación de la representación de Cristo atado a la columna<sup>51</sup>.

La representación del martirio de San Sebastián siempre ha guardado paralelismos con el modelo de Cristo atado a la columna en el ciclo de la Pasión, donde está siendo flagelado (fig. 29). San Sebastián, junto con Jesucristo pasionario y crucificado, eran las únicas escenas de nudismo permitidas por la Iglesia, lo que brindaba una oportunidad a los artistas para evidenciar sus estudios anatómicos<sup>52</sup>. Tal fue la relación que es frecuente ver a San Sebastián ensartado por tres o cinco flechas, como metáfora de los clavos o las llagas de Cristo<sup>53</sup>.

Durante los siglos XV y XVI, las representaciones de San Sebastián adquieren una barroca carga sensual propia del éxtasis religioso en el momento del martirio, con la cabeza orientada al cielo en una plegaria de redención para sus verdugos<sup>54</sup> (fig. 30). En otros casos se optaba por mostrar la angustia y el sufrimiento de la tortura.

Con la llegada de nuevas corrientes artísticas más alejadas de la temática religiosa, a finales del siglo XVIII y XIX la representación de San Sebastián en el arte cayó en el olvido. Fue en los siglos XX y XXI, cuando resurgió la figura del santo apolíneo como imagen relacionada con el erotista y homoerotismo, siendo fuente de inspiración de muchos artistas. Sumado a la idea del martirio como analogía del sufrimiento de los homosexuales, San Sebastián ha sido adoptado como icono de la comunidad gay<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> DUCHET–SUCHAU, G. y PASTOUREAU, M. (1996). *Guía iconográfica. La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza, p. 310

<sup>51</sup> RÉAU, L. *Op. cit.* P. 197

<sup>52</sup> CABRERA MIMBRERA, T.M. Saint Sebastian. An iconographic study: from painting to film. En: *UCOARTE Revista de Teoría e Historia del Arte*. Nº 11, 2022. p. 232

<sup>53</sup> *Íbid.* p. 236

<sup>54</sup> *Íbid.* p. 233

<sup>55</sup> ABUD-ARMENDÁRIZ, A. Martirio homosexual: paralelismos en la visualización de San Sebastián. En: *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*. Vol. 9, Nº17, 2021, p. 38



**Figura 31.** San Sebastián, Benozzo Gozzoli 1463. Aparece protegiendo a los fieles de las flechas.



**Figura 32.** Romería a San Roque en Tramacastilla.

### 5.1.3. Advocaciones de San Sebastián, San Fabián y San Roque en la comarca de Aragón

San Sebastián, debido a su atributo personal, las flechas, es patrón de los arqueros y los vendedores de hierro (por las puntas metálicas de las saetas)<sup>56</sup>.

San Sebastián se convirtió además a ser uno de los patronos de la peste, principalmente por la creencia antigua de que las epidemias de peste se relacionan con flechas lanzadas como castigo divino. Al no ser asesinado de esta forma, se le tomó como referencia de victoria sobre la peste para los fieles (fig. 31). Aunque no forma parte de los Catorce intercesores, a quienes los fieles se encomendaban en tiempo de peste, era habitual su relación con este grupo<sup>57</sup>.

Es común la elección de los santos patronos de una localidad esté relacionada con peticiones o poderes atribuidos a los santos<sup>58</sup>. De esta manera, en muchos pueblos aragoneses se rinde tributo a santos antipestíferos, ya que, durante la Edad Media, y especialmente la segunda mitad del siglo XIV, esta zona fue asolada por numerosas epidemias<sup>59</sup>. A esta devoción antipestífera por el santo se le suma que en la Edad Media, en Aragón se da un impulso a la adoración de santos guerreros como San Sebastián, buenos cristianos y protectores de la iglesia, asociados con el estamento militar y caballeresco<sup>60</sup>. De esta manera también toma el papel de patrón de los soldados y atletas.

De la misma manera que San Sebastián es venerado como protector contra la peste, es normal verlo asociado a San Roque, otro de los santos con mayor importancia dentro de este ámbito<sup>61</sup>. San Roque, patrón de los contagiados por la peste, de los peregrinos y de la propia localidad de Monterde de Albarracín, encabeza el número de ermitas a su advocación en la comarca de la Sierra de Albarracín, suponiendo un tercio del total en Aragón (fig. 32). En lo relativo a la comarca, las ermitas advocadas a San Roque o San Sebastián suponen otro tercio del total. La reincidencia de advocaciones en los templos puede ser un indicio de las devociones manifestadas, siendo Nuestra Señora de

<sup>56</sup>RÉAU, L. *Op. cit.* p.194

<sup>57</sup> CARVAJAL GONZÁLEZ, H. *Op. cit.* pp. 57-70

<sup>58</sup> LACARTA APARICIO, A., CUENCA MORENO, R., PLANA MENDIETA, E. Las tallas de San Fabián y San Sebastián, emblema de su fiesta patronal en Mara. En: *Investigación y Patrimonio en la provincia de Zaragoza I*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2007. p. 15

<sup>59</sup> RUIZ DE LOIZAGA, S. *La peste en los reinos peninsulares según documentación del archivo vaticano*. Bilbao: Museo Vasco de Historia de la Medicina y la Ciencia, 2009. pp. 56, 57

<sup>60</sup> TELLO HERNÁNDEZ, E. *Aportación al estudio de las cofradías medievales y sus devociones en el reino de Aragón*. Navarro Espinach, Germán (dir.) Trabajo Fin de Máster. Máster Universitario en Estudios Medievales de la Corona de Aragón, Institución Fernando el Católico, 2013. pp. 106, 107 [Consulta:09/06/2024] Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3320>

<sup>61</sup> RÉAU, L. *Op. cit.* P. 151



**Figura 33.** San Juan Bautista, San Fabián y San Sebastián. Miguel Ximénez, 1494.



**Figura 34.** Retablo de San Fabián y San Sebastián. Diego de Tiedra, 1551.



**Figura 35.** San Fabián y San Sebastián, círculo del Maestro de Salomón de Frómista ca. 1480.

la Asunción, patrona de las mujeres de parto y los neonatos, la figura titular del 22% de las parroquias de la comarca, incluyendo la iglesia de Monterde<sup>62</sup>.

En lo referente a San Sebastián, es habitual que se encuentre acompañado, sea de San Fabián (fig. 33). San Fabián, obispo de Roma, fue nombrado papa en 236 cuando en la elección del sucesor se posó sobre su cabeza una paloma blanca, siendo interpretado como un signo divino del Espíritu Santo. Murió mártir en tiempos del emperador Decio. En representaciones iconográficas, se le suele mostrar con tiara, aunque también con mitra, sosteniendo un báculo y una espada o peine de hierro, instrumentos de su martirio<sup>63</sup> (fig. 34, 35).

San Fabián y San Sebastián fueron martirizados en Roma, algunos martirologios los muestran juntos el 20 de enero<sup>64</sup>, día en que se rinde culto a ambos santos. En numerosos pueblos de Aragón se celebran juntos ambos santos, siendo al menos 23 municipios que no sólo rinden culto a San Sebastián, sino también a San Fabián<sup>65</sup>. También hay muchos otros casos en toda España.

En Aragón hay múltiples representaciones de la pareja en forma de tallas, retablos, peirones y fuentes, destacando la del retablo mayor de Pozuelo del Campo (fig. 36) y el retablo mayor de Anento (fig.37). En territorios cercanos a Aragón también se encuentran muchos ejemplos, siendo muy similar iconográficamente una tabla conservada en el Museo Lázaro Galdiano.



**Figura 36.** Retablo de San Fabián y San Sebastián, principios del s. XVI, Pozuelo del campo.



**Figura 37.** Fragmento del retablo mayor de Anento, Blasco de Grañén, siglo XV.

<sup>62</sup> MATAS VELASCO, M. *Op. cit.* pp. 90-93

<sup>63</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos : A-F. Repertorios.* Tomo 2. Volumen 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. p.501

<sup>64</sup> ROCCA, Bernardino. *Il Martirologio Romano: Secondo la nuoua forma del Calendario, & la verità dell'Ecclesiastica Historia, corretto, & publicato per ordine Di Gregorio XIII.* Venetia: Ziletti, 1587. pp. 12, 13 [Consulta:09/06/2024] Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11228403?page=34,35>

<sup>65</sup> Municipios aragoneses en los que se celebran ambos santos: Abanto, Abiego, Alforque, Artasona, Barrachina, Castejón de Alarba, Castejón de Monegros, Castel de Cabra, Castillazuelo, Fuentes Calientes, Hinojosa del Jarque, Igríes, Lechón, Lecina, Lidón, Loporzano, Mara, Naval, Orríos, Pancrudo, Peñarroya de Tastavins, Peraltilla y Selgua.



Figura 38. Retablo de San Fabián, San Sebastián y San Roque, San Ildefonso de Toledo, ca. 1480.

El formato alargado de las dos tablas que se conservan indica que son escenas laterales. Si el retablo hubiera estado desde su origen en la ermita de San Roque, su limitado espacio habría condicionado el retablo a ser de un solo cuerpo, a falta de la imagen central. En este caso, sería de esperar que todas las escenas guardaran estrecha relación. Un ejemplo muy interesante es el de un retablo de finales del siglo XV procedente de Setiles en que se representan a San Fabián, San Sebastián y san Roque como escenas principales (fig. 38). Cabe la posibilidad que el retablo perdido de Monterde guardara similitud con la distribución de este.

Por otro lado, si estas tablas hubieran formado parte de un retablo mayor de varias alturas, concebido para ser albergado en la iglesia, las posibilidades de ser muchos otros santos aumentarían.

Debido a la similitud de sus representaciones y a su frecuente relación con San Sebastián, cabe la posibilidad que la tabla encontrada en Monterde y advocada a San Blas, fuera una imagen de San Fabián.

## 5.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO

La tabla muestra una figura San Sebastián que tiende al hieratismo, pero con una intencionalidad de perspectiva, en la que se ve su cuerpo ligeramente orientado a la derecha, hacia donde dirige su mirada. Aunque mínimo, la escena muestra cierto movimiento, el santo aparece en acción de caminar, con una pierna delante de la otra (fig. 39).

La figura se alza sobre un fondo plano, muy diferenciado del primer plano, marcado por el contraste de tonalidades claras en el fondo con las tonalidades más oscuras de las vestimentas<sup>66</sup> (fig. 43).

No es este el caso del rostro, y las manos, que pese a tener tonalidades claras, destaca por el nivel de detalle en el caso del rostro y por el contraste con los ropajes en el caso de las manos (una que sujeta la flecha y otra descansando alrededor de la espada. De esta manera, la cabeza es claramente el punto focal de la composición, a la que conduce la mirada del espectador, siendo la mano y la espada puntos subsidiarios<sup>67</sup>.



Figura 39. Fotografía general, San Sebastián, autor desconocido, siglo XVI.

<sup>66</sup> MALINS, F. *Para entender la pintura: los elementos de la composición*. Madrid: Hermann Blume, 1988. pp. 16, 22

<sup>67</sup> EDISON, D. *El color en la pintura: composición y elementos visuales, mezcla de pintura, técnicas, tema y contenido de las obras*. Barcelona: Blume, 2009. p. 19

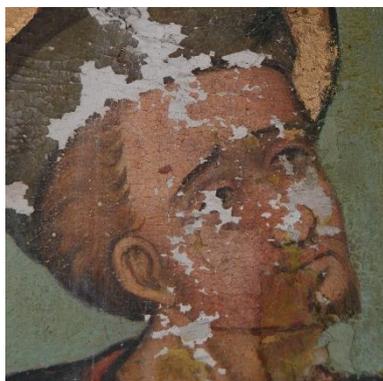


Figura 40. Detalle del rostro de San Sebastián.



Figura 41. Detalle de la capa

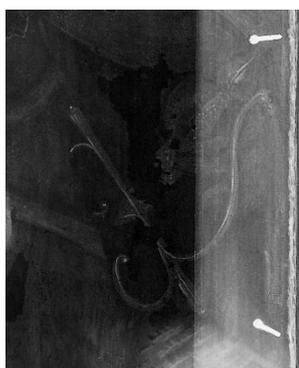


Figura 42. Detalle de la espada con RX.

El rostro de San Sebastián destaca por el detallismo y la calidez respecto al fondo plano y frío. Su piel rosada aporta calidez y cercanía a su representación. Sus facciones de hombre de mediana edad son suaves, sensación ligeramente alterada por la expresión de sus cejas, marcadas por la preocupación o incredulidad ante lo que está viendo (fig. 40).

En la vestimenta destaca la capa por su intenso color rojo, que permite más claroscuro en los pliegues. Los ropajes verdes se pierden debajo de la capa al tener un color oscuro con menos posibilidades de contraste. Las botas destacan respecto al verde, pero pierden su fuerza visual al acercarse al borde inferior, donde se acaban cortando.

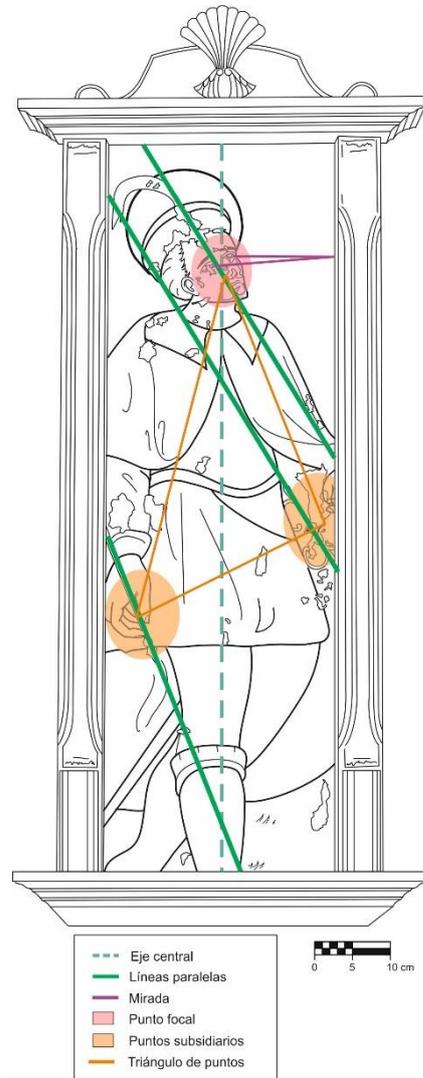
El tratamiento de los ropajes es algo primitivo, pero dando lugar a frunces planos y algo forzados (fig. 41). Por otro lado, sorprende el detalle de la espada, con un guardamano guarnecido con gavilanes (fig. 42).

