



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Propuesta de intervención de un lienzo adherido a tabla de San Vicente Ferrer. Estudio anatómico e iconográfico para su reintegración.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Pascual Hurtado, Irene

Tutor/a: Moltó Orts, María Teresa

Cotutor/a: Pérez Marín, Eva

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

En este trabajo de fin de grado se presenta un estudio entorno a una obra de lienzo adherido actualmente a una tabla, de temática religiosa, con la representación de San Vicente Ferrer.

Perteneciente a una colección privada y de pequeño formato, la obra presenta diferentes daños a causa de una intervención anterior que ha resultado perjudicial y otros daños y patologías debido al paso del tiempo.

El trabajo recoge un estudio del personaje representado y su iconografía, así como la realización de un estudio técnico para la comprensión de los materiales constituyentes de la obra.

También se ha realizado un diagnóstico de daños, correspondientes al cambio de formato, como la mala adhesión a un nuevo soporte además de un ataque de agentes xilófagos y a las pérdidas que ha sufrido la capa pictórica.

Con toda la documentación obtenida se ha redactado una propuesta de intervención de conservación y restauración adaptada a las necesidades de la obra. Junto a la propuesta de intervención se presenta una hipótesis de reintegración cromática de la pintura ante las pérdidas que posee, para mejor comprensión de la obra.

PALABRAS CLAVE

Iconografía de San Vicente Ferrer / Propuesta de Intervención / Conservación y Restauración / Reintegración Cromática/ Lienzo adherido a tabla

RESUM

En aquest treball de fi de grau es presenta un estudi entorn d'una obra de llenç adherit actualment a una taula, de temàtica religiosa, amb la representació de Sant Vicenç Ferrer.

Pertanyent a una col·lecció privada i de petit format, l'obra presenta diferents danys per una intervenció anterior que ha resultat perjudicial i altres danys i patologies degut al pas del temps.

El treball recull un estudi del personatge representat i la seva iconografia, així com la realització d'un estudi tècnic per a la comprensió dels materials constituents de l'obra.

També s'ha realitzat un diagnòstic de danys, corresponents al canvi de format, com ara la mala adhesió a un nou suport a més d'un atac d'agents xilòfags i les pèrdues que ha patit la capa pictòrica.

Amb tota la documentació obtinguda s'ha redactat una proposta d'intervenció de conservació i restauració adaptada a les necessitats de l'obra. Al costat de la proposta d'intervenció es presenta una hipòtesi de reintegració cromàtica de la pintura davant de les pèrdues que posseeix, per a una millor comprensió de l'obra.

PARAULES CLAU

Iconografia de Sant Vicent Ferrer / Proposta d'Intervenció / Conservació i Restauració / Reintegració Cromàtica / Llenç adherit a taula

ABSTRACT

In this final degree project, a study is presented around a work of canvas currently attached to wood, with a religious theme, with the representation of Saint Vicent Ferrer.

Belonging to a private collection and in a small format, the work presents different damages due to a previous intervention that has been harmful and other damages and pathologies due to the passage of time.

The work includes a study of the represented character and his iconography, as well as the completion of a technical study to understand the constituent materials of the work.

A diagnosis of damage has also been carried out, corresponding to the change in format, such as poor adhesion to a new support in addition to an attack by xylophagous agents and the losses suffered by the pictorial layer.

With all the documentation obtained, a proposal for conservation and restoration intervention adapted to the needs of the work has been drawn up. Along with the intervention proposal, a hypothesis of chromatic reintegration of the painting in the face of the losses it has is presented, for a better understanding of the work.

KEYWORDS

Iconography of Saint Vicent Ferrer / Intervention Proposal / Conservation and Restoration / Chromatic Reintegration / Canvas attached to wood

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Objetivos y metodología.....	6
2.1. Objetivos.....	6
2.2. Metodología	6
3. San Vicente Ferrer. Aproximación histórica e iconográfica	8
5.1 Iconografía de san vicente ferrer	10
4. Estudio formal y compositivo de la obra	15
4.1 Composición formal.	15
4.2 Hipótesis de la composición original.....	17
5. Aspectos técnicos de la obra	18
5.2 Aspectos técnicos de los estratos pictóricos.	22
6. Estado de conservación	25
6.1 Soporte	25
6.2 Daños en los estratos pictóricos	30
7. Propuesta de intervención	34
7.1 Propuesta de reintegración pictórica. Hipótesis de.....	38
reintegración digital.	38
7.2 Conservación preventiva.....	44
8. Conclusiones	46
9. Recursos bibliográficos	47
9.1 Webgrafía	48
10. Índice de imágenes	49
11. Anexo. Ficha ods y ficha técnica	54

1. INTRODUCCIÓN

La obra que se expone en este trabajo de fin de grado (TFG) es un lienzo adherido a una tabla que fue adquirido mediante la compra en un anticuario, donde una primera valoración para su venta se ha aproximado sobre el siglo XVIII.

La pintura es el retrato de un fraile dominico, que podemos identificar como San Vicente Ferrer, a partir del estudio iconográfico y estableciendo una comparativa con otras imágenes del santo.

Al observar la pintura, vemos como ha sufrido un cambio de formato, y se encuentra adherido a una tabla no original con las medidas actuales de la obra, además de presentar una gran superficie de pérdida de película pictórica.

La obra tiene daños tanto en ambos soportes como en los estratos pictóricos, dichos daños corresponden al ataque de agentes xilófagos en el soporte lúneo y, como se ha mencionado anteriormente, un recorte en todo el perímetro del soporte textil, sumando pérdida a las ya existentes en la capa pictórica.

Acompaña la obra un marco de plata corlada no original que se ajusta a las dimensiones actuales.

A partir del protocolo de intervención se realiza una propuesta de restauración adecuada para la obra, con la finalidad de remitir los daños y evitar el deterioro de la obra con un plan de conservación preventiva.

Para ello se desarrollaron los diferentes apartados del trabajo donde se exponen un análisis referente al personaje de San Vicente Ferrer, un estudio iconográfico, compositivo, técnico, presentando los daños de la obra.

Esta propuesta de restauración aparece junto a un plan de hipótesis de reintegración cromática y anatómica digital de la pintura, después de haber realizado el estudio iconográfico de la representación de San Vicente Ferrer con otras obras del mismo estilo artístico.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo de fin de grado es poder presentar una propuesta de restauración y reintegración cromática de la pintura sobre lienzo adherida a una tabla de San Vicente Ferrer.

Para ello se seguirán estos siguientes objetivos específicos:

- Realizar una identificación y estudio iconográfico del personaje representado, San Vicente Ferrer.
- Comparar la figura con otras obras como base para su reintegración.
- Presentar y elaborar un estudio técnico.
- Llevar a cabo el diagnóstico del estado de conservación de la obra.
- Estructurar un protocolo de intervención adecuado donde se expondrá una propuesta de reintegración y una hipótesis de la composición original, alineando el trabajo con los objetivos de desarrollo sostenible¹ como medidas conservativas respetuosas con el patrimonio y el medioambiente.
- Establecer medidas de conservación adecuadas para la obra.

2.2. METODOLOGÍA

Como metodología aplicada para la realización de este trabajo se ha realizado vaciado bibliográfico como apoyo a los temas a presentar. Se han consultado diversos artículos, monografías y trabajos académicos de los campos de Historia y de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales para la ayuda de la comparativa y adquisición de datos.

Adicionalmente, se ha realizado la documentación fotográfica de la obra previa al tratamiento como dossier visual para el registro de los daños y materiales de la obra. Esta documentación fotográfica refiere a fotografías realizadas con luz visible, generales del anverso y el reverso, rasantes o tangenciales, de detalle y macrofotografías, y fotografías realizadas con un rango no visible, ultravioleta e infrarroja.

En el estudio por imagen también se ha utilizado la lupa (lupa estereoscópica modelo Leica Serie S8 APO) y el microscopio (Leica Serie DM 750), realizadas en el laboratorio de Fotografía del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, para poder estudiar con más aumentos los materiales de la obra.

Por último, se ha hecho uso del programa Procreate y de Adobe Illustrator para la creación de mapas de daños, croquis y diagramas.

¹ Objetivos de conservación sostenible: abreviados como ODS.



San Vicente Ferrer

Lienzo adherido a tabla
(38,9cm x 27'8 cm x 0,5cm)

Autor desconocido
(c.a s. XVIII)
Colección particular

3. SAN VICENTE FERRER. APROXIMACIÓN HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA

San Vicente Ferrer nació en la ciudad de Valencia en 1250 en la familia de los Ferrer. Dice su historia que se sabía de su importancia desde el embarazo de su madre, ya que esta alegó que en la gestación no tenía ninguna molestia al contrario de sus anteriores gestaciones tal y como el niño, dentro de su vientre, emitía ruidos o ladridos parecidos a los de un perro, su madre, preguntando a diferentes sacerdotes y religiosos de la religión cristiana le confirmaron que aquello tenía como significando que era una señal de que el niño de mayor sería predicador².

Desde su niñez mostró gran velocidad de aprendizaje e interés en la religión cristiana, y una vez cumplidos los 18 años ingresó en la Orden de Predicadores, los llamados Dominicos³; tanto fue su empeño en aprender que llegó a ser confesor y acompañante del maestro del Sacro Palacio durante dos años, aunque no fuese de su agrado.

En su historia se relata, que estando en este cargo, un día padeciendo de fiebre, se le apareció Jesucristo y le encargó el recorrer Occidente como predicador del Juicio Final, dándole estas unas instrucciones concretas y curándolo de su enfermedad con una palmadita en la mejilla⁴.

Desde este momento San Vicente Ferrer recorrió toda Europa predicando sobre el Evangelio y el Juicio final, ganando fama debido al contexto histórico del momento, encontrándose Occidente en una crisis demográfica después de la peste que asoló Europa en 1348, convirtiendo así muchos Judíos a la religión Cristiana.

La imagen de San Vicente Ferrer es una de las más importantes en la Comunidad Valenciana así como en la Península Ibérica y Europa, ya que fue una figura que marcó tanto en la religión Cristiana como en la historia, haciendo hincapié en el Cisma de Occidente y llegando así a ser el patrón de Vannes y de Valencia⁵.

Después de la muerte del Papa Benedicto XI en 1309, siendo su reinado de solamente un año y caracterizándose por la retirada de la excomunió del rey francés Felipe IV impuesta por su predecesor, el Papa Bonifacio VIII, subió al poder como sucesor el Papa Clemente V, el cual se trasladó a la sede de Roma a la ciudad de Aviñón y causó la división de la Iglesia Cristiana ante el favoritismo

² DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda dorada 2*. Editorial: Alianza Forma p.971

³ CARMONA, J. *Iconografía de los Santos*. Editorial: Akal p.460

⁴ *Íbidem*, p.972

⁵ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal p. 329

que tuvo ante el rey francés, la eliminación de la orden templaria y el nombramiento a cardenales de aquellos que eran fieles al rey Felipe⁶, siendo al final de dieciséis cardenales, diez de ellos franceses.

En consecuencia a estos hechos surgió la figura del movimiento antipapal, el Papa Benedicto XIII, cardenal de Aragón y de nombre completo Pedro Martínez de Luna, conocido como el Papa Luna en Peñíscola.

Esto provocó que en occidente existiesen dos figuras enfrentadas que se excomulgaron mutuamente y creando así en la historia lo que sería el Cisma de Occidente, que concluyó finalmente con la victoria de Benedicto XIII, no obstante, renunció a la tiara papal ante la persuasión de San Vicente Ferrer⁷.

En este Cisma estuvo involucrado Vicente Ferrer, apoyando primero a Papa Clemente V y posteriormente al Papa Benedicto XIII, siendo una figura importante en este hecho histórico.

También se le conoce por diversos milagros de curaciones, resurrecciones, exorcismos⁸, etc. y por estar activo en la política de su época de la Corona de Aragón⁹, recibiendo los sobrenombres de “Santo Traumaturgo” y el de “Apóstol de Europa”¹⁰.

Asimismo se le conocía por su don de la profecía, destacando cuando, un día en Valencia se le acercó un caballero con la petición de que bendijese a su sobrino; Vicente Ferrer entonces le encomendó que lo cuidara porque este llegaría a ser papa y sería quien lo canonizase; Y así fue, siendo este niño Alfonso de Borja, el llamado papa Calixto III, que el mismo año que llegó a este pontificio¹¹ en 1455 canonizó a San Vicente Ferrer¹².

Finalmente falleció en Vannes (Bretaña) y fue enterrado en esta misma ciudad en 1418 a sus 78 años¹³.

⁶ LÓPEZ, F. TESIS UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *VICENTE FERRER Y EL CISMA DE OCCIDENTE: UN ANÁLISIS DE LA PREDICACIÓN EN CASTILLA*, p.10

⁷ RÉAU, L. *Op. cit.*, p.329

⁸ CARMONA, J. *Op. cit.*, p.463

⁹ PLAZA, L., GRANDA, C., OLMEDO, A. Y MARTÍNEZ, J. *Guía para identificar los Santos de la Iconografía Cristiana*. Madrid: Ediciones Cátedra p.332

¹⁰ *Íbidem*, p.461

¹¹ DE LA VORÁGINE, S. *Op. cit.*, p.973

¹² *Íbidem*, p.461

¹³ *Íbidem*, p.973

5.1 ICONOGRAFÍA DE SAN VICENTE FERRER



Fotografía 2: Urbano Fos, *San Vicente Ferrer*, s. XVII. Museo Nacional del Prado.

Óleo sobre lienzo. 113 x 90 cm

A Vicente Ferrer se le representa normalmente de pie o a media figura a modo de predicador, mostrándolo en una edad madura¹⁴ y con el atuendo propio de la Orden de los Dominicos, consistente en un hábito blanco con una esclavina¹⁵ negra y una correa ciñéndolo.

Este hábito tiene una simbología muy concreta, siendo el blanco símbolo de pureza, el color negro como penitencia y el cinto negro como voto de pobreza. La capa negra va por encima del blanco como simbología de que la penitencia protege a la pureza¹⁶.

Junto al hábito dominico, se le representa con otro atributo característico, la tonsura¹⁷, un cerco monacal o un afeitado parcial del cabello que no cierra en la frente por un mechón de pelo¹⁸(Fotografía 2).

Se le personifica con una constitución delgada debido a la rigurosa dieta y ayunos que realizaban los cristianos del momento todos los viernes del año¹⁹ y en la Cuaresma²⁰ como tiempos penitenciales²¹ antes de que el papa Calixto los sustituyese por los ayunos de los cuatro tiempos²².

Aunque la mayoría de sus representaciones son en solitario fue común que en obras Valencianas del siglo XVI se le representase junto a San Vicente Mártir debido al culto de los santos, la representación de los dos juntos fue representada y difundida por los Juanes²³, en la ciudad de Valencia²⁴.

Se le puede reconocer su entidad de santo gracias al nimbo característico de santidad como luz divina; en algunas obras se le encuentra representado con unas llamas encima de la cabeza además del nimbo (Fotografía 3).

¹⁴ CARMONA, J. *Op. cit.*, p.462

¹⁵ Esclavina: una capa con capucha.

¹⁶ Opcolombia.org *El hábito dominicano*. Fecha de consulta 10/05/2024 en: <https://n9.cl/bqmt0>

¹⁷ VEGA, A. *Un lienzo barroco de san Vicente Ferrer, copia de Juan de Juanes estudio técnico, iconográfico y proceso de intervención*. Trabajo de Fin de Grado. V. GUEROLA BLAY y A. COLOMINA SUBIELA (dir.) Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2018. p.22

¹⁸ *Íbidem*, p.462

¹⁹ DE LA VORÁGINE, S. *Op. cit.*, p.148

²⁰ Cuaresma: consiste en la imitación del ayuno de cuarenta días de Cristo. Santiago de la Vorágine. *La Leyenda dorada*. Editorial: Alianza Forma p.150

²¹ *Íbidem*, p.148

²² *Íbidem*, p.153

²³ Refiere a Juan de Juanes y a su padre Juan Vicente Masip.

²⁴ MATEU, M, *Iconografía de San Vicente Mártir*. C.S.I.C CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS 1980 p.149



Fotografía 3: Jerónimo Jacinto Espinosa: *San Vicente Ferrer*, mediados del s. XVII. Convento de Snto. Domingo, El Vedat, Torrente, Valencia.

Debido a que estuvo involucrado en el Cisma de Occidente, una de las figuras iconográficas que encontramos en las representaciones de San Vicente Ferrer son dos mitras episcopales del obispado a sus pies como iconografía del rechazo a los obispados de Lérida y de Valencia²⁵, ya que creía fielmente en que aquellos que ocupasen los primeros puestos en la tierra serían los últimos en llegar al cielo²⁶.

La mitra es un tipo de tocado usado por los obispos y otras figuras eclesiásticas de poder para algunas ceremonias como insignia episcopal; ²⁷ Simboliza el Antiguo y Nuevo testamento, y es caracterizado por sus ornamentaciones²⁸. Estos recursos iconográficos se encuentran rara vez representados²⁹.

Análogicamente, se representa junto a las mitras episcopales un capelo de cardenalato, también llamado capelo de cardenalicio, como representación a la renuncia de San Vicente Ferrer a este mismo que fue ofrecido por Benedicto XIII, destacando este capelo por su forma y su característico color rojo.

En general tanto las mitras como el capelo aparecen en el suelo como iconografía de aquellos santos que lo rechazaron³⁰ o aquellos a los que les fue usurpado³¹ (Fotografía 3, 4 y 5).

En ocasiones se puede encontrar en el suelo junto a estos un báculo como misma representación que estos anteriores.

Fotografía 4: Anónimo: *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ayuntamiento de Calatayud, Zaragoza. Óleo sobre lienzo. 91,3 x 60cm



Fotografía 5: Detalle de atributo iconográfico de *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ayuntamiento de Calatayud, Zaragoza. Mitras episcopales y capelo de cardenalato.