Debido a la orientación de la figura, da la sensación de situarse ligeramente a la izquierda del eje central, pero el principal foco, que es la cara, permanece centrado. En la composición se puede establecer un triángulo marcado por los puntos de mayor peso visual (la cara y las manos), que se podría relacionar con la simbología cristiana.

También se establecen tres ejes paralelos marcados por elementos con la misma linealidad: la flecha, el guardamano de la espada y la inclinación de la cabeza. Estos ejes acentúan la inclinación de la escena, marcando la orientación de la figura. Al ser un retrato, la función de la mirada es fundamental, que en este caso indica que existe una escena central a la que está prestando atención (fig. 44).



**Figura 43.** Esquema planimétrico de la obra.



**Figura 44.** Esquema compositivo de la obra.

## 6. ESTUDIO TÉCNICO

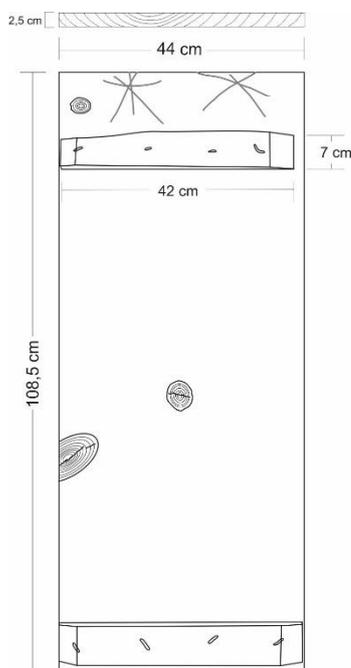


Figura 45. Esquema de medidas del soporte.



Figura 46. Fotografía general del reverso.

A continuación, se recoge la información relativa a los materiales y técnicas empleados sobre la tabla objeto de estudio. La obra se podría titular “San Sebastián”, por la figura que representa, sin constancia de un autor conocido por la ausencia de inscripciones. Se trata de una pintura sobre tabla, con la técnica al óleo. La documentación fotográfica y la observación evidencian las diversas intervenciones que ha experimentado la obra a lo largo del tiempo. Las dimensiones de la propia tabla son de 108,5 × 44 × 2,5 cm y está conformada por un único panel que sirve como soporte. Esta tabla presenta un marco adosado de madera que aumentan sus dimensiones totales a 125 × 44 × 16 cm.

### 6.1. SOPORTE LÍGNEO

La madera siempre ha sido un material muy apreciado en la producción artística como soporte por sus características físico-mecánicas y su valor estético. La especie de madera empleada variaba según la disponibilidad y la consideración. En obras más importantes se traían especies de mayor calidad, aunque lo más extendido era emplear variedades autóctonas<sup>68</sup>.

Durante el siglo XVI, las maderas empleadas por los artistas se corresponden exactamente por la vegetación local. En España predomina el empleo de especies de coníferas, siendo el pino silvestre la madera más empleada en la Corona de Aragón. La madera de pino es de las más asequibles, aunque no se considera de buena calidad por ser muy blanda y no poder extraer piezas de gran tamaño<sup>69</sup>.

El soporte lígneo de la obra de estudio consta de unas medidas de 108,5 × 44 × 2,5 cm y está conformado por un único panel de sección tangencial (fig. 45). Presenta un sistema de refuerzo basado en la instalación de dos travesaños horizontales fijos anclados por el reverso en orientación perpendicular. Al tratarse de un solo panel, el refuerzo no actúa como unión, sino como método para bloquear la curvatura natural de la tabla. Los travesaños se disponen en la zona superior y el extremo inferior del panel, con unas medidas algo irregulares de 42 × 7 × 3 cm, y presentan los extremos laterales biselados (fig. 46).

El sistema de fijación al panel es mediante puntos de cola y clavos de hierro. En la fotografía con rayos X se aprecia claramente la presencia de 8 clavos repartidos equitativamente en los dos travesaños (fig. 47). Al observar la obra desde el reverso no se encuentran las cabezas de los clavos por lo que se deduce

<sup>68</sup> PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Op.cit.* p.63

<sup>69</sup> VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007. pp. 56-58



Figura 47. Fotografía de rayos X.



Figura 48. Detalle del clavo plegado y reintroducido.



Figura 49. Detalle de la disposición del veteado.

que la fijación ha sido realizada desde el anverso y han sido plegados por la parte trasera de manera que la punta es reintroducida en la madera (fig. 48).

Los rayos X indican también que el panel presenta 5 nudos, ya que, debido al aumento de densidad de estas zonas, aparecen en forma de color blanco en la radiografía. Tres de los nudos se aprecian desde el reverso y hay dos visibles en la radiografía, ocultos por los travesaños.

El panel de la obra presenta una dirección de corte tangencial, caracterizado por ser el corte paralelo al eje y tangencial a los anillos de crecimiento<sup>70</sup>. Esto se aprecia en la medida que si es observado por el reverso se aprecia un veteado de arcos superpuestos no paralelos (fig. 49).

Gracias a las fotografías con luz rasante, se puede observar perfectamente el trabajo de rebaje del grosor por las marcas de hachuela, lo que confiere a la tabla una superficie irregular en el reverso<sup>71</sup>, variando el grosor ligeramente según la zona (fig. 50).

Respecto a la identificación de la madera se puede deducir que se trata de una madera de conífera por su tonalidad amarillenta pálida y la presencia de anillos de crecimiento diferenciados (fig. 51), característica común de la familia de los pinos (*Pinaceae*). Al analizar la sección transversal se aprecian las tonalidades oscuras de la madera tardía y las tonalidades claras de la madera temprana. Con pocos aumentos se pueden visualizar los canales resiníferos presentes en la madera tardía, característica del género *pinus spp.* (fig.52)<sup>72</sup>.



Figura 50. Detalle del reverso con luz rasante.



Figura 51. Detalle de la madera con microscopio USB.



Figura 52. Detalle de sección transversal con microscopio USB.

<sup>70</sup> VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. cit.* pp. 107, 108

<sup>71</sup> GABALDÓN, A; INEBA, P. *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2010. p.126

<sup>72</sup> PÉREZ MARÍN, E; CARRERAS RIVERY, R. *Maderas en bienes culturales europeos. Identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia: Editorial UPV, 2018. p. 68

## 6.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

### 6.2.1. Preparación



Figura 53. Detalle del aparejo con estopa.



Figura 54. Detalle la diferenciación de primeras capas de preparación (gris), capas superiores de preparación (más claras), y película pictórica.



Figura 55. Detalle de las pinceladas.

Se ha podido encontrar en la tabla presencia de estopa como estrato intermedio (fig. 53). Este estrato consiste en una mezcla de las fibras vegetales del cáñamo o lino, algún adhesivo y una carga (normalmente yeso). Esta protección se aplicaba sobre las juntas o en toda la superficie, con el objetivo de contrarrestar la higroscopicidad de la madera<sup>73</sup>. También se aplicaba para aumentar la cohesión de las capas de preparación actuando como mordiente<sup>74</sup>. En el caso de esta obra se ha aplicado estopa en toda la superficie del anverso, ya que se aprecia la presencia de estas fibras en todas aquellas zonas que han sufrido pérdidas de la película pictórica y la capa de preparación.

El aparejo empleado sobre la madera suele consistir en una impregnación que sature de los poros del material, una capa de yeso o sulfato de calcio ( $\text{CaSO}_4$ ) y una capa final de algún material aislante para controlar la absorción. El aparejo debe tener un grosor general de al menos un milímetro para recubrir la veta de una conífera<sup>75</sup>.

La preparación presente en la obra está compuesta principalmente por dos capas diferenciadas. Las primeras capas aplicadas sobre estopa tienen mayor grosor, aspecto tosco y color más apagado, posiblemente porque el yeso empleado contenga su compuesto deshidratado, la anhidrita. Las capas superiores, por otro lado, son más blancas y uniformes, lo que aporta luminosidad a la superficie<sup>76</sup> (fig. 54).

### 6.2.2. Película pictórica

La técnica empleada en esta obra es el óleo, aplicado en una capa algo espesa en la que no se observa la presencia de empastes, donde la sutil textura que se aprecia viene dada por la impronta del trazo de un pincel cargado de pintura<sup>77</sup> (fig. 55).

La pintura al óleo es la técnica mediante la que se engloban los pigmentos con aglutinantes a base de aceites secantes, de origen vegetal. El aceite más empleado es el de linaza, seguido de el de nueces y adormidera. Estos aceites

<sup>73</sup> GABALDÓN, A; e INEBA, P. *Op. cit.* pp. 28, 128

<sup>74</sup> AGUADO, E. El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza): aportaciones de su restauración a la historia del arte aragonés del siglo XVI. En: *Artigrama*, N.º 21, 2006. p.360

<sup>75</sup> GABALDÓN, A; e INEBA, P. *Op. cit.* p. 158

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 152

<sup>77</sup> No se han realizado pruebas de identificación de la técnica.



**Figura 56.** Detalle de los reflejos en la flecha.



**Figura 57.** Comparativa de detalle con infrarrojos y luz visible.



**Figura 58.** Detalle de diferenciación de los repintes.

se secan por oxidación en contacto con el aire, formando una película sólida y elástica<sup>78</sup>.

La técnica al óleo se caracteriza por dar a los colores tonos vivos incluso al secarse y mantener la pintura en estado líquido o pastoso durante más tiempo, permitiendo un mayor tiempo de trabajo o la aplicación de técnicas como el esfumado.

En la obra de estudio se puede deducir que se empleó aceite de linaza, de color amarillo claro y fluido. Como características destacan su rapidez de secado y su resistencia, aunque con el tiempo tiende a amarillear y perder elasticidad<sup>79</sup>.

Los pigmentos más empleados en esta época en la escuela española eran: albayalde o blanco de plomo, azurita, índigo, bermellón, kermes, tierra roja, minio, verdigrís, amarillo de plomo y estaño, tierras y negro carbón<sup>80</sup>.

En la pintura española sobre tabla se destaca por el gusto por el colorido y el mayor grosor de la pintura, aunque también se aprecian matices y sombreados más detallados. La realización de la pintura partía de un fondo opaco intenso, concluyendo con la aplicación de veladuras con tonalidades oscuras y toques de luces y reflejos<sup>81</sup>(fig. 56).

Se empleó la fotografía infrarroja para tratar de encontrar un posible dibujo subyacente, pero no hubo resultados significativos. Más allá de algunas líneas y detalles que se pierden con la luz visible, no se ha encontrado dibujo preparatorio (fig. 57).

La obra presenta un dorado en la zona del nimbo. La técnica del dorado que se aprecia actualmente es purpurina, pero hay indicios de que inicialmente se trataba de un dorado al agua o al mixtión por la presencia de lámina metálica y bol (fig. 58).

<sup>78</sup> PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, 2004. p.169

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 170

<sup>80</sup> GABALDÓN, A; e INEBA, P. *Op. cit.* p. 151

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 157



Figura 59. Detalle de los reflejos del barniz.

### 6.2.3. Barniz

La obra presenta una capa generalizada de barniz (fig. 59). El barniz es una sustancia incolora que al secar forma un film o película fina, lustrosa y uniforme. Los barnices pueden ser grasos (derivados de aceites) o resinosos y se encuentran disueltos en disolventes.

Los barnices finales en las obras tienen dos principales funciones: la función estética de modificación de las propiedades ópticas (brillo, saturación, luminosidad) y la función protectora de los agentes externos (elementos ambientales y daños mecánicos).

Al observar la obra se aprecia la distribución de una capa gruesa de barniz, aplicada más o menos uniformemente en la superficie de la obra. En el estudio de la otra tabla se planteó la posibilidad de tratarse de un barniz compuesto por aceite de linaza y sandárica, grasilla o clara de huevo<sup>82</sup>.

## 6.3. ENMARCADO

La estructura de enmarcado de la obra no se trata del sistema original, sino que forma parte de la adaptación que sufrieron las dos tablas para concordar con el conjunto retabístico de la ermita de San Roque. Esta estructura se corresponde con un marco de tipo “cassetta”, de origen italiano, desarrollado en España del siglo XV a XVII<sup>83</sup> como evolución del tabernáculo, en este caso con un estilo inspirado en los entablamentos clásicos (fig. 60).

Toda la estructura del marco se encuentra adosada a la tabla original, llegando a cubrir parte de la escena en ambos laterales.

Este marco está compuesto a grandes rasgos por dos largueros o palos de la estructura vertical y dos travesaños horizontales, “cimera” el superior y “cabío” el inferior. Los largueros verticales son piezas simples con aristas laterales rebajadas a doble altura en la zona central con dos elementos adheridos en la base. Tanto la cimera como el cabío horizontales están compuestos por una cornisa con una sucesión de molduras. Ambas están dispuestas con la parte ancha se orienta hacia arriba, de manera que en la parte superior deja espacio para la instalación del elemento ornamental y en la parte inferior hace las funciones de repisa.

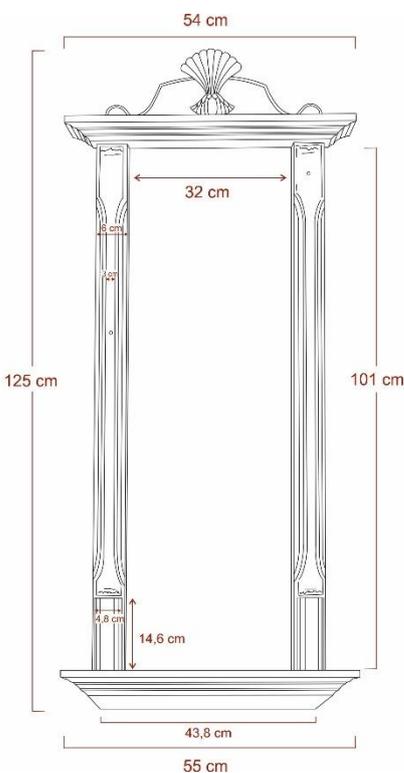


Figura 60. Diagrama de acotaciones.