²⁵ CARMONA, J. *Op. cit.*, p.461

²⁶ DE LA VORÁGINE, S. *Op. cit.*, p.972

²⁷ FERNANDO, J. *Iconografía de los santos* p.281 Barcelona: Ediciones Omega

²⁸ Mitra: Con el paso del tiempo se le añadió una tira por la parte posterior llamadas ínfulas, caracterizando el poder, y se le fueron añadiendo ornamentaciones; paralelamente se fueron modificando con el paso del tiempo, siendo así las primeras como una especie de birrete y llegando a ser "gorros" punteados cónicos hundidos por la parte central, separando dos puntas.

²⁹ CARMONA, J. *Op. cit.*, p.462

³⁰ *Ibidem*, p.266

³¹ RÉAU, L. *Op. cit.*, p 541 y p. 521.



Fotografía 6: Joan de Joanes: *San Vicente Ferrer*, ca. 1505-1579. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Pluma y aguada marrón sobre papel verjurado amarillento. 370 x 220 mm

San Vicente Ferrer era conocido por toda Europa por predicar y hacer llegar su oración al pueblo llano así como a la nobleza, alcanzando la religión en toda la sociedad. Como representación de ello acoge una iconografía muy empleada, tratándose del detalle del dedo índice señalando al cielo como gesto predicador y su determinante capacidad oratoria, dando así pie a su nombre popular “*San Vicent el del didet*” traducido del Valenciano como “*San Vicente el del dedito*”. Dicho dedo en ocasiones señala a Cristo en las nubes a la derecha o a las trompetas del juicio final tal como en numerosas representaciones se le encuentra con alas³², ya que su oratoria más conocida trababa sobre el Apocalipsis, por ello, también se le representa con una filacteria sobre la cabeza del Santo, (a excepción de sus representaciones italianas, que aparece sin ella y puede causar confusión con el santo³³), donde se puede leer “*Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*”, “*Timete Dominum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*” o “*Timete Dominum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*”³⁴ traducidos al castellano como “*Temed al Señor y dadle honor, pues se acerca la hora del Juicio*”³⁵ (Fotografía 6).

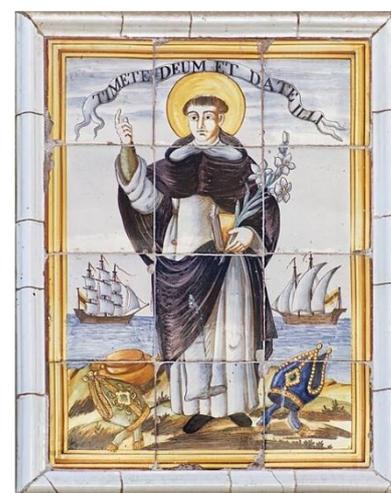
Es habitual su representación en solitario y con el fondo descontextualizado, aunque en otras representaciones se puede encontrar al santo figurado predicando en un auditorio³⁶ (Fotografía 7) como representación de sus oratorias y conversiones al cristianismo.



Fotografía 7: Alonso Cano; *Predicación de San Vicente Ferrer*, ca. 1644-1645. Óleo sobre lienzo. 270 cm x 170 cm

En rara ocasión se ha podido contemplar la representación de San Vicente Ferrer obra con una flor de azucena en la mano reemplazando el peculiar gesto del santo o sujetada con el brazo izquierdo. La azucena acompaña a muchos personajes atributo de pureza o castidad en santos no mártires³⁷ (Fotografía 8).

Fotografía 8: Javier Muñoz; *Retablo cerámico de San Vicente Ferrer*, c.a s. XIX. Salida a Artana en La Vilavella, Valencia.



³² CARMONA, J. *Op. cit.*, p.463

³³ *Íbidem*, p.463

³⁴ MATEU, M^a D. *Iconografía de San Vicente Mártir*. C.S.I.C CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS 1980 p.163

³⁵ FERNANDO, J. *Op. cit.*, p.268

³⁶ *Íbidem*, p.463

³⁷ *Íbidem*, p.276



Fotografía 9: Giovanni Bellini: Políptico de San Vicente Ferrer, fragmento de San Vicente Ferrer, 1464 - 1468. Iglesia de San Juan y San Pablo de Venecia.

Óleo sobre tabla.

Finalmente se puede observar que la figura está sujetando un libro, el cual se puede identificar como la biblia cristiana, esta aparece bajo su brazo izquierdo como apoyo a su pose predicadora bajo. Otra de las lecturas que puede tener el objeto es que se trate del Libro del Apocalipsis, siendo el tema principal de sus predicaciones³⁸ como bien se ha explicado anteriormente.

En ocasiones se encuentra el libro abierto como muestra de eficiencia de predicación y elocuencia de sus sermones³⁹ (Fotografía 9), habiendo obras donde se pueden leer el resumen de sus enseñanzas del juicio final en el libro abierto en vez de en la filacteria.⁴⁰

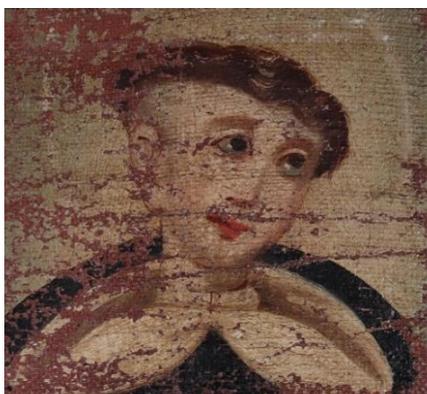


Fotografía 10: Representación basada en San Vicente Ferrer. Chile, Fundación Procultura, Compañía de Jesús. Encontrada en el libro *Guía para identificar los Santos de la Iconografía Cristiana*, de Lorenzo de la Plaza Escudero, Cristina Granda Gallego, José María Martínez Murillo y Antonio Olmedo Molino. 2018, Madrid: Ediciones Cátedra.

³⁸ VEGA, A. *Un lienzo barroco de san Vicente Ferrer, copia de Juan de Juanes estudio técnico, iconográfico y proceso de intervención*. Trabajo de Fin de Grado. V. GUEROLA BLAY y A. COLOMINA SUBIELA (dir.) Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2018. p.24

³⁹ FERNANDO, J. *Op. cit.*, p.266

⁴⁰ RÉAU, L. *Op. cit.*, p 329



Fotografía 11: Fotografía detalle de la cara con el nimbo.

Cumpliendo con la tonsura y el hábito propios de su orden, el San Vicente que encontramos ha sido plasmado con un rostro afeitado y ácrono, con una mirada benevolente en representación a su reconocimiento bondadoso en la historia. Aunque no muy distinguido y con muchas pérdidas y recorte, se puede visualizar el nimbo de santidad sobre la cabeza de éste (Fotografía 3)

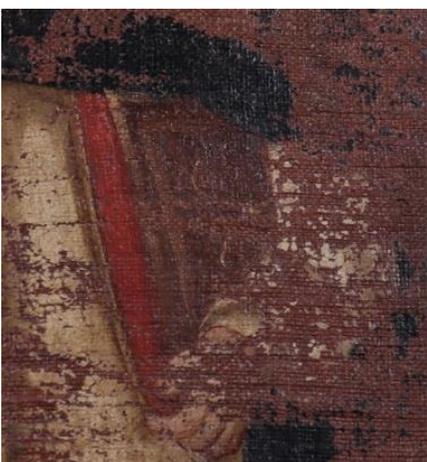
Aparece de pie en un fondo descontextualizado y con falta de información debido a las pérdidas. Dichas faltas hacen imposible el saber si hay una filacteria o querubines propios de la iconografía vicentina, sin embargo, actualmente no hay registro de ello.

Empuñando el libro de la biblia en su brazo izquierdo, éste, aparece cerrado, por lo que junto la falta de filacteria no hay registro de la frase *“Timete Deum et date illi honorem quia venit hora judicii ejus”* o *“ Temed al Señor y dadle honor, pues se acerca la hora del Juicio”*.

Observando con atención la obra, a la izquierda aparecen lo que pueden ser las puntas de las dos mitras episcopales correspondientes a la iconografía de los dos Papas antes de que se recortase la obra (Fotografía 13).

Como hipótesis de elementos faltantes, existe la posibilidad de la presencia de un capelo de cardenalato, que podría haberse perdido en la sección recortada. Esta hipótesis tiene como base la comparación con otras obras, donde, cuando se han representado las mitras episcopales también se encuentra junto a estas o en la sección opuesta del cuadro, un capelo de cardenalato como la lectura mencionada de los cargos rechazados.

Una segunda hipótesis de la iconografía del lienzo sería que la mano perdida y con el brazo alzado corresponda a la mano con el índice alzado propio de San Vicente Ferrer, careciendo de esta forma una de las iconografías vicentinas más importantes y dificultando la identificación del personaje.



Fotografía 12: Fotografía detalle de iconografía, biblia cerrada bajo el brazo izquierdo.