<sup>82</sup> FERNÁNDEZ CANO, P. *Una pintura sobre tabla de San Blas, procedente del desaparecido retablo de Monterde (Teruel): estudio iconográfico, técnico y propuesta de intervención*. Pérez Marín, E., Bernal navarro, J.C. (dir.). Trabajo Fin de Grado. Universitat Politècnica de València, 2024, p. 27 [Consulta: 30/05/2024]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/194922>

<sup>83</sup> GABALDÓN, A; INEBA, P. *Op. cit.* pp. 167

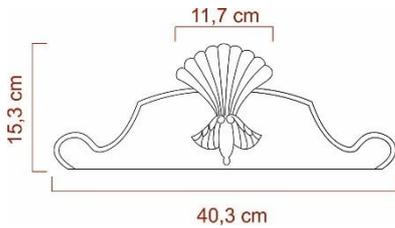


Figura 61. Diagrama de acotaciones del elemento decorativo superior.

El elemento decorativo de la parte superior consta de una pieza en forma de concha y una pieza que recuerda a la forma de un sombrero, asemejándose el conjunto a un sombrero de peregrino (fig. 61).

Algunos elementos como son la concha, los rebajes y los apliques inferiores de los largueros, presentan un acabado dorado con técnica de purpurina (fig. 62). Se asemeja al repinte de purpurina aplicado en el nimbo de la tabla, aunque en el caso del marco podría ser la técnica inicial. Desde la parte frontal se observan decoraciones de líneas finas verdes aplicadas a pincel (fig. 63).

La madera del marco está coloreada de una tonalidad algo más oscura que deja ver las vetas subyacentes. La madera empleada podría ser pino, al igual que el soporte, por su color amarillo pálido y anillos diferenciados.



Figura 62. Detalle dorado con purpurina.

Figura 63. Detalle de líneas decorativas.

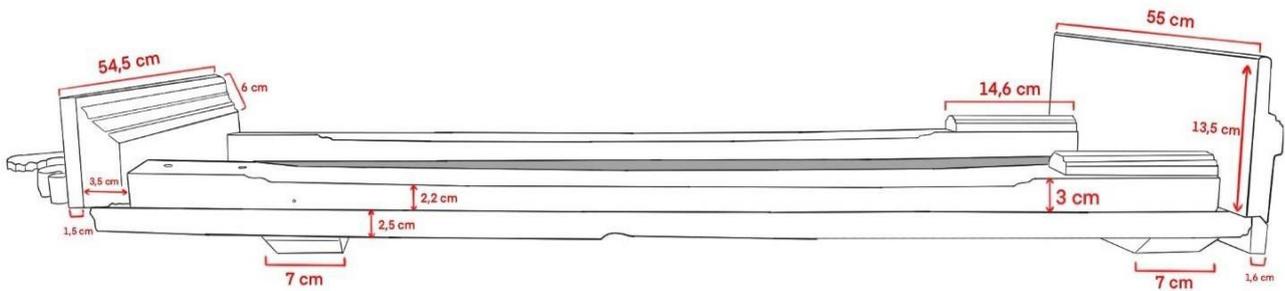


Figura 64. Diagrama de acotaciones del marco de la tabla acompañante.

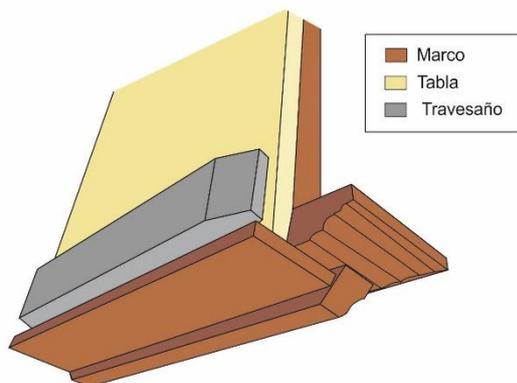


Figura 65. Diagrama del sistema de enmarcado.

## 7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En este apartado, se analizarán los aspectos que hacen peligrar la estabilidad de la pieza y complican su correcta lectura. En general, el estado de conservación es deficiente.

Para comprender los mecanismos de degradación de la obra, es importante tener en cuenta los principales agentes de deterioro que suelen afectar a los retablos<sup>84</sup>:

- La humedad del ambiente, que altera el soporte lígneo por su gran higroscopicidad, siendo las maderas de conífera especialmente sensibles a los cambios termohigrométricos.
- Los cambios climáticos bruscos impiden a la obra adaptarse gradualmente al entorno. El clima en la comarca de Albaracín está caracterizado por una importante amplitud térmica.
- La iluminación provoca procesos de fotodegradación debido a las radiaciones ultravioletas, que afectan a la película pictórica.
- La contaminación ambiental, que comprende los gases agresivos y las partículas en suspensión.

### 7.1. SOPORTE LÍGNEO

Con el paso del tiempo, el soporte lígneo de la obra ha estado expuesto a factores de riesgo fisicoquímicos, físico-mecánicos, agentes químicos y de origen biótico. Se ha encontrado siempre en edificios religiosos que no están acondicionados para su correcta conservación.

Los factores de degradación que más alteran la madera son los bióticos: hongos, bacterias e insectos. Estos factores vienen desencadenados a menudo por agentes abióticos que favorecen su aparición, principalmente la humedad. En el caso de esta tabla, la principal causa biológica de degradación son los insectos xilófagos. Se ha encontrado evidencias del ataque de dos especies de insectos de orden coleóptera en el soporte lígneo. Los principales daños vienen dados por su actividad excavadora en la madera durante su fase larvaria, en la que se alimentan de la lignina y la celulosa de la madera, realizando un orificio de salida cuando llega a adulto<sup>85</sup>.



**Figura 66.** Detalle del ataque de *anobium punctatum*.

**Figura 67.** Detalle de los orificios de salida en la superficie.

**Figura 68.** Orificio circular de salida de *anobium punctatum*.

<sup>84</sup> PÉREZ MARÍN, E, y VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Op. cit.* pp. 90-94

<sup>85</sup> LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. pp. 17, 18



**Figura 69.** Detalle del ataque de *Hylotrupes bajulus* L.

**Figura 70.** Detalle de las galerías.

**Figura 71.** Detalle de los desechos y el serrín ocupando la galería con microscopio USB.

Las zonas laterales de la tabla y en menor medida los travesaños, presentan ataques de *Anobium punctatum*, de la familia de los anóbidos, conocido comúnmente como carcoma común. Identificado por sus orificios de salida circulares de 1-3 mm de diámetro y galerías vacías. Ocultas en el interior, las galerías pueden extenderse más de 10 cm siguiendo el sentido de las fibras, y se encuentran vacías ya que los anóbidos expulsan al exterior los excrementos con los restos de la madera<sup>86</sup>(figs. 66-68). El ataque de este insecto ha afectado a la estructura interna de la madera, provocando la pérdida de una de las esquinas inferiores del soporte, a pesar de apenas apreciarse algunos orificios en la superficie.

El travesaño superior ha sido atacado por *Hylotrupes bajulus* L., de la familia de los cerambícidos, comúnmente llamada carcoma grande. Esta especie se ha identificado por las grandes galerías elipsoidales de 0,5-1 cm y los desechos y serrín compactados en un polvo muy fino cúbico, que llena las galerías (figs. 69-71). Los cerambícidos, de un tamaño mucho mayor que los anóbidos, son los más peligrosos para las estructuras lígneas, debido a sus anchas galerías y variación de sus direcciones. Provocan una considerable disminución de la resistencia estructural<sup>87</sup>.

En la superficie de la tabla se observa la presencia de 5 nudos de gran tamaño, que en general se mantienen adheridos de forma estable. Se aprecian alrededor de los nudos manchas de exudación de resina (fig. 72). Algunos nudos se encuentran agrietados y puntualmente existe cierta separación (figs. 73-74).

En las áreas cercanas a los travesaños y a los nudos se observan pequeñas fisuras en la madera desencadenadas por las tensiones generadas en estas zonas de mayor presión (fig. 75).



**Figura 72.** Detalle un nudo con manchas de exudación de resina.



**Figura 73.** Detalle de un nudo agrietado del soporte.



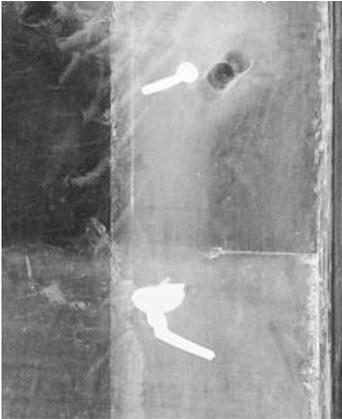
**Figura 74.** Detalle de la separación del nudo respecto al soporte con microscopio USB.



**Figura 75.** Detalle de las fisuras del reverso.

<sup>86</sup> LIOTTA, G. *Op. cit.* pp. 19-22

<sup>87</sup> *Ibid.* pp. 31-34



**Figura 76.** Detalle comparativa clavo original (abajo) y clavo de enmarcado (arriba) en radiografía.

Históricamente, los retablos han sido susceptibles de modificaciones por los cambios de valoración estética de épocas sucesivas<sup>88</sup>. Este es el caso de las tablas remanentes del retablo perdido de Monterde, que sufrieron adaptaciones estructurales al posterior conjunto retablístico de la ermita de San Roque. Esta intervención, basada en la fijación de un nuevo marco mediante clavos de hierro, ha tenido repercusiones patológicas en la estabilidad del soporte. Gracias al referente radiográfico, se observa que al menos 22 clavos han sido insertados directamente en el soporte original para la sujeción del marco (fig. 76), repartidos en la zona perimetral (los demás están fijados entre las estructuras del propio marco). Tanto los clavos que fijan la tabla al marco, como los 8 clavos de los travesaños, están oxidados y afectan al soporte (figs. 79-81).



**Figura 77.** Detalle del levantamiento del soporte.

**Figura 78.** Detalle del orificio



**Figura 79.** Detalle de un clavo del marco oxidado



**Figura 80.** Detalle un clavo original oxidado.



**Figura 81.** Detalle de clavo oxidado con astillamiento de la madera.



**Figura 82.** Detalle de las manchas de preparación.



**Figura 83.** Detalle las marcas de pintura verdosa.

Otras alteraciones del soporte provocadas posiblemente por la instalación del marco son las dos perforaciones que atraviesan tanto el marco como la tabla original. Se ubican a ambos laterales en la zona superior a diferentes alturas. En uno de los orificios, se ha dañado la madera original, levantando la materia (figs. 77-78).

La superficie del soporte muestra manchas blanquecinas de una preparación a base de cola y carga (fig. 82). También hay manchas verdosas de pintura empleada para el marco en la zona del borde superior y el travesaño inferior (fig. 83).

De manera generalizada se puede encontrar en la superficie de la obra, especialmente en el soporte, acumulaciones de polvo y telas de araña. La suciedad acumulada puede provocar acidez y facilitar ataques biológicos<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> PÉREZ MARÍN, E, y VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Op. cit.* p. 83

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 94

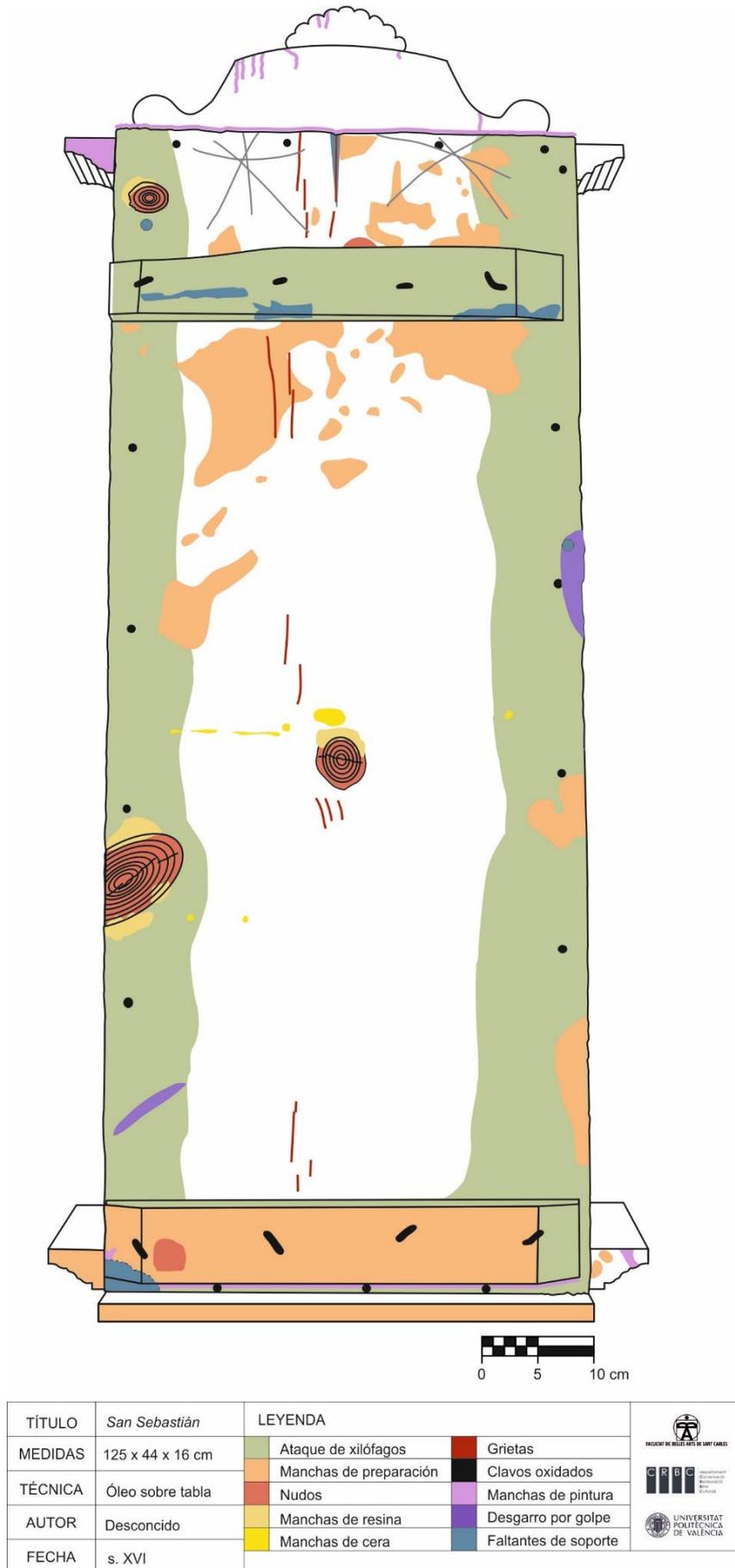


Figura 84. Croquis de alteraciones del soporte.