Fotografía 13: Fotografía detalle de las posibles mitras episcopales encontradas en la obra presentada situadas en la parte baja izquierda del lienzo.

4. ESTUDIO FORMAL Y COMPOSITIVO DE LA OBRA

4.1 Composición formal.

Ante el cambio de formato de la obra solo se puede registrar una composición formal con la imagen que tenemos en la actualidad.

Fotografía 14: Esquema compositivo

La obra se encuentra con una composición central muy sencilla, con una línea de horizonte extremadamente baja. Componiéndose con la cabeza del santo como eje central de la obra, ya que sus tonalidades claras tanto de la figura como el degradado de azul a amarillo claro ayuda a destacar visualmente esta parte y actúa como refuerzo de santidad, haciendo que la vista del espectador recorra primero la cabeza de San Vicente y se dirija por toda la anatomía de este mismo hasta llegar a las mitras, realizando así una composición triangular con el eje central como se ha comentado.

Aunque se encuentre en falta la mano alzada derecha, podría comentarse una segunda composición triangular de la figura, siendo esta la mirada de San Vicente, la mano alzada y la Biblia que sujeta con el brazo izquierdo, dando una primera lectura visual de predicador cristiano (Fotografía 14).

Siendo esta su composición, cabe destacar la hipótesis de que, así como el punto de fuga central es la cabeza, formando uno de los vértices, y el siguiente se encuentra bajo a la izquierda, correspondiendo éste a las mitras, hace que posiblemente, el siguiente punto de composición pueda corresponder a un capelo de cardenalato, que se haya perdido debido a los cambios de dimensiones que se realizaron en la obra.

Pese a que la anatomía de San Vicente se haya realizado de una manera estática y calmada, casi rígida, el rostro del dominico ha sido representado con una mirada dulce, calmada y piadosa, haciendo entender al espectador la benevolencia con la que se reconoce a San Vicente Ferrer pese a que sus predicaciones y representaciones resaltasen el tema del juicio final.



Fotografía 15: Diagrama de planos.



Fotografía 16: Paleta cromática general utilizada en la obra.

La composición se encuentra estructurada en tres planos, destacando en el principal, la figura de San Vicente en pose de predicador. En un segundo plano lo acompañan los atributos iconográficos correspondientes a las mitras episcopales.

Finalmente, en el tercer plano se sitúa el fondo, un cielo azul de tal modo que las tonalidades tierras, neutros y rojizos destaquen.

Dicha ausencia de paisaje ejerce una perspectiva no existente en la obra, convirtiéndola a grandes rasgos junto a los tres únicos planos existentes, en una obra con una composición simple (Fotografía 15).

Debido al gran porcentaje de pérdida de capa pictórica, no se puede confirmar la existencia de otros planos y otros objetos, aunque cupiese la existencia de estos, en específico la existencia de una filacteria o un querubín debido a la dirección de la mirada de San Vicente.

La gama cromática empleada es terrosa, predominando los marrones y los cremas sobre los azules, negros y algunas tonalidades de rojo, puestas de tal manera que, aunque la pintura aparezca con homogeneidad y equilibrio, hacen que destaquen los diferentes atributos (Fotografía 16).

Los colores tierra han sido utilizados en casi toda la obra, utilizando esta paleta cromática tanto en la representación de la figura del santo como en el fondo.

Por ejemplo, el hábito blanco se ha representado con un color crema parecido a la entonación de las carnaciones de San Vicente Ferrer, de esta forma se resalta más el único color blanco encontrado en la obra, correspondiente al nimbo, asimismo se ha utilizado degradación de color azul cielo a un crema-amarillento para sobresaltar la faz del personaje y de este mismo.

El color azul mayoritariamente se encuentra en el fondo de la obra a modo de paisaje, atribuyendo a la obra serenidad y protección así también haciendo contraste con la figura y resaltando todos los elementos iconográficos representados obra. Otro objeto en el que se ha utilizado el color azul es una de las partes de la mitra, de tal forma, que hace resaltar el rojo contiguo de la segunda mitra. También utiliza el color rojizo para resaltar parte de otro de sus atributos, la biblia.

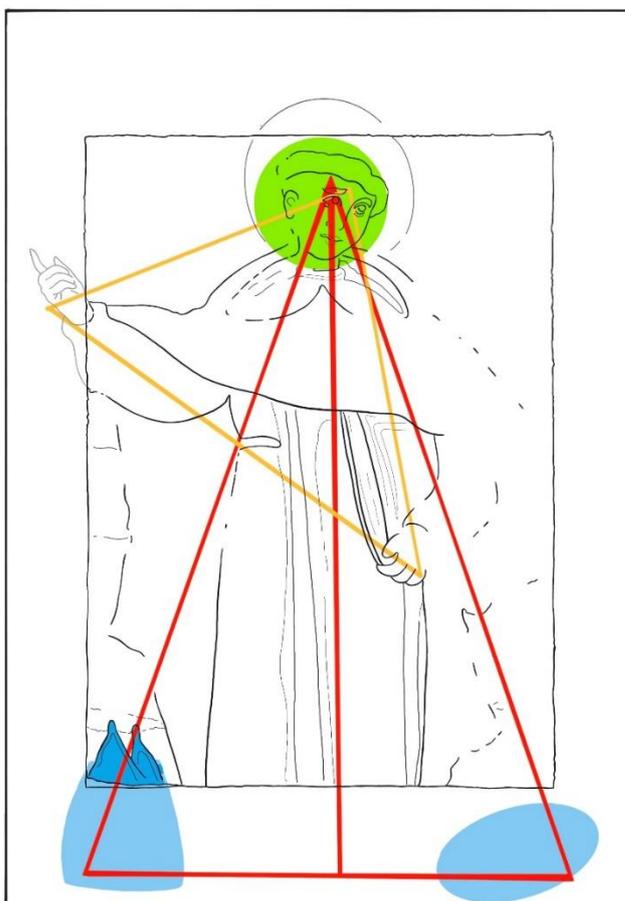
4.2 Hipótesis de la composición original.

Al haber indicios visuales de la existencia de las dos mitras, es casi seguro que estuviese representado el capelo cardenalicio como se ha comentado en la hipótesis del punto anterior, sin embargo no hay registro que pueda afirmar la existencia de un báculo así como no se puede confirmar que pudiese encontrarse una filacteria, por lo que la composición original podría ser la misma que ha llegado pero con dimensiones mayores y más símbolos, como el capelo y la mano alzada con el dedo señalando al cielo.

No obstante, no hay rastro alguno de que hubiese representaciones de querubines ya que el fondo, aún poco visible, puede observarse homogéneo, ergo, por la misma razón no puede afirmarse la existencia de ninguna filacteria.

Aunque las dimensiones originales no son conocidas, se puede calcular una aproximación mínima gracias al recorte del nimbo y a las mitras episcopales. De igual manera, se puede hipotetizar el capelo de cardenalato como vértice compositivo. Sin embargo, no se pueden especular la existencia otros objetos, por lo que la composición original podría ser aproximada a la siguiente:

Fotografía 17: Hipótesis de esquema compositivo original

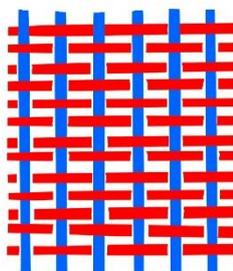


5. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA OBRA

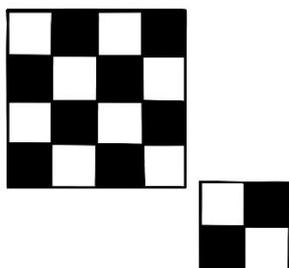
Se ha realizado un estudio de los aspectos técnicos encontrados en la obra ante la necesidad de la comprensión de los materiales utilizados. Así como determinar las diferentes características y recoger toda la información posible para el conocimiento de la obra como para poder, posteriormente, realizar una propuesta de intervención según las necesidades de dichos materiales.

Tabla 1: datos identificativos de la obra.

Título	San Vicente Ferrer
Autor	Desconocido
Técnica	Óleo sobre lienzo
Época	c.a s.XVIII
Temática	Religiosa
Estado de conservación	Malo
Dimensiones	38,9cm x 27'8 cm x 0,5cm
Procedencia	Adquirida de un coleccionista
Marco	Sí (no original)
Firma	No
Intervenciones anteriores	Sí
Sellos o inscripciones	No



Fotografía 18: Croquis de ligamento tafetán.



Fotografía 19: Unidad mínima de curso de ligamento tafetán.



Fotografía 20: soporte textil visto desde el anverso mediante un cuentahilos.

5.1 Aspectos técnicos del soporte.

Sin haber registros ni posibles mediciones de las dimensiones originales de la obra y estando los bordes cortados solo se puede calcular lo que ha llegado al laboratorio.

El soporte textil es un ligamento simple fundamental tipo tafetán (con unidad mínima 1e1. bu 1,1; bt 1,1⁴¹), con unas dimensiones totales de 38,9 cm x 28,8 cm, de las cuales, al estar recortada, toda la superficie aparece pintada.

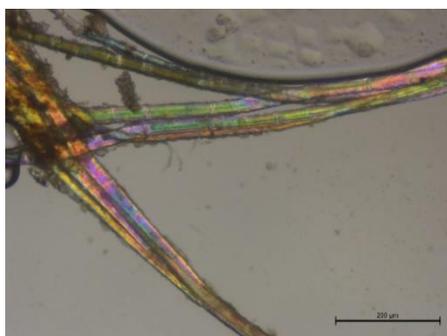
El ligamento tafetán es un tejido básico de calado donde se alterna un hilo de trama por uno de urdimbre y así continuamente, debido a ello, ejerce de esta manera unas características de estructura simple y resistente, siendo uno de los ligamentos más utilizados (Fotografías 18; 19).

Mediante la observación del textil con la ayuda de un cuentahilos (Fotografía 20) se puede concretar que posee una trama regular cerrada y un espesor de trama 12x13 hilos por cm² (hilos verticales x hilos horizontales por centímetro cuadrado); Tales hilos se caracterizan por ser irregulares y tener una torsión muy baja de unos 65^º- 70^º en Z, además de estar compuestos por un solo cabo, tanto

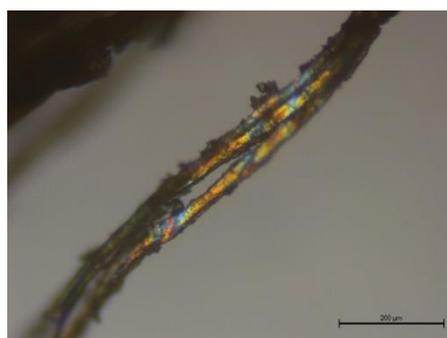
⁴¹ Unidad mínima 1e1. bu 1,1; bt 1,1: una pasada de trama, escalonado una pasada de urdimbre y así sucesivamente.



Fotografía 21: fotografía de fibra, trama bajo lupa. Fibra entera 3,2x0004



Fotografía 22: fotografía de fibra, trama bajo microscopio con luz polarizada. Fibra entera Nº1 10x0005



Fotografía 23: fotografía de fibra, trama bajo microscopio con luz polarizada. Fibra entera Nº2 10x0001

en la trama como en la urdimbre, ambas con un color terroso y de un grosor de aproximadamente 2 mm.

Por otra parte, la toma de las fotografías con lupa (fotografía 21) ayudó a entender la morfología de las fibras y a la distinción de la torsión en Z que poseen. Con respecto a la identificación de la fibra se procedió a la observación y análisis de esta misma bajo microscopio⁴² y lupa⁴³, donde, mediante comparación de otras fuentes documentales realizadas bajo microscopio (Fotografías 22 y 23), se pudo ver que se tratan de unas fibras naturales celulósicas correspondientes a lino o cáñamo, siendo uno de los tipos de fibras más utilizados para los lienzos pictóricos⁴⁴. Ya que gracias a este examen se pudo precisar el tipo de fibra, y, por lo tanto, no hizo falta proceder al ensayo pirométrico de prueba de combustión.

De acuerdo con el ensayo de secado y torsión, una vez humectada la fibra y aproximada a una fuente de calor, la fibra presenta una rotación en el sentido de las agujas del reloj. Por ello se pudo concretar que la fibra empleada tanto de la trama como de la urdimbre, es lino.

El lino, *Linum usitatissimum*, es una fibra natural celulósica que se extrae de la planta del lino, siendo muy parecido al cáñamo se caracteriza por contener un 75% - 88% de celulosa y un porcentaje muy bajo en lignina, siendo su porcentaje un 0,5% - 2%; Bajo al microscopio se puede distinguir gracias a su gran parecido a las cañas de bambú⁴⁵.

Gracias a ser un tejido más resistente que el algodón se ha empleado en numerosas obras artísticas.

Ante el recorte de la obra no hay conocimiento de que hubiese orillo, uniones, costuras o inscripciones en el tejido original, no obstante, actualmente, ninguna de estas aparecen en las características actuales del lienzo.

⁴² Microscopio Leica Serie DM 750. Laboratorio de Fotografía del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

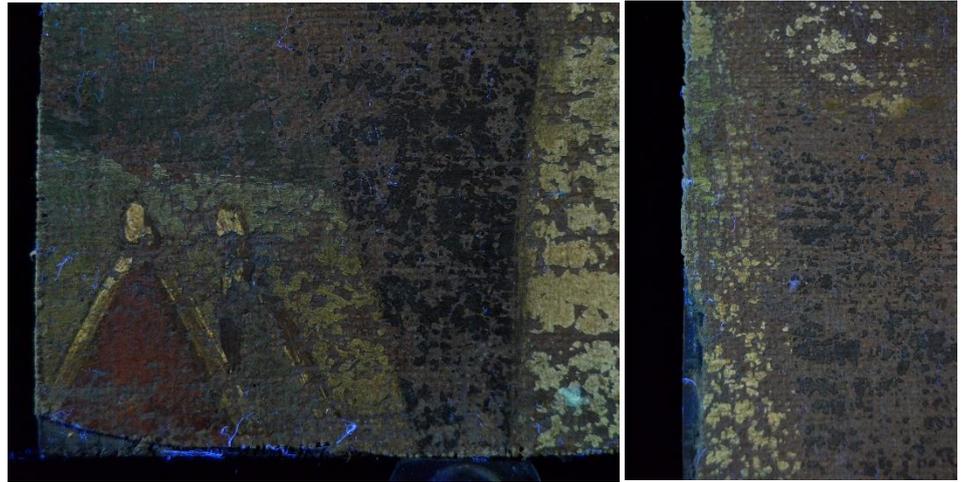
⁴³ Lupa Leica Serie S8 APO. Laboratorio de Fotografía del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

⁴⁴ PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas* Barcelona, 2004: Editorial Ariel p. 43

⁴⁵ CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo* Barcelona, 2002: Ediciones Serbal pp. 92-93

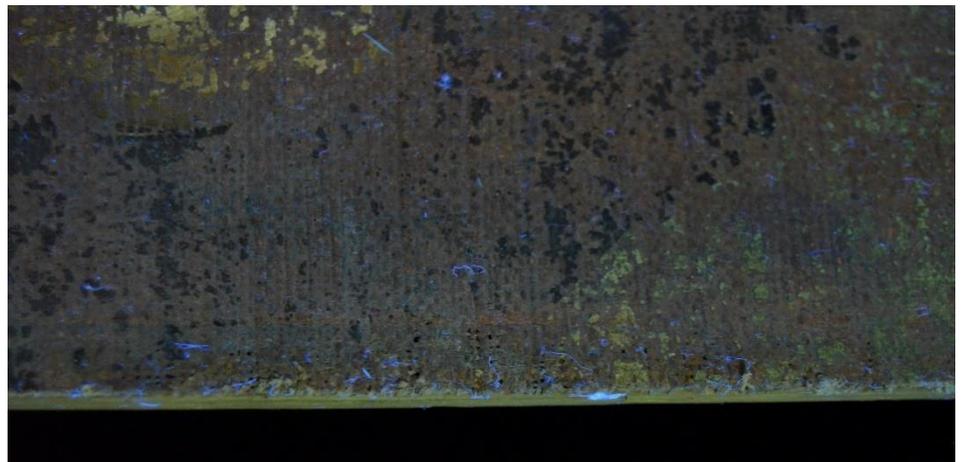
Cabe destacar que el tejido, ha sido visualizado únicamente desde el anverso, debido a su adhesión al soporte lúneo. Gracias a las fotografías con luz ultravioleta se ha podido deducir que se ha utilizado una cola sintética vinílica⁴⁶ a modo de adhesivo para unión de ambos soportes (Fotografías 24, 25 y 26) .

Fotografía 24: Fotografía detalle con luz ultravioleta 1.



Fotografía 25: Fotografía detalle con luz ultravioleta 2.

Fotografía 26: Fotografía detalle con luz ultravioleta 3.



⁴⁶ Cola sintética vinílica: “vulgarmente conocida como cola blanca”. PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas* p.33 Barcelona, 2004: Editorial Ariel

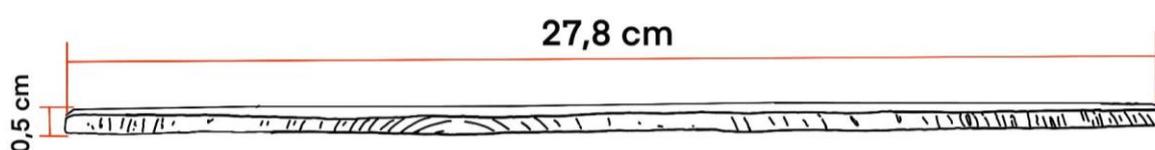


Fotografía 27: soporte lúneo, tabla.
Fotografía general reverso.