## 7.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

El estado de conservación de los estratos pictóricos de una obra depende estrechamente del soporte. Cualquier cambio higrométrico de la madera puede generar movimientos en las capas superiores.

La obra presenta problemas de adhesión de los estratos pictóricos, a diferentes niveles de profundidad, que han causado delaminación. En algunas zonas afectan a la adhesión de la película pictórica, y en otras afecta a las diferentes capas de preparación (fig. 85-86). Los problemas de delaminación posiblemente sean causados por cambios bruscos de temperatura. La temperatura de transición vítrea (a la que experimenta un cambio de fase, volviéndose quebradizo) del óleo es de  $-10-0^{\circ}\text{C}$ , por lo que a lo largo del año alcanza cifras inferiores por el clima de Monterde.

Otro motivo de la ausencia de adherencia de las capas son las grandes fluctuaciones de humedad relativa. La humedad relativa afecta enormemente a la madera, deformándola especialmente en el corte tangencial. Sumado a esto, las altas temperaturas debilitan las colas animales, perdiendo su función. Esta pérdida de adherencia provoca deterioros como abolsamientos y pérdidas de película pictórica, presentes en la obra (fig. 87). Los abolsamientos suelen aparecer en pinturas con estopa<sup>90</sup>.

La superficie pictórica presenta una retícula cuarteada de craqueladuras, generalizada en toda la película pictórica, provocadas por las razones anteriores, así como por el envejecimiento de aglutinante, que con el tiempo pierde elasticidad y no puede adaptarse a los movimientos de la madera<sup>91</sup> (figs. 88-90). En algunas zonas estas craqueladuras han ido curvando sus bordes hasta formar cazoletas, que finalmente se han ido desprendiendo.



**Figura 85.** Detalle la pérdida de adhesión entre los diferentes estratos.



**Figura 86.** Detalle de pérdidas en el rostro.



**Figura 87.** Detalle de delaminación.



**Figura 88.** Detalle de la retícula de craqueladuras.



**Figura 89.** Detalle de las grietas.



**Figura 90.** Detalle de las grietas.

<sup>90</sup> VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. cit.* pp. 125

<sup>91</sup> *Ibid.* pp. 122, 123



**Figura 91.** Detalle del pasmado del barniz.



**Figura 92.** Detalle del barniz oxidado.



**Figura 93.** Detalle de zona deformada por hinchazón del clavo oxidado.



**Figura 94.** Detalle del dorado con purpurina

La obra se ha conservado durante mucho tiempo en los ambientes muy húmedos y oscuros de la iglesia y, sobre todo, de la ermita. En este tipo de entornos, el envejecimiento por oxidación de los aglutinantes oleosos, especialmente el aceite de linaza puede causar el oscurecimiento de la película pictórica<sup>92</sup>. Es posible que el color que se observe hoy debajo del barniz no sea el que se pintó originalmente. Otra posible alteración colorimétrica es la que hayan podido experimentar los pigmentos.

A simple vista se aprecia una falta de saturación por el velo blanquecido que forma el pasmado del barniz (fig. 91). Esto ocurre habitualmente en un barniz envejecido en ambientes de alta humedad o cambios bruscos de temperatura<sup>93</sup>. Por otro lado, el barniz también se encuentra muy oxidado, alterando cromáticamente notable en el fondo (fig. 92).

Al igual que en el soporte, se ha producido en la superficie de la pintura una acumulación de partículas de suciedad, que dificultan la apreciación de los colores y pueden facilitar otras degradaciones.

Los clavos de hierro forjado de los travesaños originales sufren una oxidación que está provocando su hinchamiento, lo que afecta directamente a la película pictórica, donde hay deformaciones en el plano e incluso desprendimientos de la pintura (fig. 93).

Esta obra fue intervenida en el pasado, tanto en la adición del marco como distinguir la presencia de repintes. Observando directamente la obra se diferencian claramente por el acabado mate, diferencia cromática y trazos toscos. Los repintes se encuentran en zonas donde hubo pérdida de estratos pictóricos, y se realizaron directamente sin capa de estucado. Se desconoce la naturaleza de la técnica, pero crea mucha disonancia con la pintura original (fig. 95-96). En la zona del nimbo, se ha encontrado una capa subyacente de bol rojizo, con indicios de una capa de pan de oro de la que se conserva muy poco. Actualmente, se encuentra cubierto por un repinte de purpurina, oxidado en algunas zonas (fig. 94).



**Figura 95.** Detalle del repinte con ultravioleta.

**Figura 96.** Detalle del repinte con luz visible.

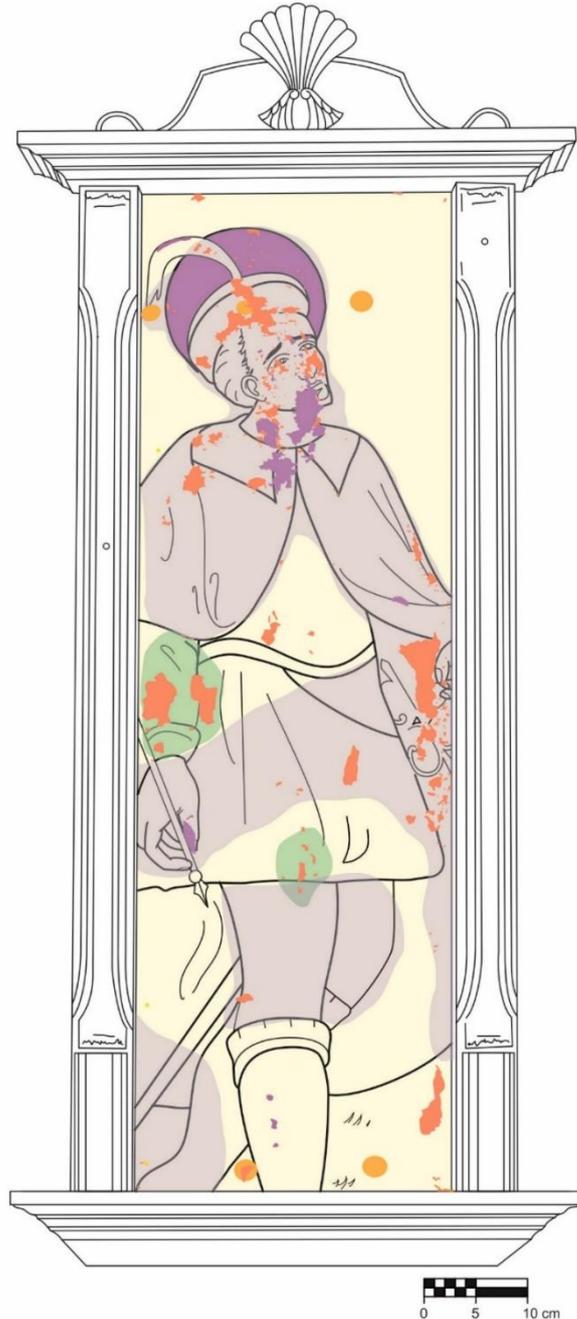
<sup>92</sup> VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. cit.* p. 130

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 137



Figura 97. Detalle de la espada oculta por el marco.

La inadecuada intervención del clavado del marco hizo que la escena quedara cortada en los laterales, restando legibilidad al ocultar parcialmente detalles como la flecha y la espada (fig. 97). Se desconoce el estado de estos estratos, pero gracias a la radiografía se puede observar la continuidad de la escena subyacente al marco.



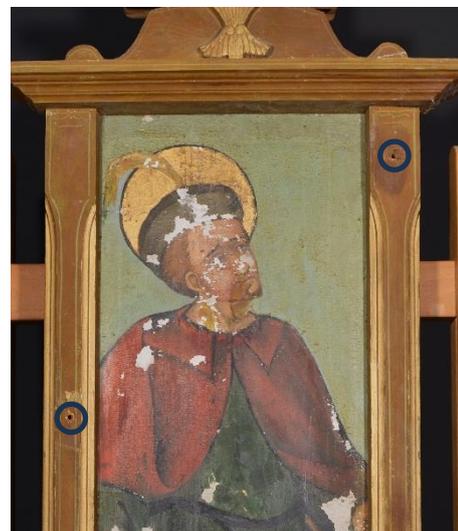
| TÍTULO  | San Sebastián    | LEYENDA                  |  |
|---------|------------------|--------------------------|--|
| MEDIDAS | 125 x 44 x 16 cm | Lagunas                  |  |
| TÉCNICA | Óleo sobre tabla | Repintes                 |  |
| AUTOR   | Desconocido      | Craqueladuras            |  |
| FECHA   | s. XVI           | Abolsamientos            |  |
|         |                  | Orificio de xilófagos    |  |
|         |                  | Hinchazón por clavos     |  |
|         |                  | Grietas y barniz oxidado |  |

Figura 98. Croquis de alteraciones de los estratos pictóricos.

### 7.3. ENMARCADO

El marco es el elemento menos alterado del conjunto, teniendo en cuenta que es más reciente. Su estado de conservación es bueno.

Estructuralmente, se aprecian las dos perforaciones mencionadas anteriormente que atraviesan tanto el marco como la tabla. Estas perforaciones han levantado la madera de la zona circundante. A través de estos orificios se anclaba la obra al muro de la Ermita de San Roque, donde aún se conservan las marcas, coincidiendo exactamente con las de la obra (fig. 99-101).



**Figura 99.** Detalle del anclaje de la tabla en la ermita.

**Figura 100.** Detalle de las marcas del anclaje en la actualidad.

**Figura 101.** Detalle de los orificios en la obra. del anclaje en la actualidad.

El ataque de insectos xilófagos presente en la tabla se ha extendido al marco, aunque en menor medida. La especie que afectó al marco es de *Anobium punctatum*, por cercanía a la zona del soporte afectada.

Los detalles dorados del marco a base de purpurinas presentan zonas algo verdosas por la oxidación del material. Por otro lado, el marco presenta manchas de la misma pintura verdosa que el soporte, empleada en el momento de instalación del marco (fig. 102).

Como patología común en el conjunto de la obra, de nuevo se aprecia una suciedad superficial compuesta principalmente por polvo y telarañas (fig. 103).



**Figura 102.** Detalle de las manchas de pintura.

**Figura 103.** Detalle de la acumulación de polvo y tela de araña.

## 8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

### 8.1. PRUEBAS PREVIAS

Antes de realizar un proceso de intervención es necesario realizar ensayos sobre la obra para determinar qué materiales y procedimientos se pueden aplicar de manera segura y eficaz.

Se realizaron pruebas de sensibilidad del estrato pictórico a diferentes disolventes (agua<sup>94</sup>, etanol, acetona y White Spirit)<sup>95</sup>. También se realizaron pruebas de sensibilidad al aporte de humedad mediante la humectación con un hisopo impregnado en agua tibia. Por último, se realizaron pruebas de sensibilidad térmica, en la que se aplica calor a la superficie pictórica mediante espátula térmica interponiendo una lámina de Melinex<sup>96</sup>.

Los resultados obtenidos muestran que el estrato pictórico se mantiene estable ante la aportación de humedad y calor. No reacciona ante los disolventes de agua y White Spirit, pero algunos pigmentos muestran sensibilidad al etanol y la acetona.

### 8.2. INTERVENCIÓN EN EL SOPORTE LÍGNEO

Previo a la intervención del soporte, sería necesario retirar la estructura del marco, que además de ser un añadido posterior, está provocando daños a la obra y oculta el área perimetral de la pintura de esta, donde también se tendría que intervenir el soporte.

El desmontaje del marco se realizaría una vez protegida la obra consolidando las áreas más frágiles estructuralmente.

#### 8.2.1. Limpieza superficial

La limpieza del soporte comenzará con una limpieza mecánica mediante brocha y aspiración suave, para retirar las deposiciones de materia, como

---

<sup>94</sup> Siguiendo con el ODS. 06. Agua limpia y saneamiento, meta 6.3: El agua utilizada, posiblemente contaminada después de su uso, se desecha adecuadamente en el recipiente de basura designado.

<sup>95</sup> En el momento de realización de esta propuesta, la obra estaba siendo intervenida, por lo que se tomó como referencia los resultados de sensibilidad a disolventes que habían sido realizados en la obra por las alumnas que la intervinieron.

<sup>96</sup> Como resultados de la sensibilidad al calor se han tomado de referencia los obtenidos en la tabla acompañante. FERNÁNDEZ CANO, P. *Op. cit.* p. 38

acumulaciones de polvo, tela de araña, restos de serrín y desechos de los xilófagos.

Se empleará también una limpieza mecánica mediante bisturí para los restos más adheridos y de remoción más compleja, como las manchas de preparación o los restos de materia de desecho propios del *Hylotrupes bajulus* L., que recubren las galerías del travesaño superior.

Posteriormente, se realizará una limpieza química del reverso a base de agua y etanol (1:1) aplicado con hisopo para el reblandecimiento y remoción de la materia más incrustada. El algodón estará muy escurrido para no impregnar la madera en exceso e hinchar la madera. Para la eliminación de las manchas de resina de los nudos, se aplicará acetona en forma de empaco de algodón que se irán cambiando periódicamente.

Para la eliminación de las manchas de cera se hará una limpieza mecánica con bisturí, sobre los restos se aplicará calor con una espátula caliente a través de papel japonés o un TNT, de manera que al fundirse quede adherida a este. Finalmente se limpiará la zona con White Spirit

### **8.2.2. Desinsectación**

La obra se conservará en la iglesia o en la ermita, por lo que no se puede garantizar que no sufra ataques en el futuro. Por ello, se ha optado por un método de desinsección curativo a la par que preventivo.

Se ha propuesto la utilización de algún producto que emplee la permetrina como principio activo. El método de aplicación sería impregnación mediante inyección en los orificios de las galerías y con pincelería en el resto de la superficie de la madera. Debido a la toxicidad del producto, se empleará una campana extractora de gases durante el proceso.