El soporte al que se ha adherido es una tabla, que no es el original, puesto que adapta las medidas modificadas del lienzo, coincidiendo estas en 38,8cm x 28,8cm y un grosor de 0,5cm. Se desconoce si el lienzo estuvo inicialmente tensado en un bastidor.

La tabla está compuesta por dos paneles de corte radial, adheridas a unión viva y sin ningún tipo de refuerzo (Fotografía 27). El tipo de madera corresponde a la familia de las coníferas, caracterizándose por ser unas maderas blandas y fáciles de usar gracias a su estructura celular sencilla en comparación de las frondosas, estando casi toda su estructura formada por traqueidas de gran longitud y con radios muy finos que atraviesan todo el tronco⁴⁷.

Como hipótesis ante un examen visual y a falta de un examen en microscopio del material lúneo, podría identificarse como una madera de pino, de la familia de las coníferas resinosas, teniendo como peculiaridades propias su color blanco-amarillento con vetas rojas, ser una madera blanda y su asequibilidad. Todo ello conlleva que el uso de las coníferas en el arte sea muy común, en específico el uso del pino en el sur de Europa⁴⁸, gracias a la facilidad con la que se trabaja y a las características anteriores mencionadas⁴⁹.



Fotografía 28: diagrama del soporte lúneo visto desde la parte superior, que corresponde con la sección transversal de la madera.

⁴⁷ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla* Madrid, 2007: Editorial Tecnos p.104

⁴⁸ *íbidem*, p.61

⁴⁹ *íbidem*, p.105

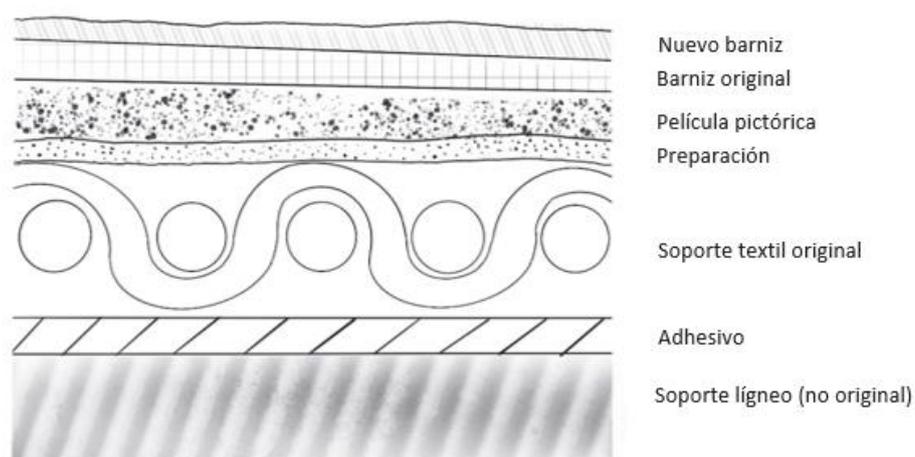
5.2 Aspectos técnicos de los estratos pictóricos.

Los estratos pictóricos encontrados en la obra se pueden diferenciar a primera vista, observando que se componen de preparación, una capa pictórica y una o dos capas protectoras, a falta de observarlo mediante una estratigrafía bajo microscopio.

La preparación es uniforme, muy fina y con coloración almagra, debido a su tonalidad rojiza. Estas preparaciones de color almagra eran muy comunes en el período artístico del segundo tercio del s. XVI y durante el s. XVII, esto permitía pintar las luces sobre un fondo oscuro⁵⁰. Para conseguir este color se le añade a la preparación una carga, materiales adicionales a la mezcla de origen mineral⁵¹, en específico, óxido de hierro.

Debido a la época donde se ha situado la obra, se puede comentar la posible composición de la preparación a base de una mezcla de cola animal (seguramente de conejo por el tipo de capa pictórica) o aislante con la tonalidad almagra, como cimiento para los estratos pictóricos ante su capacidad adaptativa ante el soporte y al movimiento de este mismo al tratarse de un soporte textil⁵². Sin que podamos especificar si se trata de una preparación magra o semigrasa⁵³.

Por otro lado, se hizo uso de la fotografía de la obra con luz infrarroja para determinar que no hay ningún dibujo subyacente.



Fotografía 29: Diagrama, aproximación estratigráfica de todos los aspectos técnicos de la obra.

⁵⁰ CASTELLÓ, A., GUEROLA, V., PÉREZ, E. y DOMÉNECH, M^ªT. *Estudio de los soportes y preparaciones en la escuela valenciana del manierismo al naturalismo barroco, a través de la visión de diversos tratadistas*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politècnica de València. p.105

⁵¹ PEDROLA, A. *O.p. cit.* p. 43

⁵² *Íbidem*, p. 50

⁵³ Preparación semigrasa. Se conoce como una preparación semigrasa a aquella que a la mezcla de cola y creta se le ha añadido aceite de lino; no obstante, la aplicación magra es más aconsejable.

Con pinceladas sutiles y controladas, la película pictórica se dispone de manera uniforme y con pocas veladuras, destacando sus colores terrosos, los azules verdosos en menor abundancia y algunos rojos puntuales bastante llamativos. Aunque no se visualicen empastes y las pinceladas sean casi imperceptibles debido a la delicadeza del trazo y las pérdidas que se le ha ocasionado, se puede determinar que se trata de un óleo, teniendo así una base de aceite secante como aglutinante, ya que, estos, son los utilizados en la pintura artística debido al ácido linoleico y su secado por oxidación⁵⁴ (Fotografías 30, 31 y 32).

Fotografía 30: Macrofotografía de la cara del santo. Ejemplo de pinceladas 1.



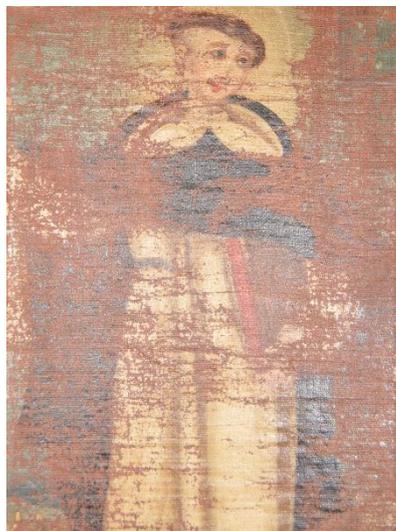
Fotografía 31: Macrofotografía del fondo, bajo izquierda. Ejemplo de pinceladas 2 y ejemplo de preparación almagra.



Fotografía 32: Macrofotografía del fondo, bajo izquierda. Ejemplo de pinceladas 3 y ejemplo de preparación almagra 2.



⁵⁴ PEDROLA, A. *Op. cit.*, pp. 199-170



Fotografía 33: Fotografía general con luz reflejada.

Respecto a los pigmentos utilizados en la capa pictórica, como bien se han mencionado, destacan los colores tierra y los azules como tonalidades frías, y algunas tonalidades de rojo como tonos cálidos, que, con el registro fotográfico de fluorescencia ultravioleta no presentan casi radiación y no parece que hayan tenido cambios en su tonalidad y sin presencia de repinte (fotografía 34).

Finalmente, como capa protectora encontramos dos barnices. Sobre los restos de la capa pictórica se dispone un primer barniz oxidado y amarilleado, posiblemente el original, es viable que sea un barniz tradicional compuesto por una resina natural⁵⁵ terpénica⁵⁶. Es visible mediante las fotografías de luz reflejada. (fotografía 33)

Por otro lado, encontramos una capa mucho más fina de barniz no original de manera homogénea en toda la superficie del anverso y de las pérdidas.



Fotografía 34: Fotografía general con luz ultravioleta.

⁵⁵ CALVO, A. *Op. cit.*, p.118 y p.119

⁵⁶ PEDROLA, A. *Op. cit.*, p.181, p.182 y p.183

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

6.1 Soporte



Fotografía 35: Macrofotografía.
Faltante textil.



Fotografía 36: Macrofotografía.
Oxidación de fibras.



Fotografía 37: Macrofotografía de ejemplo de desadhesión del soporte textil al soporte lúgneo. Lateral izquierdo de la obra.

Fotografía 38: Fotografía general con luz rasante cenital .

Fotografía 39: Fotografía general con luz rasante nadir.

La principal patología encontrada en el soporte textil se debe a la intervención anterior a la que fue sometida la obra, por la que se modificaron las dimensiones, creando así mutilaciones en todo el textil, preparación y capa pictórica. Aunque el recorte ha sido limpio, controlado y paralelo a la trama y la urdimbre, se ha creado un faltante textil bajo a la izquierda, correspondiendo donde se encuentran las mitras (Fotografía 35).

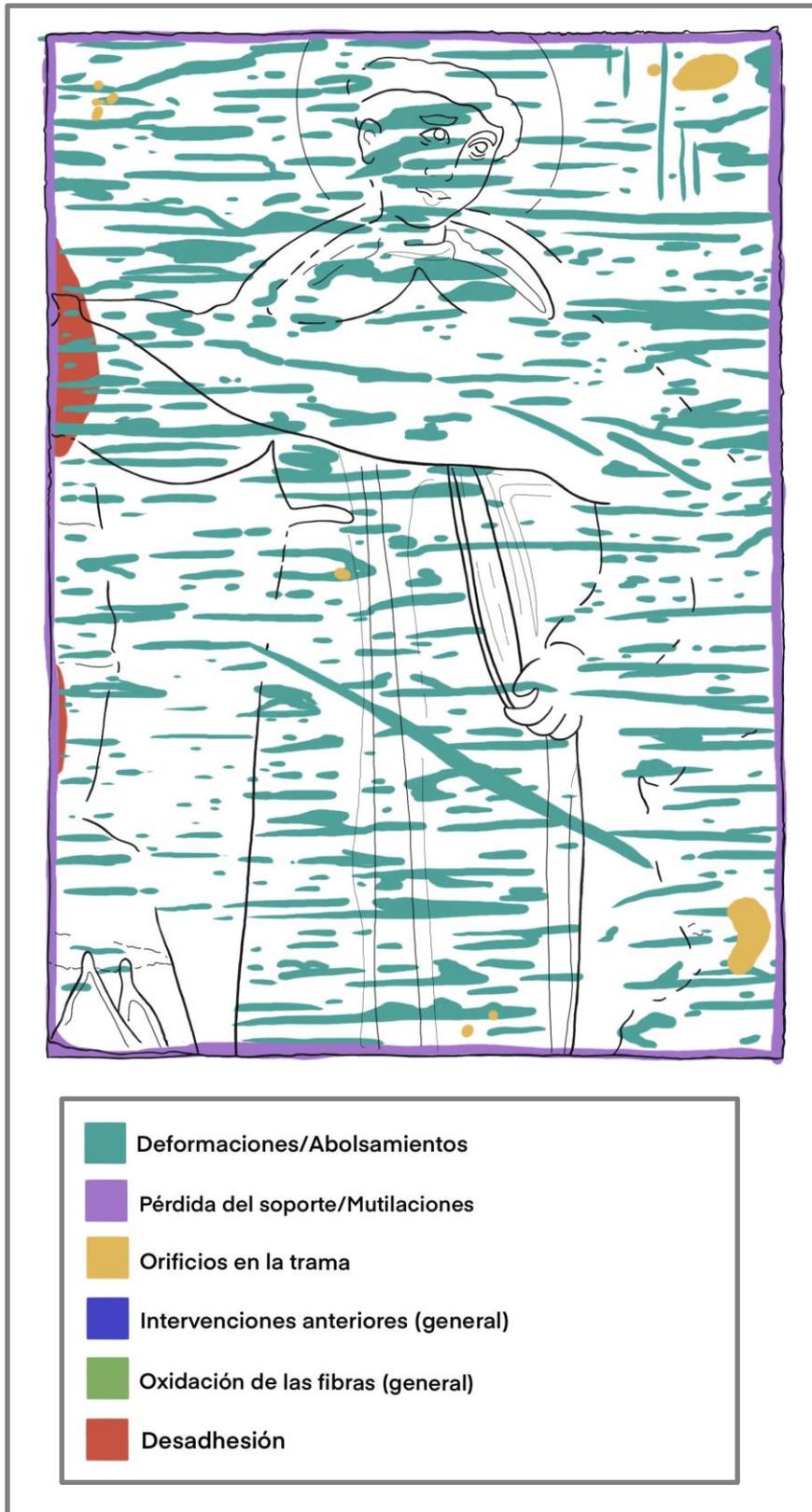
No existen registros de la decisión de proceder al recorte de la obra, ni que fuese a causa de alguna alteración o de algún daño.

Todo el soporte textil se encuentra oxidado debido a la actuación físicas del oxígeno sobre la celulosa de las fibras, formando así oxixelulosa y un envejecimiento natural del soporte a causa de los factores medioambientales y a las cualidades higroscópicas del tejido, ocasionando así, una pérdida de elasticidad y un cambio de color de esta misma. Este cambio de color ha sido producido también por el tipo de preparación roja que posee. Por ello presenta una rigidez al tacto y un cambio a primera vista (Fotografía 36).

Además, el lienzo presenta abolsamientos y deformaciones por toda la superficie ante la mala adhesión al soporte de madera, pudiéndose advertir estos daños a primera vista, pero sobre todo con el registro fotográfico de las fotografías rasantes, donde se puede observar perfectamente como no hay homogeneidad en la superficie. Por otra parte, el exceso de adhesivo de cola sintética vinílica ha hecho que traspase por algunos orificios de la trama encontrados (Fotografías 38 y 39).

No obstante, aunque el lienzo está muy adherido, hay dos pequeñas desadhesiones de la superficie del soporte original con el soporte lúgneo nuevo en la parte izquierda de la obra (Fotografía 37).





Fotografía 40: Mapa de daños del soporte textil, anverso.



Fotografía 41: Dibujo de *Anobium punctatum*. Obtenida del libro *Problemas y tratamientos del soporte de pintura en caballete*. *Apuntes de doctorado*. Por Vivancos, V. y Castell M.

Por otra parte, la tabla añadida como soporte auxiliar también presenta diversos daños; Toda la superficie ha sufrido un ataque de agente xilófago. Los orificios y la galería lateral encontrados corresponden a un tamaño de aproximadamente 2mm de forma circular y la madera se encuentra devorada en el sentido de las fibras (Fotografías 42, 43 y 44), estas características en los daños hace que el agente xilófago corresponda al *anobium punctatum*⁵⁷. Este agente xilófago pertenece a la familia de los anóbidos, conocido por ser el agente xilófago más común en España⁵⁸. Estos agentes xilófagos atacan a toda clase de madera en una humedad natural.

Los daños encontrados mencionados, están distribuidos por diversos puntos del reverso de la tabla, visualizándose en forma de agujeros circulares. Mientras algunos se han tapado con masilla, otros no. Las galerías son totalmente visibles por la parte lateral izquierda de la tabla. No obstante, no parece que estas hayan causado desestabilización.



Fotografía 42: Fotografía detalle 1 de galería realizada por ataque de *Anobium punctatum*. (con estuco)



Fotografía 43: Fotografía detalle 2 de galería realizada por ataque de *Anobium punctatum*. (con estuco)

Fotografía 44: Macrofotografía de orificio realizado por ataque de *Anobium punctatum*.



Fotografía 45: Macrofotografía de estuco utilizado en galería realizada por el ataque del agente xilófago.



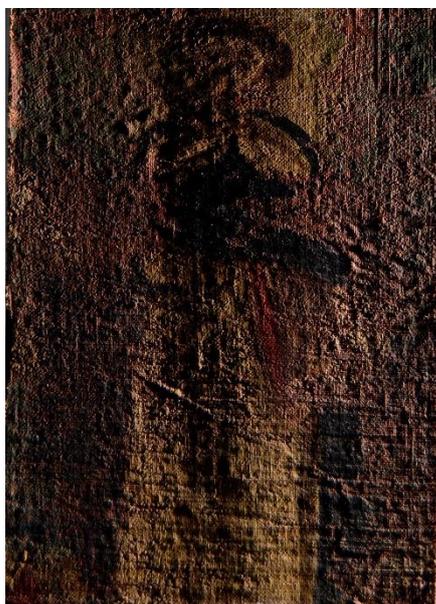
Fotografía 46: Macrofotografía de uno de los nudos de la tabla con masilla.

Adicionalmente, aunque se ha hecho uso de una masilla de reposición en la madera tanto en los daños del agente xilófago como en los nudos que presenta la obra (Fotografía 45).

Ha de mencionarse que a la hora de la manipulación de la obra ha caído un serrín granuloso correspondiente al ataque del *anobium punctatum* en la madera, haciendo posible que el ataque siga vivo o no haya realizado una buena limpieza.

⁵⁷ *Anobium punctatum*: nombrado ordinariamente como carcoma común.

⁵⁸ VIVANCOS, V y CASTELL, M. *Problemas y tratamientos del soporte de pintura en caballete*. *Apuntes de doctorado* p. 58 y p.59 Editorial UPV



Fotografía 47: Fotografía general del anverso con luz rasante en lateral derecho. Observación del alabeo de la tabla.

Asimismo, la tabla sufre de un sutil alabeo situado en la parte central debido al corte que se ha realizado en la tabla, este alabeo ha sido provocado por variaciones en la humedad de la madera y los movimientos naturales ante los cambios medioambientales de la humedad relativa; aunque no es percibido casi a primera vista, se ha conseguido visualizar gracias al registro de fotografías rasantes con luz lateral (Fotografía 47).

Debido a la manipulación de la obra, el reverso de la tabla se encuentra con daños mecánicos correspondientes a diversos golpes y arañazos leves de tamaño reducido, no han causado ningún daño grave, sin embargo, han deformado mínimamente algunas partes de la tabla. Cuatro de estos rasguños o cortes corresponden a los daños que se han ocasionado por las cabezas de los clavos de la sujeción al marco. Estos se encontraban oxidados, pero no han dañado de óxido la superficie (Fotografías 49 y 50).