Se ha optado por alguno de los productos comercializados<sup>97</sup>, como el Xylamon® Matarcomas Plus, por sus buenos resultados en bienes culturales, especialmente en piezas con dorados y policomías<sup>98</sup>. Este producto contiene un porcentaje elevado en permetrinas, lo que le permite actuar como curativo y preventivo. Es recomendable realizar dos aplicaciones para mayor efectividad.

---

<sup>97</sup> Siguiendo con el ODS. 12. Producción y consumo responsables, meta 12.4: Se emplearán los diferentes productos de manera eficiente y sin desperdiciarlos.

<sup>98</sup> PÉREZ MARÍN, E. y VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Op. cit.* p. 157

### **8.2.3. Estabilización de los clavos**

Dado que los clavos originales están bien anclados y no causan holgura y movimiento de los travesaños, se ha optado por su estabilización. Los clavos de los travesaños se limpiarán mecánicamente para eliminar la capa de corrosión. Posteriormente se aplicará ácido tánico al 3% en etanol para estabilizar la oxidación. Aplicación capa intermedia de estabilización Paraloid B-72 5% en acetona.

### **8.2.4. Consolidación soporte**

En zonas atacadas por insectos, agujeros clavos y partes astilladas se realizará una consolidación del soporte. Se empleará Regalrez™ 1126 en White Spirit, primero bajas concentraciones para una mayor penetración 5% y luego reaplicará a mayor concentración, aumentando a 10 %-15%<sup>99</sup>. La aplicación será por impregnación con jeringuilla, y a intervalos en los que la capa anterior no haya secado por completo.

### **8.2.5. Reposición de faltantes.**

En zonas donde se han extraído clavos y los orificios que presentaba el soporte, se aplicará una masilla de reposición de resina epoxídica bicomponente tipo Araldite® Madera SV 427. Para el faltante de la esquina interior se realizará un injerto de madera de pino de características similares al soporte, aplicado en pequeños listones en una disposición tipo *parquet*, adheridos con PVA siguiendo la dirección de las fibras del original. A estos listones se les habría aplicado el mismo tratamiento desinsectante que al soporte. En la zona del injerto se aplicará previamente la misma masilla de relleno para preparar la superficie.

## **8.3. INTERVENCIÓN EN LOS ESTRATOS PICTÓRICOS**

### **8.3.1. Fijación y consolidación de estratos**

Los estratos pictóricos de la obra se encuentran en una situación muy delicada de craquelado con levantamiento, formando cazoletas. Hay zonas que se han perdido y muchas otras que corren peligro de desprendimiento. La causa es la pérdida de adhesión entre los estratos, que han experimentado diferentes

---

<sup>99</sup> Unidad de Restauración de Pintura de Caballete y Retablos. *Obras restauradas: curso 2000 – 2001*. Universidad Politécnica de Valencia, 2002, parte VIII. p. 193

comportamientos y han acabado separándose. Un proceso de consolidación puntual de estos estratos es necesario antes de cualquier intervención.

El consolidante propuesto para la fijación de los estratos pictóricos es un adhesivo a base de gelatina técnica, en una concentración de 8g/L de agua. Se ha escogido este adhesivo por sus propiedades de fuerza adhesiva, elasticidad, envejecimiento estable, y por su concordancia con los materiales integrantes de la obra.

La aplicación se realizaría por inyección e impregnación a pincel en las zonas separadas de los estratos pictóricos. Posteriormente se ejercería una ligera presión con una espátula caliente llevando los fragmentos al sitio interponiendo papel japonés y papel absorbente para reabsorber el exceso de producto hasta su completo secado. Para fijar la adhesión se aplicaría calor y peso.

### **8.3.2. Limpieza de la capa pictórica**

El proceso de limpieza de una obra debe ser el más cuidadoso y prudente, debido a su irreversibilidad.

La limpieza del anverso comenzaría con una acción mecánica de pincel y aspiración suave en las zonas que no corran riesgo de pérdidas. En las zonas con grandes acumulaciones de polvo convendría realizar este proceso antes de la consolidación.

Para limpiar la superficie pictórica se debe empezar por zonas poco relevantes para la realización de catas, de límites no perfilados y que se englobe variedad de pigmentos. Para la correcta elección del disolvente se debe conocer los parámetros de solubilidad de la superficie en la que se trabaja.

Para las pruebas de solubilidad se tomaron como referencia los resultados obtenidos en la tabla acompañante<sup>100</sup> y las catas realizadas sobre esta tabla<sup>101</sup>. Como pruebas de solubilidad se llevó a cabo un test acuoso<sup>102</sup> y el test de disolventes orgánicos neutros (Test de Cremonesi). Este último consiste en el empleo de mezclas de tres variedades de disolventes (acetona, etanol y ligroína), comenzando por los más polares (ligroína) hasta finalizar por los más polares (acetona y etanol)<sup>103</sup>. Siguiendo este orden, se busca dañar la obra lo menos posible, ya que cuanto más apolar sea el disolvente, habrá menos riesgo

---

<sup>100</sup> FERNÁNDEZ CANO, P. *Op. cit.* p. 40

<sup>101</sup> Las catas se realizaron en las prácticas en el aula de la asignatura Taller 3 de Conservación y Restauración en pintura caballete por parte del alumnado.

<sup>102</sup> Siguiendo con el ODS. 13. Acción por el clima: Esta prueba no promueve el uso de productos tóxicos que puedan causar daños tanto a la obra como al entorno de trabajo.

<sup>103</sup> BARROS GARCÍA, J.M. Cleaning areas: The location of tests in the cleaning of paintings. En: *International Journal of Conservation Science*. Vol. 5, Issue 3, 2014. pp.287-288

de lixiviación u otras alteraciones en la estructura pictórica. También se hicieron pruebas con agua y Tween 20, por sus propiedades tensoactivas y Citrato de TEA<sup>104</sup>, por sus propiedades quelantes (figs. 104-105).

| DISOLVENTE O MEZCLA DE DISOLVENTES | RESULTADO  |
|------------------------------------|--|
| Agua destilada                     | Elimina suciedad superficial.                                      |
| L. (ligroína 100%)                 | No hay variaciones.  |
| LA1. (ligroína 90% + acetona 10%)  | Elimina muy poca suciedad superficial.                             |
| LA2. (ligroína 80% + acetona 20%)  | Elimina muy poca suciedad superficial.                             |
| LA3. (ligroína 70% + acetona 30%)  | Elimina muy poca suciedad superficial.                             |
| LA4. (ligroína 60% + acetona 40%)  | Muy eficaz, elimina suciedad superficial y barniz.                 |
| LA5. (ligroína 50% + acetona 50%)  | Eficaz, elimina suciedad superficial y barniz, pero deja pasmados. |
| LA5. (ligroína 50% + acetona 50%)  | No retira mucho.   |
| LE2. (ligroína 80% + etanol 20%)   | No retira mucho.   |
| Tween 20 ph 7                      | Muy eficaz, elimina la suciedad superficial.                       |
| Tween 20 ph 5'5                    | Menos eficaz que el anterior.                                      |
| Tween 20 ph 8'5                    | Elimina la suciedad superficial.                                   |
| LE3. (ligroína 70% + etanol 30%)   | No retira mucho.   |
| AE1. (acetona 75% + etanol 25%)    | Retira los pigmentos.  |
| Citrato de TEA                     | Muy eficaz, elimina bastante la suciedad superficial.              |

**Figura 104.** Tabla de resultados de las pruebas realizadas en la obra acompañante

| MATERIAL DE LIMPIEZA UTILIZADO | LOCALIZACIÓN                                       | RESULTADO  |
|--------------------------------|--|--|
| Citrato de TEA                 | Esquina superior derecha.                          | Hisopo manchado de pigmento verde.   |
| Citrato de TEA                 | Zona marrón del fondo.                             | Suciedad superficial.  |
| Citrato de TEA                 | Zona pintada de verde oscuro.                      | Hisopo manchado de pigmento verde.   |
| Citrato de TEA                 | Zona de la capa de color rojo.                     | Suciedad superficial.  |
| Citrato de TEA                 | Carnación del dedo.                                | Hisopo manchado de pigmento rojizo y naranja.                              |
| Gel acuoso                     | Zona del hombro derecho pintado de verde.          | Quita suciedad superficial, barniz y pigmento verde, pero no por completo. |
| Gel acuoso                     | Repinte de la cara (barbilla).                     | Elimina pigmento, pero no por completo.                                    |
| Gel acuoso                     | Zona de la capa de color rojo (izquierda).         | Hisopo manchado de amarillo, probablemente barniz                          |
| Gel acuoso                     | Repinte de color verde, zona de la pierna derecha. | Hisopo manchado de pigmento verde.   |
| Gel acuoso                     | Repinte rojo de la izquierda.                      | Hisopo muy manchado de pigmento rojo.                                      |
| Gel acuoso                     | Zona de la mano izquierda.                         | Hisopo manchado de pigmento amarillo o quizá, barniz.                      |

**Figura 105.** Tabla de pruebas con citrato de TEA (100 ml de agua destilada + 1'5g de ácido cítrico + 4ml de TEA) y gel acuoso (200 ml de agua destilada + 20 ml TEA + 6g de Carbopol).

Los mejores resultados para la eliminación de la suciedad superficial fueron Tween 20 pH 7<sup>105</sup> y Citrato de TEA. Para la eliminación del barniz, el disolvente más efectivo fue LA4 (Ligroína 60% + acetona 40%, Fd 77), que también se emplearía para la eliminación de repintes junto con el gel acuoso. En el particular caso del repinte dorado, sería preferible eliminarlo con una emulsión grasa<sup>106</sup>, para evitar dañar la posible lámina metálica subyacente.

### 8.3.3. Barnizado

Una vez concluido el proceso de limpieza, se aplicará una capa de barnizado para proteger la obra y aislarla de las posteriores intervenciones de estucado y reintegración. Para ello se aplicará una resina natural Dammar disuelta en esencia de trementina al 10%, aplicado a brocha.

<sup>104</sup> Mezcla del citrato de TEA: 100 ml de agua, 1 gramo de ácido cítrico, y 2,10 ml de TEA, pH 7.

<sup>105</sup> Solución tampón a pH 7, con 3 gotas de Tween 20.

<sup>106</sup> La emulsión grasa (W/O) es especialmente apropiada para superficies doradas, puesto que emulsiona sustancias polares y apolares y emplea tensoactivos que favorecen la eliminación de suciedad y repintes.

### **8.3.4. Estucado**

Para la reintegración volumétrica de las pérdidas pictóricas se empleará un estuco tradicional a base de colas animales y sulfato cálcico, por su similitud con la imprimación original. A esta mezcla se le podría incorporar unas gotas de metilparabeno por sus propiedades fungicidas.

La aplicación del estuco sería a pincel por saturación de la laguna en los faltantes pequeños, y aplicándose varias capas en las lagunas de mayor tamaño para evitar craquelados de contracción por secado.

La nivelación del estuco se hará cuando esté completamente seco inicialmente con bisturí y dando un acabado liso con un corcho e hisopos humectados en agua destilada. La texturización del estuco se realizará por incisión con una aguja y bisturí para crear concordancia con la retícula de craqueladuras que presenta toda la superficie pictórica.

### **8.3.5. Reintegración cromática**

La reintegración cromática comenzará con una aproximación a la tonalidad original mediante acuarela en las zonas estucadas. Sobre esto se aplicará otra capa de barniz para facilitar la adherencia de la siguiente fase de la reintegración y para reducir la porosidad de los estucos. A continuación, se realizará la reintegración con pigmentos al barniz, como los de la casa Gamblin®.

La técnica empleada será *tratteggio*, con superposición de trazos con ligera diferenciación de direccionalidad según la capa para conseguir un entramado orgánico. Esto se consigue con un pincel muy fino, siendo un sistema de diferenciación óptica a través del grafismo.<sup>107</sup>

### **8.3.6. Barnizado final**

Para finalizar la intervención sobre los estratos pictóricos se realizará un barnizado final de la superficie con barniz sintético Regalrez™ 1126 al 20% en ligroína y 2% de Tinuvin® 292, como estabilizante de radiaciones UV. La aplicación se hará mediante pulverización para lograr un acabado homogéneo.

---

<sup>107</sup> SÁNCHEZ PONS, M. Revisión de criterios teóricos relativos a la reintegración pictórica. En: Unidad de Restauración de Pintura de Caballete y Retablos. *Obras restauradas: curso 2000 – 2001*. Universidad Politécnica de Valencia, 2002, parte VIII. pp. 200, 201

#### 8.4. PROPUESTA DEL ENMARCADO

Se ha considerado necesario cambiar el sistema de enmarcado de la obra, principalmente por los problemas estructurales que pueden provocar la elevada cantidad de clavos de hierro oxidados sobre el soporte y por las zonas perimetrales cortadas, que ocultan elementos de gran importancia para la comprensión de la obra y su coherencia compositiva y estética.

La eliminación del marco actual tendría lugar después de haber consolidado puntualmente las zonas más frágiles. El desmontaje se realizaría por partes, desclavando cada pieza del marco con herramientas para su extracción, teniendo cuidado de no dañar la película pictórica subyacente.

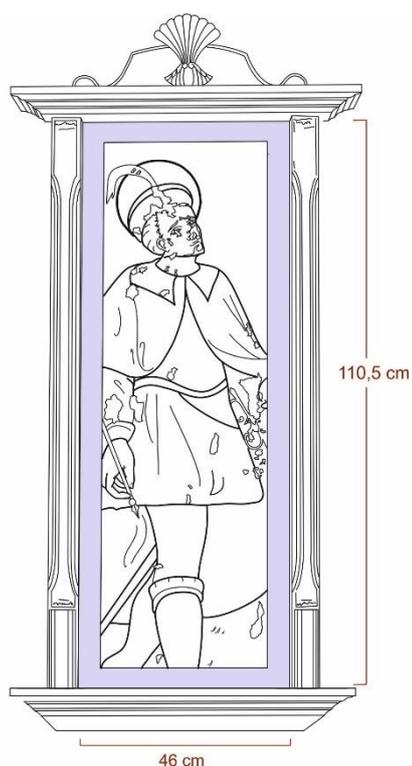
Las piezas actuales están unidas a canto vivo y no se pueden ensamblar fácilmente entre sí, por lo que una readaptación de las piezas resultaría demasiado complicada teniendo en cuenta su poco valor histórico y estético. Dado que el marco no es original, se ha optado por la realización de un nuevo marco de aspecto similar al que tenía, ya que su instalación se realizó como adaptación a un conjunto retabístico del patrón de la localidad, San Roque, a quien debe el elemento decorativo superior en forma de sombrero de peregrino. Este elemento aporta coherencia con el conjunto, por lo que sí se conservaría.

El nuevo marco será independiente de la obra, que irá alojada en su interior pudiendo retirarla libremente. Todos los nuevos elementos serán de madera de pino, de las mismas características que el marco anterior y el elemento decorativo superior, y junto con este serán desinsectados de la misma manera que a la obra.

Para que la obra pueda introducirse en el marco, las molduras superior e inferior estarían a una distancia de 110,5 y las laterales se instalarían con una separación de 46 cm, de manera que quede 1 cm a cada lado de la tabla (fig. 106). La profundidad del marco alcanzaría un grosor suficiente para alojar la tabla, con los travesaños incluidos. Se buscarían molduras similares para las zonas superior e inferior y los largueros verticales. Los detalles en dorado tanto de la concha como de los largueros se realizarían con la técnica de dorado al agua.

Para el aislamiento y su protección contra la emisión de gases tóxicos de la madera se emplearían tiras de film de poliéster aluminizado Marvelseal®.

En las zonas perimetrales, se añadiría además una capa de plastazote de poco grosor con la forma de la curvatura de la tabla, para un apoyo más adaptado. Finalmente, se le instalarían dos piezas metálicas de Oz Clip®11<sup>108</sup>, atornilladas para el colgado de la obra. Por último, tras colocar la obra en el marco, se atornillará a la madera del recrecido una lámina de metacrilato perforada de las dimensiones del marco para proteger el reverso de la obra, pero permitiendo la ventilación.



**Figura 106.** Esquema del nuevo enmarcado, en azul el área de la escena recuperada.

<sup>108</sup> MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. *Proyecto para la implantación de la conservación preventiva en las exposiciones temporales*, 2023, p. 46.

## 9. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Finalizada la intervención curativa de la obra, se deben intentar mantener unas condiciones inocuas para la obra, de manera que se asegure su perdurabilidad en el tiempo. Para ello se busca una conservación preventiva de la pieza, que conforma todas las medidas y acciones destinadas a evitar y minimizar el deterioro o la pérdida futura.

Los principales riesgos identificados en la obra objeto de estudio junto con los demás bienes que acoge la iglesia vienen derivados de la falta de recursos y de gestión<sup>109</sup>: ataques de microorganismos, humedad inadecuada, fluctuaciones acusadas de temperatura, intervenciones incorrectas, falta de valoración y abandono.

En edificios históricos no acondicionados es complicado establecer unas medidas rígidas de condiciones ambientales, debido a la complejidad de su implantación y frecuentemente a la falta de medios. Este es el caso de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, donde los medios para asegurar un control de humedad relativa, temperatura, iluminación protección contra agentes contaminantes y limpieza son muy limitados.

Es debido a las condiciones ambientales de la iglesia que se explican muchos de los deterioros sufridos por la obra: ataque de xilófagos, polvo, fluctuaciones descontroladas de temperatura y humedad relativa, etc.

Los valores óptimos de conservación serían una temperatura de 18-23°, y una humedad relativa cercana a 50-53%<sup>110</sup>. Actualmente no se puede hacer un seguimiento o control de estos parámetros en la iglesia.

En lo referente a iluminación, los valores recomendados para pintura sobre tabla son de 50 a 150 lux<sup>111</sup>. El sistema de alumbrado de la iglesia de Monterde se enciende en contadas ocasiones, ya que las misas normalmente se celebran en la sacristía, así que por esta parte las regulaciones son limitadas. Convendría

---

<sup>109</sup> FERNÁNDEZ, C.; LEVENFELD, C.; MONEREO, A. Estudio: Identificación y evaluación de riesgos en patrimonio. En: *Plan Nacional de Conservación Preventiva*. 2011. pp. 54-56. [Consulta:16/07/2024] Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/en/dam/jcr:f0b9f3db-0381-426c-8819-11cba8f89a7b/pncp-evaluaci%C3%B3n%20de%20riesgos.pdf>

<sup>110</sup> SEDANO, U. *La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla*. Asturias: Ediciones Trea, 2014. p.25

<sup>111</sup> *Ibíd.* p. 51

reemplazar los focos por iluminación LED, pero la principal medida sería instalar filtros de radiación UV o cortinas amortiguadoras de la misma en las ventanas.

Se recomienda la realización de limpiezas periódicas de polvo para evitar su acumulación, con utensilios tipo plumero evitando abrasiones de la superficie. Se desaconseja el empleo de materiales de limpieza que liberen componentes químicos en el ambiente, para no contaminar la superficie de la obra.

Finalmente, sería conveniente la instalación de dispositivos de detección de insectos xilófagos para controlar el riesgo de ataques biológicos, con utilización de trampas de feromonas.

## 10. CONCLUSIONES

La realización del presente Trabajo de Fin de Grado ha permitido plasmar los conocimientos teórico-técnicos adquiridos a lo largo del Grado. A través de esta investigación se ha podido estudiar esta pintura sobre tabla en el ámbito estético y técnico y evaluar su estado de conservación.

Gracias a la investigación bibliográfica y a las fuentes orales de historiadores y vecinos del pueblo, se ha logrado contextualizar histórica y artísticamente la obra del Renacimiento aragonés del siglo XVI, así como recomponer su situación a lo largo del tiempo. No se ha podido determinar con exactitud a qué retablo pudo pertenecer, pero sí se han documentado dos ubicaciones de las tablas, así como el periodo en que ambas pinturas fueron enmarcadas al situarlas en la ermita de San Roque.

Mediante el estudio iconográfico y la revisión hagiográfica, se ha identificado y atribuido la imagen de San Sebastián, así como sus diferentes representaciones a lo largo de la historia del Arte y también su importancia en relación a las advocaciones de la comarca. Así mismo, se ha realizado un estudio compositivo de la escena representada.

La utilización de diversas técnicas fotográficas y su análisis ha permitido la determinación de los materiales y técnicas empleados en su elaboración. Esto además ha ayudado a diagnosticar el estado de conservación de la pieza, deficiente por diversos factores físico-químicos y biológicos, así como alteraciones debidas a anteriores intervenciones.

Los estudios previos han sido la base para proponer una estrategia de intervención acorde a las necesidades de la obra. Se ha tratado de emplear materiales sostenibles y de baja toxicidad (en relación con los ODS), siguiendo los criterios de restauración y poniendo en valor el significado de la obra. Dar importancia al reconocimiento de las obras conservadas del antiguo retablo, así como de su historia e iconografía, es esencial para la salvaguarda del patrimonio de la comarca, siguiendo así con el ODS 11 "Ciudades y comunidades sostenibles", meta "11.4. Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo".

Por último, se han presentado en este estudio una serie de recomendaciones para la conservación preventiva de la obra, tratando de abordar las posibilidades técnicas y económicas de la que será su lugar de conservación, la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

ABUD-ARMENDÁRIZ, A. Martirio homosexual: paralelismos en la visualización de San Sebastián. En: *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*. Vol. 9, Nº17, 2021. ISSN 2007-4921

AGUADO, E. El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza): aportaciones de su restauración a la historia del arte aragonés del siglo XVI. En: *Artigrama*, N.º 21, 2006. ISSN 0213-1498

BARROS GARCÍA, J.M. Cleaning areas: The location of tests in the cleaning of paintings. En: *International Journal of Conservation Science*. Vol. 5, Issue 3, 2014. ISSN 2067-533X. Disponible en: <http://www.iics.uaic.ro/>

BERNAL NAVARRO, J. Apuntes online. Iconografía aplicada a la conservación y restauración. Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. UPV. Curso 2023/2024.

CABALLERO ESCAMILLA, S. Sobre la iconografía de San Sebastián y una escultura del Círculo de Alejo de Vahía en la iglesia Parroquial de Fontiveros (Ávila). En: *De Arte*, Nº7, 2008. ISSN 1696-0319

CABRERA MIMBRERA, T.M. Saint Sebastian. An iconographic study: from painting to film. En: *UCOARTE Revista de Teoría e Historia del Arte*. Nº 11, 2022. ISSN 2255-1905

CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2011. Akal básica de bolsillo. ISBN 9788446029311.

CASTELLÓ PALACIOS, A. *De la tabla al lienzo: Evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del renacimiento pleno al naturalismo barroco*. Doménech Carbó, M.ª T, Guerola Blay, V, y Pérez Marín, E. (dir.). Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2020. DOI 10.4995/Thesis/10251/162071

CARVAJAL GONZÁLEZ, H. San Sebastián, mártir y protector contra la peste. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2015. Vol. VII. ISSN 2254-853X

CENDÓN AVELLANEDA, M. Situación del patrimonio artístico en la Sierra de Albarracín: Desde la guerra civil hasta nuestros días. En: *REHALDA*. Teruel: Cecal, Nº11, 2009. ISSN 1699-6747

CRIADO MAINAR, J. Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580. En: *Artigrama*, N.º 11, 1994. ISSN 0213-1498.

DE RIBADENEIRA, P. *Flos sanctorum*. Madrid: Imprenta Real, 1716.

EDISON, D. *El color en la pintura: composición y elementos visuales, mezcla de pintura, técnicas, tema y contenido de las obras*. Barcelona: Blume, 2009. ISBN 9788498013764

FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1996. ISBN 8428201412

FERNÁNDEZ CANO, P. *Una pintura sobre tabla de San Blas, procedente del desaparecido retablo de Monterde (Teruel): estudio iconográfico, técnico y propuesta de intervención*. Pérez Marín, E., Bernal navarro, J.C. (dir.). Trabajo Fin de Grado. Universitat Politècnica de València, 2024. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/194922>

FERNÁNDEZ, C.; LEVENFELD, C.; MONEREO, A. Estudio: Identificación y evaluación de riesgos en patrimonio. En: *Plan Nacional de Conservación Preventiva*. 2011. Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/en/dam/jcr:f0b9f3db-0381-426c-8819-11cba8f89a7b/pncp-evaluaci%C3%B3n%20de%20riesgos.pdf>

GABALDÓN, A; e INEBA, P. *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2010. ISBN 978-84-818-1389-0

LANZUELA HERNÁNDEZ, J. Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián. En: *Studium: Revista de humanidades*, N<sup>o</sup> 12, 2006. ISSN 1137-8417. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2542019>

LACARTA APARICIO, A., CUENCA MORENO, R., PLANA MENDIETA, E. Las tallas de San Fabián y San Sebastián, emblema de su fiesta patronal en Mara. En: *Investigación y Patrimonio en la provincia de Zaragoza I*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2007. Depósito legal Z-1860-07

LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. ISBN 84-89569-45-2

MALINS, F. *Para entender la pintura: los elementos de la composición*. Madrid: Hermann Blume, 1988. ISBN 8472143910

MATAS VELASCO, M. *Las ermitas de la comarca de la Sierra de Albarracín. Patrimonio Material e Inmaterial*. Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín. Teruel, 2015. ISBN 978-84-608-3267-6

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. *Proyecto para la implantación de la conservación preventiva en las exposiciones temporales*, 2023. NIPO: 822-23-055-4

PATIÑO PUENTE, J.V. *Fundamentos del Arte I*. Toledo: Escuela de Arte Talavera, 2016. Disponible en: <https://www.bubok.es/libros/250344/>

PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, 2004. ISBN 9788434467262

PÉREZ BERIAIN, E. Interpol busca 69 obras de arte robadas en Aragón en el último medio siglo. HERALDO, 10/11/2019. Disponible en: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2019/11/10/interpol-busca-69-obras-de-arte-robadas-en-aragon-en-el-ultimo-medio-siglo-1342995.html>

PÉREZ MARÍN, E, y VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004. ISBN 84-9705-608-6

PÉREZ MARÍN, E; CARRERAS RIVERY, R. *Maderas en bienes culturales europeos. Identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia: Editorial UPV, 2018. ISBN 978-84-9048-629-0

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos : A-F. Repertorios*. Tomo 2. Volumen 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. ISBN 8476282087

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2. Volumen 5, Iconografía de los santos: P-Z. Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. Cultura artística. ISBN 8476282230.

REDONDO VIENTEMILLAS, G. La sociedad aragonesa en los siglos XVI y XVII. En: *Historia de Aragón*. Zaragoza: Generalidades, vol. 1, 1989. ISBN 84-7820-046-0

ROCCA, B. *Il Martirologio Romano: Secondo la nuoua forma del Calendario, & la verità dell'Ecclesiastica Historia, corretto, & publicato per ordine Di Gregorio XIII*. Venetia: Ziletti, 1587. OCLC: 634896270

RUIZ DE LOIZAGA, S. *La peste en los reinos peninsulares según documentación del archivo vaticano*. Bilbao: Museo Vasco de Historia de la Medicina y la Ciencia, 2009. ISBN 978-84-935565-5-6

SEDANO, U. *La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla*. Asturias: Ediciones Trea, 2014. ISBN 978-84-9704-732-6

SERRANO, R; MIÑANA, M.L.; HERNANSANZ, R.; CALVO, F., y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, 1992. ISBN 84-7753-363-6

TELLO HERNÁNDEZ, E. *Aportación al estudio de las cofradías medievales y sus devociones en el reino de Aragón*. Navarro Espinach, Germán (dir.) Trabajo

Fin de Máster. Máster Universitario en Estudios Medievales de la Corona de Aragón, Institución Fernando el Católico, 2013. ISBN 978-84-9911-232-9.

TOMÁS LAGUÍA, C. Las iglesias de la diócesis de Albarracín. En: *Teruel*, N.º 32, 1964. ISSN 0210-3524

TORRICO LORENZO, I. San Roque, el peregrino antipestífero de Montpellier. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 2017. Vol. IX, Nº18. e-ISSN 2254-853X

VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007. ISBN 9788430946518

VORÁGINE, S. *La leyenda dorada*. Vol. 1. 1982. Madrid: Alianza. Alianza forma. ISBN 8420670294.

ZAPATER Y GÓMEZ, F. *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. Madrid: Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, 1863. N.º 29. Disponible en:  
[https://books.google.es/books/about/Apuntes\\_hist%C3%B3rico\\_biogr%C3%A1ficos\\_acerca\\_d.html?id=nmx8yuwr9DoC&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about/Apuntes_hist%C3%B3rico_biogr%C3%A1ficos_acerca_d.html?id=nmx8yuwr9DoC&redir_esc=y)

## 11. ÍNDICE DE IMÁGENES

**Figura 3.** Portada de Santa Engracia de Zaragoza, Gil Morlanes “El Viejo, 1511. Imagen extraída en: <https://www.basilicasantaengracia.es/portada/>

**Figura 4.** Retablo mayor de la Catedral de Teruel, Gabriel Joly, 1536. Imagen extraída en:  
[https://ceanbermudez.es/wiki/Retablo\\_mayor\\_de\\_la\\_santa\\_iglesia\\_%28catedral%29\\_de\\_Teruel\\_-\\_Yoli,\\_Gabriel](https://ceanbermudez.es/wiki/Retablo_mayor_de_la_santa_iglesia_%28catedral%29_de_Teruel_-_Yoli,_Gabriel)

**Figura 5.** La Virgen y el Niño con santa Isabel y san Juan Bautista, Tomás Peliguet, ca. 1530-1560. Imagen extraída en:  
[https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/inicio?p\\_p\\_auth=VYtb9UC8&p\\_p\\_id=101&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=maximized&p\\_p\\_mode=view&\\_101\\_struts\\_action=%2Fasset\\_publisher%2Fview\\_content&\\_101\\_assetEntryId=174374456&\\_101\\_type=content&\\_101\\_groupId=169021322&\\_101\\_urlTitle=la-virgen-y-el-nino-con-santa-isabel-y-san-juan-](https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/inicio?p_p_auth=VYtb9UC8&p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_assetEntryId=174374456&_101_type=content&_101_groupId=169021322&_101_urlTitle=la-virgen-y-el-nino-con-santa-isabel-y-san-juan-)

[bautista&redirect=https%3A%2F%2Fmuseobellasartesvalencia.gva.es%2Fes%2Finicio%3Fp\\_p\\_id%3D3%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3Dmaximized%26p\\_p\\_mode%3Dview%26\\_3\\_advancedSearch%3Dfalse%26\\_3\\_groupId%3D0%26\\_3\\_keywords%3DEls%2Bnostres%2Bcentres%26\\_3\\_delta%3D20%26\\_3\\_resetCur%3Dfalse%26\\_3\\_cur%3D14%26\\_3\\_struts\\_action%3D%252Fsearch%252Fsearch%26\\_3\\_format%3D%26\\_3\\_andOperator%3Dtrue](https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/la-anunciacion-69-278/)

**Figura 6.** La Anunciación, Jerónimo Cósida, ca. 1550. Imagen extraída en: <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/la-anunciacion-69-278/>

**Figura 7.** Retablo mayor de la Catedral de Cella, Cosme Damián Bas, 1566. Imagen extraída en: IRANZO ARROYO, E. *El antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de cella. Estudio histórico-técnico, análisis del estado de conservación, propuesta de Intervención y exposición.* Pérez Marín, E., Bernal Navarro, J. (dir.). Trabajo Fin de Máster. Máster en Conservación y Restauración, Universitat Politècnica de València, 2017.

**Figura 8.** Esquema de retablo con mazonería gótica de comienzos del siglo XV. Imagen extraída en: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías.* Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, D.L. 1992.

**Figura 9.** Retablo de San Agustín, catedral de San Salvador de Zaragoza, principios del siglo XVI. Imagen extraída en: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías.* Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, D.L. 1992.

**Figura 10.** Dragones, con máscaras, aves, putti, etc. Imagen extraída en: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías.* Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, D.L. 1992.

**Figura 11.** Bustos masculinos en medallones, con elementos vegetales y fitomórficos. Imagen extraída en: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías.* Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, D.L. 1992.

**Figura 12.** Fachada exterior de la iglesia de Nuestra Señora, Monterde. Imagen extraída en: <https://monterdedealbarracin.wordpress.com/2011/04/30/iglesia-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/>

**Figura 13.** Fachada exterior de la iglesia de Nuestra Señora, Monterde. Imagen extraída en:

<https://monterdedealbarracin.wordpress.com/2011/04/30/iglesia-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/>

**Figura 14.** Altar y retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora. Imagen extraída en:

<https://monterdedealbarracin.wordpress.com/2011/04/30/iglesia-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/>

**Figura 15.** Planta de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Imagen extraída en: SEBASTIÁN LÓPEZ, A. *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

**Figura 16.** Capilla de San Pedro. Imagen extraída en:

<https://monterdedealbarracin.wordpress.com/2011/04/30/iglesia-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/>

**Figura 17.** Capilla de La Concepción, donde se encontraban las tablas apoyadas en el suelo antes de su traslado a Valencia. Imagen extraída en:

<https://monterdedealbarracin.wordpress.com/2011/04/30/iglesia-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/>

**Figura 18.** Vista general de la ermita de San Roque, Monterde. Imagen extraída en: <https://ermitasdelasierradealbarracin.blogspot.com/2011/11/ermita-de-san-roque-de-monterde.html>

**Figura 20.** Tablas de estudio en la ermita de San Roque, fecha desconocida. Imagen extraída en:

<https://ermitasdelasierradealbarracin.blogspot.com/2011/11/ermita-de-san-roque-de-monterde.html>

**Figura 21.** Planta de la ermita de San Roque. Imagen extraída en: SEBASTIÁN LÓPEZ, A. *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

**Figura 22.** Altar de la ermita de San Roque en la actualidad. Imagen extraída en: <https://ermitasdelasierradealbarracin.blogspot.com/2011/11/ermita-de-san-roque-de-monterde.html>

**Figura 23.** Grabado de San Sebastián en la Columna, Durero, ca. 1499. Imagen extraída en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951254s>

**Figura 24.** San Sebastián cuidado por Santa Irene, Georges de La Tour, h. 1634-1643. Imagen extraída en: <https://recherche.smb.museum/detail/864512/die-auffindung-des-heiligen-sebastian>

**Figura 25.** San Sebastián. Mosaico de San Pietro in Vincoli, Roma (Italia), finales del siglo VII. Imagen extraída en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San\\_Pietro\\_in\\_Vincoli\\_-\\_Altare\\_di\\_San\\_Sebastiano\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Pietro_in_Vincoli_-_Altare_di_San_Sebastiano_2.jpg)

**Figura 26.** San Sebastián, fragmento de la predela de Fanlo, segundo tercio del s.XVI. Imagen extraída en: <https://museodiocesano.es/20-de-enero-san-sebastian/>

**Figura 27.** Tríptico de San Sebastián, Giovanni del Biondo, ca. 1370. Imagen extraída en: [https://duomo.firenze.it/en/discover/opera-duomo-museum/the-halls/sala-delle-navate/9237/giovanni-del-biondo-attr\\_-trittico-di-san-sebastiano](https://duomo.firenze.it/en/discover/opera-duomo-museum/the-halls/sala-delle-navate/9237/giovanni-del-biondo-attr_-trittico-di-san-sebastiano)

**Figura 28.** San Sebastián. Andrea Mantegna, 1480. Imagen extraída en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064796>

**Figura 29.** La Flagelación de Cristo, Caravaggio, 1607. Imagen extraída en: <https://capodimonte.cultura.gov.it/collezione/le-arti-a-napoli-dal-200-al-700/>

**Figura 30.** San Sebastián, Guido Reni, ca. 1615. Imagen extraída en: <https://www.museidigenova.it/en/san-sebastiano>

**Figura 31.** San Sebastián, Benozzo Gozzoli 1463. Aparece protegiendo a los fieles de las flechas. Imagen extraída en: <http://casavacanze.poderesantapia.com/album/sangimignano/santagostino/benozzogozzolisensebastiano0.htm>

**Figura 32.** Romería a San Roque en Tramacastilla. Imagen extraída en: <https://pcisa.wordpress.com/2014/02/22/la-devocion-a-san-roque-en-la-sierra-de-albarracin/>

**Figura 33.** San Juan Bautista, San Fabián y San Sebastián, Miguel Ximénez, 1494. Imagen extraída en: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-juan-bautista-san-fabian-y-san-sebastian/miguel-ximenez/015858-cjt>

**Figura 34.** Retablo de San Fabián y San Sebastián, Diego de Tiedra, 1551. Imagen extraída en: <https://www.infoclm.es/cuenca/2022/06/06/finaliza-la-restauracion-del-retablo-de-la-catedral-de-cuenca/>

**Figura 35.** San Fabián y San Sebastián, círculo del Maestro de Salomón de Frómista ca. 1480. Imagen extraída en: <http://catalogomuseo.flg.es/en/community/museoflg/resource/san-sebastian-y-san-fabian/18ba56e0-c25a-4c63-a3b5-9ee798e62337>

**Figura 36.** Retablo de San Fabián y San Sebastián, principios del s. XVI, Pozuelo del campo. Imagen extraída en: <https://miscelaneaturolense.blogspot.com/2015/03/marzo2015miscelanea-el-esplendor-del.html>

**Figura 37.** Fragmento del retablo mayor de Anento, Blasco de Grañén, siglo XV. Imagen extraída en: <https://miscelaneaturolense.blogspot.com/2017/01/enero2017miscelanea-san-fabian-y-san.html>

**Figura 38.** Retablo de San Fabián, San Sebastián y San Roque, San Ildefonso de Toledo, ca. 1480. Imagen extraída en: <https://www.setiles.com/cuadros.htm>

**Figura 64.** Diagrama de acotaciones del marco de la tabla acompañante. Imagen extraída en: FERNÁNDEZ CANO, P. *Una pintura sobre tabla de San Blas, procedente del desaparecido retablo de Monterde (Teruel): estudio iconográfico, técnico y propuesta de intervención*. Pérez Marín, E., Bernal navarro, J.C. (dir.). Trabajo Fin de Grado. Universitat Politècnica de València, 2024

## 12. ANEXO

### ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

| Objetivos de Desarrollo Sostenibles |   | Alto | Medio | Bajo | No Procede |
|-------------------------------------|---|------|-------|------|------------|
| ODS 1.                              | Fin de la pobreza.                        |      |       |      | X          |
| ODS 2.                              | Hambre cero.                              |      |       |      | X          |
| ODS 3.                              | Salud y bienestar.                        |      |       |      | X          |
| ODS 4.                              | Educación de calidad.                     |      |       |      | X          |
| ODS 5.                              | Igualdad de género.                       |      |       |      | X          |
| ODS 6.                              | Agua limpia y saneamiento.                | X    |       |      |            |
| ODS 7.                              | Energía asequible y no contaminante.      | X    |       |      |            |
| ODS 8.                              | Trabajo decente y crecimiento económico.  |      |       |      | X          |
| ODS 9.                              | Industria, innovación e infraestructuras. |      |       |      | X          |
| ODS 10.                             | Reducción de las desigualdades.           |      |       |      | X          |
| ODS 11.                             | Ciudades y comunidades sostenibles.       | X    |       |      |            |
| ODS 12.                             | Producción y consumo responsables.        | X    |       |      |            |
| ODS 13.                             | Acción por el clima.                      | X    |       |      |            |
| ODS 14.                             | Vida submarina.                           |      |       |      | X          |
| ODS 15.                             | Vida de ecosistemas terrestres.           |      |       |      | X          |
| ODS 16.                             | Paz, justicia e instituciones sólidas.    |      |       |      | X          |
| ODS 17.                             | Alianzas para lograr objetivos.           |      |       |      | X          |

**ODS 6. Agua limpia y saneamiento:** En todos los procesos se han llevado a cabo de manera limpia. El agua que se utilizaba probablemente contaminado tras su uso, se vertía en su papelera correspondiente.

**ODS 7. Energía asequible y no contaminante:** En los procesos realizados no se ha requerido de mucha energía, por lo tanto hemos hecho uso de la energía solar, en aspectos de secado.

**ODS 12. Producción y consumo responsable:** Se ha utilizado de manera concisa los diferentes productos que hemos utilizado sin llegar a desperdiciarlos.

**ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles:** Con el fin de ayudar a proteger y salvaguardar el patrimonio cultural a través de esta investigación

**ODS 13. Acción por el clima:** No se han utilizado productos tóxicos que pudieran dañar el clima ni el entorno.

## ANEXO II: FICHA TÉCNICA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## FICHA TÉCNICA

|   |                |                  |                    |
|---|----------------|------------------|--------------------|
| AUTOR: Desconocido  |                | TEMA: Religioso  |                    |
| TÍTULO: San Sebastián   |                |                  |                    |
| TÉCNICA: Óleo sobre tabla   |                |                  |                    |
| FIRMA: No presenta  |                | FECHA: siglo XVI |                    |
| MEDIDAS (en cm):  | Altura: 125 cm | Anchura: 44 cm   | Profundidad: 16 cm |
| DATOS DEL PROPIETARIO: Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, Albarracín |                |                  |                    |
| SELLOS E INSCRIPCIONES: No presenta   |                |                  |                    |
| MARCO: Sí   |                |                  |                    |
| ESTADO DE CONSERVACIÓN: Deficiente  |                |                  |                    |
| FECHA DE ENTRADA: 07/11/2022  |                | FECHA DE SALIDA: |                    |
| RESTAURADOR:  |                |                  |                    |

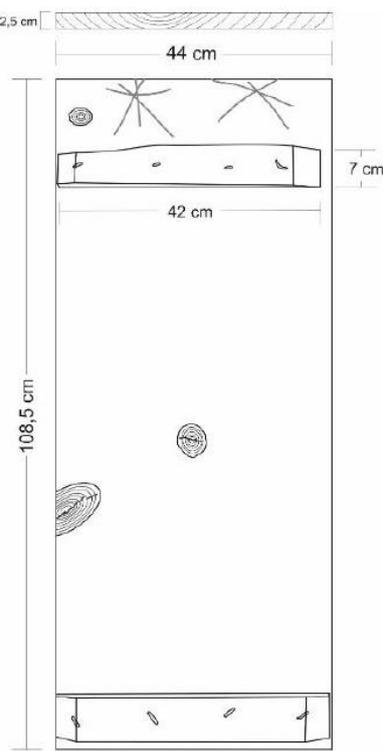
## FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



REVERSO

| <b>SOPORTE</b>  |   |  |   |
|---|---|--|---|
| <b>SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS</b>  |   |  |   |
| DIMENSIONES (en cm):  | Altura: 108,5 cm                          | Anchura: 44 cm                                       | Espesor: 2,5 cm   |
| MARCO ADOSADO: <input checked="" type="checkbox"/>                                  | MARCO EXENTO: <input type="checkbox"/>    |  |   |
| TIPO DE MADERA: <i>Pinus sylvestris</i> (Pino Silvestre)                            |   |  |   |
| NÚMERO DE PIEZAS Y MEDIDAS DE CADA UNA: Pieza única                                 |   |  |   |
| TIPO DE CORTE:  | Pieza 1: Radial: <input type="checkbox"/> | Tangencial: <input checked="" type="checkbox"/>      | Otros:  |
| CORTE:  | Mecánico: <input type="checkbox"/>        | Manual: <input checked="" type="checkbox"/>          |   |
| DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA:  |   | Vertical: <input checked="" type="checkbox"/>        | Horizontal: <input type="checkbox"/>  |
| TIPO DE ENSAMBLES/<br>REFUERZO:   | Unión viva: <input type="checkbox"/>      | Unión a media madera: <input type="checkbox"/>       | Otra:   |
|   | Elementos internos:                       |  |   |
|   | Nº Travesaños: 2                          | Travesaños fijos <input checked="" type="checkbox"/> | Clavados <input checked="" type="checkbox"/> Encolados <input type="checkbox"/> |
|   | Sistema original:                         |  | Tipo:   |
| Cola de Milano: <input type="checkbox"/>  |   | Descripción y nº:                                    | Original:   |
| Toledanas: <input type="checkbox"/>   |   | Descripción y nº:                                    | Original:   |
| OTROS ELEMENTOS:  | Etiquetas: <input type="checkbox"/>       | Papeles pegados: <input type="checkbox"/>            | Firmas: <input type="checkbox"/> Marcas: <input checked="" type="checkbox"/>    |
|   | Grafismos: <input type="checkbox"/>       | Inscripciones: <input type="checkbox"/>              | Sellos: <input type="checkbox"/> Otros:   |
| <b>CROQUIS DE CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE</b>  |   |  |   |
|  |   |  |   |



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

| SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN              |   |
|---|---|
| ATAQUES BIOLÓGICOS:                                 | Insectos: <i>Anobium punctatum</i> : <input checked="" type="checkbox"/> <i>Hylotrupes bajulus</i> : <input checked="" type="checkbox"/> <i>Lictus brunneus</i> : <input type="checkbox"/><br>Otro: <input type="checkbox"/><br>Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo: <input type="checkbox"/> |
| ALABEOS:  | Cóncavos: <input type="checkbox"/> Convexos: <input type="checkbox"/>   |
| DEFECTOS EN LAS JUNTAS: <input type="checkbox"/>    | FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input type="checkbox"/>  |
| GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>        | AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/> PÉRDIDA: <input checked="" type="checkbox"/>  |
| NUDOS: <input checked="" type="checkbox"/>          | CLAVOS: <input checked="" type="checkbox"/> EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>  |
| QUEMADOS: <input type="checkbox"/>                  | HUMEDAD: <input type="checkbox"/>   |
| OXIDACIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>      |   |
| SUCIEDAD:   | Barro: <input type="checkbox"/> Cal: <input type="checkbox"/> Pintura: <input checked="" type="checkbox"/> Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/>   |
|   | Deyecciones: <input checked="" type="checkbox"/> Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>   |
| SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES           |   |
| ELIMINACIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/> | SUSTITUCIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>   |
| REBAJE: <input type="checkbox"/>                    | ENGATILLADOS: <input type="checkbox"/>  |
| COLAS DE MILANO: <input type="checkbox"/>           | OTROS: <input type="checkbox"/>   |



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



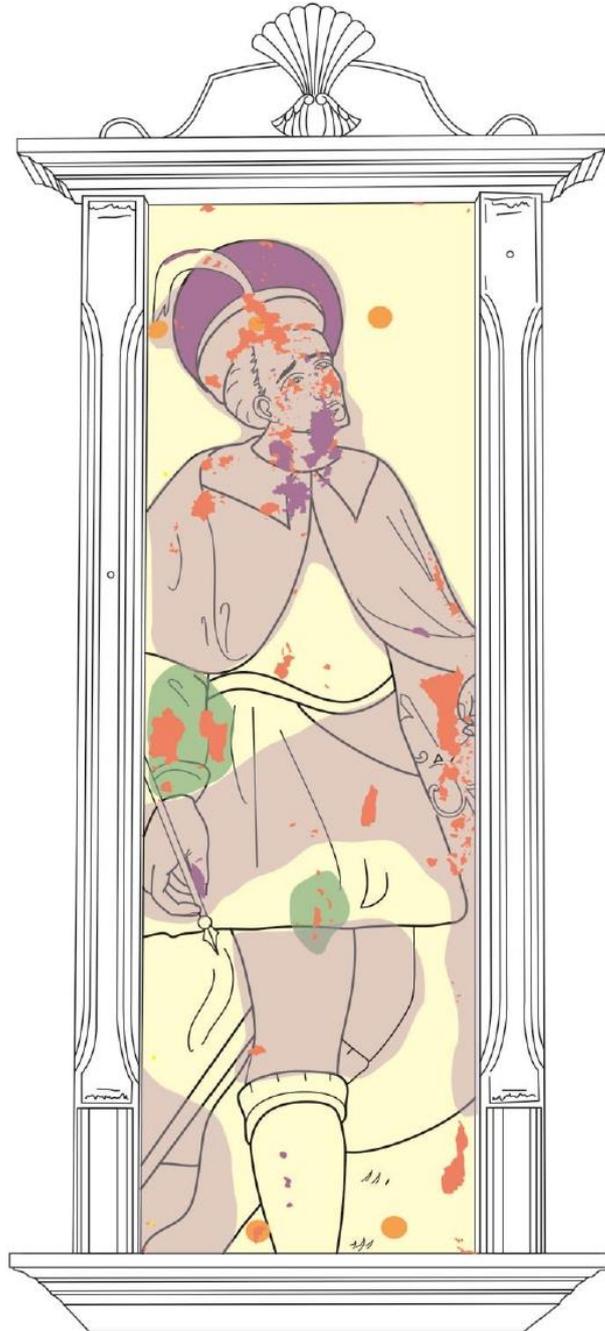
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

| <b>COMPLEMENTOS</b>                                   |   |
|---|---|
| <b>MARCOS Y ARQUITECTURAS: ASPECTOS TÉCNICOS</b>      |   |
| CLASE DE MATERIAL: Madera de pino                     |   |
| ORNAMENTACIÓN:  | Arquitectónica: <input checked="" type="checkbox"/> Vegetal: <input type="checkbox"/> Animal: <input type="checkbox"/> Antropomorfica: <input type="checkbox"/> Gráfica: <input type="checkbox"/>   |
| DORADO:   | Al agua: <input type="checkbox"/> Al mixtión: <input type="checkbox"/>  |
| ÉPOCA: siglo XIX-XX                                   |   |
| ESTILO:   | Románico: <input type="checkbox"/> Gótico: <input type="checkbox"/> Renacentista: <input type="checkbox"/><br>Neoclásico: <input type="checkbox"/> Barroco: <input type="checkbox"/> Otros:   |
| DIMENSIONES (en cm): 125 x 55 x 16                    |   |
| Nº DE PIEZAS: 5 piezas                                |   |
| <b>MARCOS Y ARQUITECTURAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN</b> |   |
| <b>SOPORTE:</b>                                       |   |
| GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>          | PÉRDIDA: <input type="checkbox"/> EROSIÓN: <input type="checkbox"/> ALABEOS: <input type="checkbox"/>   |
| SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: <input type="checkbox"/>    |   |
| ATAQUE BIOLÓGICO:                                     | Insectos: <input type="checkbox"/> <i>Anobium punctatum</i> : <input checked="" type="checkbox"/> <i>Hylotrupes bajulus</i> : <input type="checkbox"/> <i>Lictus brunneus</i> : <input type="checkbox"/><br>Otro:<br>Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo: |
| QUEMADOS: <input type="checkbox"/>                    |   |
| HUMEDAD: <input type="checkbox"/>                     |   |
| INTERVENCIONES ANTERIORES:                            | Injertos: <input type="checkbox"/> Refuerzos: <input type="checkbox"/> Modificaciones: <input type="checkbox"/><br>Mutilaciones: <input type="checkbox"/> Otros:  |
| <b>RECUBRIMIENTOS:</b>                                |   |
| ESTADO DE CONSERVACIÓN:                               | Bueno: <input type="checkbox"/> Regular: <input checked="" type="checkbox"/> Malo: <input type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>  |
| LAGUNAS: <input type="checkbox"/>                     |   |
| OXIDACIÓN DEL BARNIZ:                                 |   |
| SUCIEDAD SUPERFICIAL:                                 | Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Hollín: <input type="checkbox"/> Grasa: <input type="checkbox"/> Cera: <input type="checkbox"/><br>Deyecciones: <input type="checkbox"/> Barro: <input type="checkbox"/> Otros:                                  |
| INTERVENCIONES ANTERIORES:                            | Repintes: <input type="checkbox"/> Estucos: <input type="checkbox"/>  |
| OTROS:  |   |

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

## CROQUIS DE DAÑOS

PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)

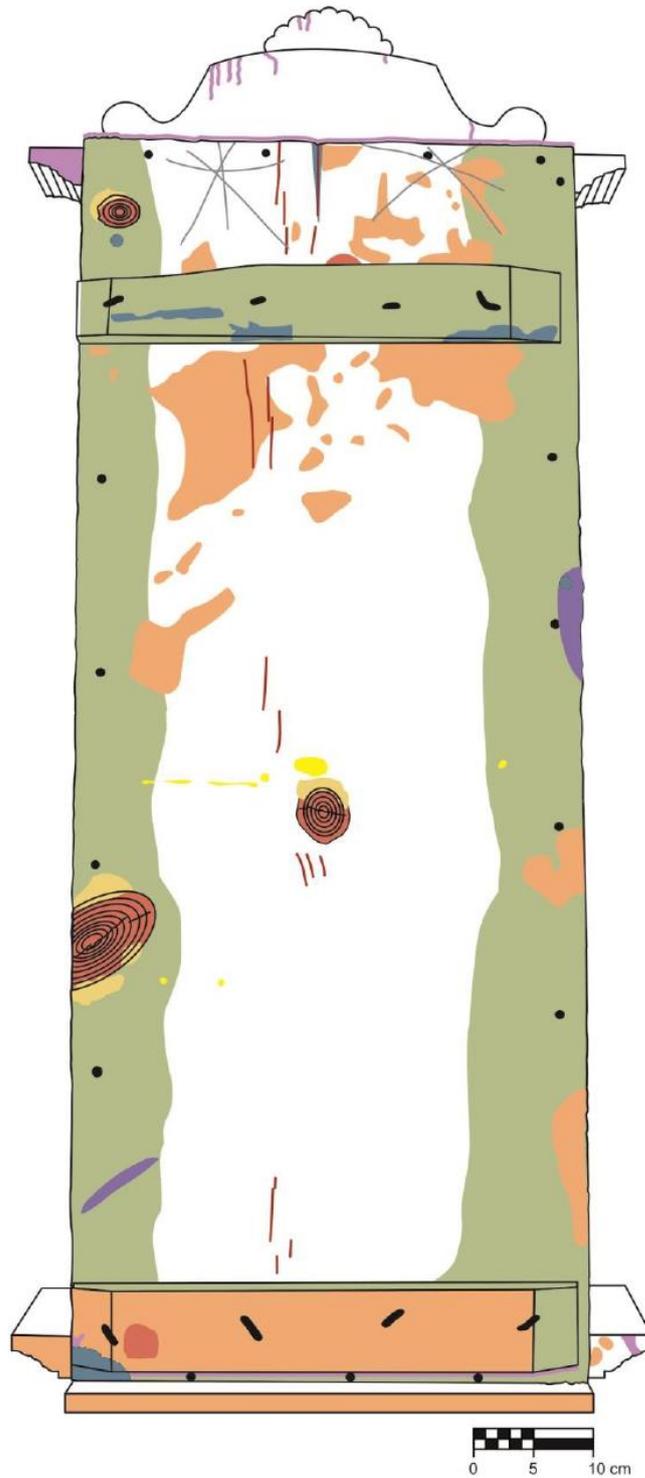


0 5 10 cm

| TÍTULO  | San Sebastián    | LEYENDA                  |   |
|---------|------------------|--------------------------|---|
| MEDIDAS | 125 x 44 x 16 cm | Lagunas                  |  |
| TÉCNICA | Óleo sobre tabla | Repintes                 |  |
| AUTOR   | Desconcido       | Craqueladuras            |  |
| FECHA   | s. XVI           | Abolsamientos            |  |
|         |                  | Orificio de xilófagos    |  |
|         |                  | Hinchazón por clavos     |  |
|         |                  | Grietas y barniz oxidado |  |



SOPORTE (REVERSO)



| TÍTULO  | <i>San Sebastián</i> | LEYENDA                |                      |
|---------|----------------------|------------------------|----------------------|
| MEDIDAS | 125 x 44 x 16 cm     | Ataque de xilófagos    | Grietas              |
| TÉCNICA | Óleo sobre tabla     | Manchas de preparación | Clavos oxidados      |
| AUTOR   | Desconocido          | Nudos                  | Manchas de pintura   |
| FECHA   | s. XVI               | Manchas de resina      | Desgarro por golpe   |
|         |                      | Manchas de cera        | Faltantes de soporte |





UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## ANÁLISIS REALIZADOS

|  | TÉCNICA EMPLEADA                     | RESULTADO         |
|--|--------------------------------------|-------------------|
| SOPORTE LÍGNEO:  | Observación mediante microscopio USB | <i>Pinus spp.</i> |
| OTROS:   |                                      |                   |
| TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS: Fotografías generales, detalle, luz rasante, reflectografía infrarroja, radiación ultravioleta y rayos X. |                                      |                   |