Se puede visualizar un cambio en el color de la madera, encontrándose su tonalidad más oscurecida de lo que podría corresponder, esto se ha producido mediante las radiaciones lumínicas que provocan la degradación de la lignina y la deposición de suciedad medioambiental de polvo fino y residuos medioambientales sobre el soporte, además de algunas manchas y suciedades concentradas en algunos puntos.

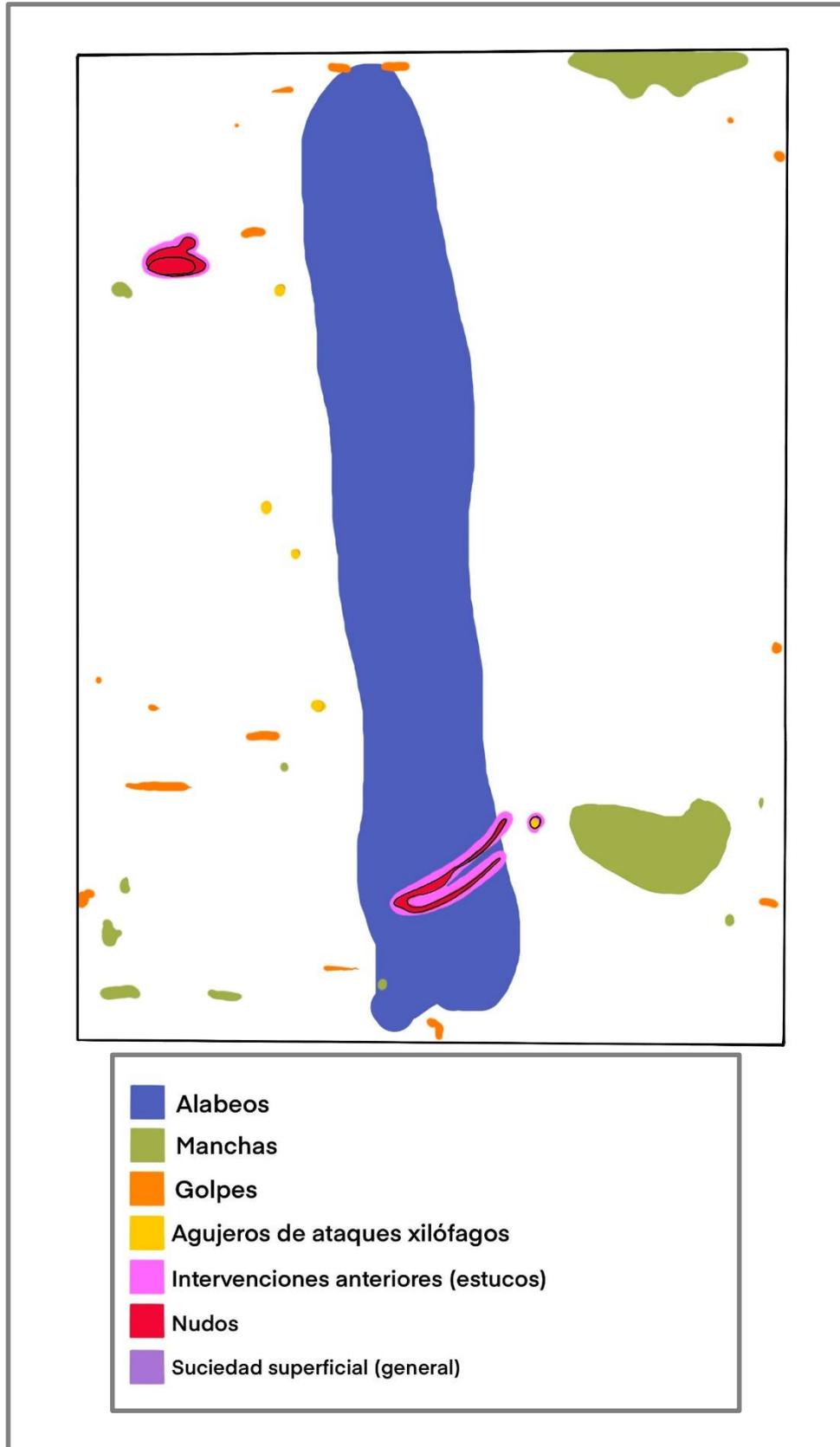


Fotografía 48: Fotografía general del anverso de la obra, con marco.

Fotografía 49: Macrofotografía del reverso de la obra. Ejemplo de daño mecánico realizado por los clavos de sujeción del marco en el soporte lúneo.

Fotografía 50: Fotografía detalle del reverso de la obra. Ejemplo de daño mecánico en la superficie lúnea.





Fotografía 51: Mapa de daños de soporte lúneo, reverso.

6.2 Daños en los estratos pictóricos

El mayor daño destacable de la película pictórica es sin duda la pérdida de esta misma. Donde no se ha perdido, se encuentra en una relativa buena conservación, con un mínimo cuarteado natural del pigmento debido al secado que tiene el óleo con el paso del tiempo, este, no llega a percibirse como craqueladuras (Fotografía 52). Las pérdidas de la pintura son de gran tamaño e importancia, ya que se encuentran distribuidas por toda la superficie y el faltante es tal que ha llegado hasta la preparación. Estos daños se han agravado por los abolsamientos que tiene la obra con la nueva adhesión, hasta llegar al estado actual.



Fotografía 52: Macrofotografía del anverso. Ejemplo de cuarteado de la película pictórica.



Fotografía 53: Macrofotografía del anverso. Ejemplo de pérdida de película pictórica sin pérdida de preparación.

La mayor pérdida pictórica corresponde al fondo de la obra, manteniéndose más intacta la figura del santo, puesto que este, tiene pérdidas pequeñas y algunas más graves en algunas partes del rostro y específicamente, la esclavina y la mano con la biblia (Fotografía 53).

Al haberse producido un cambio de formato, y estando el soporte textil con oxidación, ha provocado que en los laterales de la obra haya algunas pérdidas de la preparación, haciendo que, junto a las pérdidas de la película pictórica quede al descubierto el soporte textil. Estas pérdidas de preparación destacan sobre todo en la trama del lienzo, donde se encuentran huecos ante la pérdida de la pintura (Fotografía 54).



Fotografía 54: Macrofotografía del anverso. Ejemplo de pérdida de preparación en laterales de la obra.

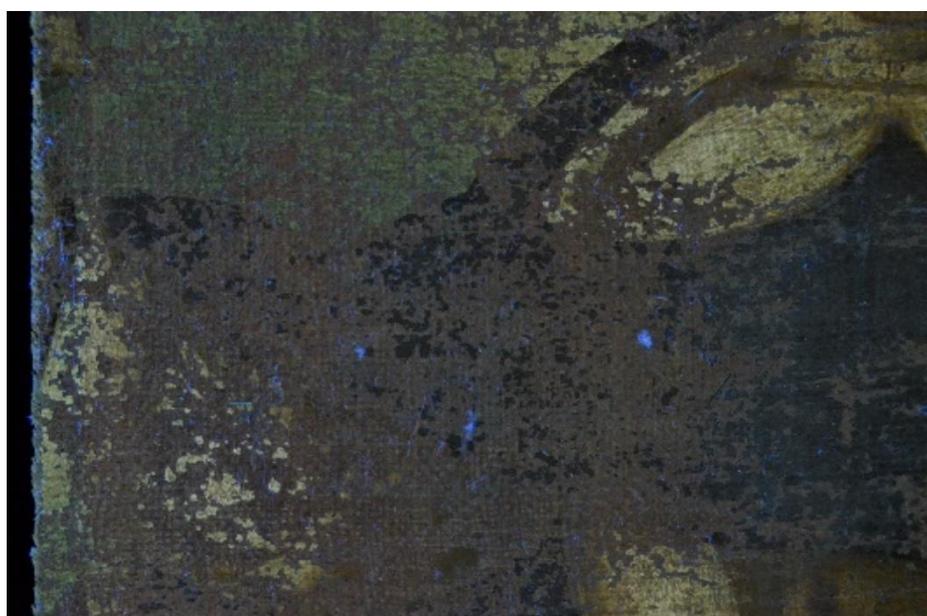
Ante el traspaso de la cola sintética vinílica por la trama mencionada anteriormente se han creado diferentes pérdidas y manchas, encontradas en las partes más cercanas al borde y algunas más centrales, en el hábito y esclavina. Estos daños han podido registrarse gracias a la documentación fotográfica con macrofotografías y bajo luz ultravioleta (Fotografías 55, 56 y 57).



Fotografía 55: Macrofotografía del anverso. Ejemplo de huecos en la trama del textil y pérdida de película pictórica y preparación.

Fotografía 56: Macrofotografía del anverso. Ejemplo de manchas por cola sintética vinílica visto con luz natural.

Fotografía 57: Fotografía detalle del anverso. Ejemplo de manchas por cola sintética vinílica visto con luz ultravioleta.



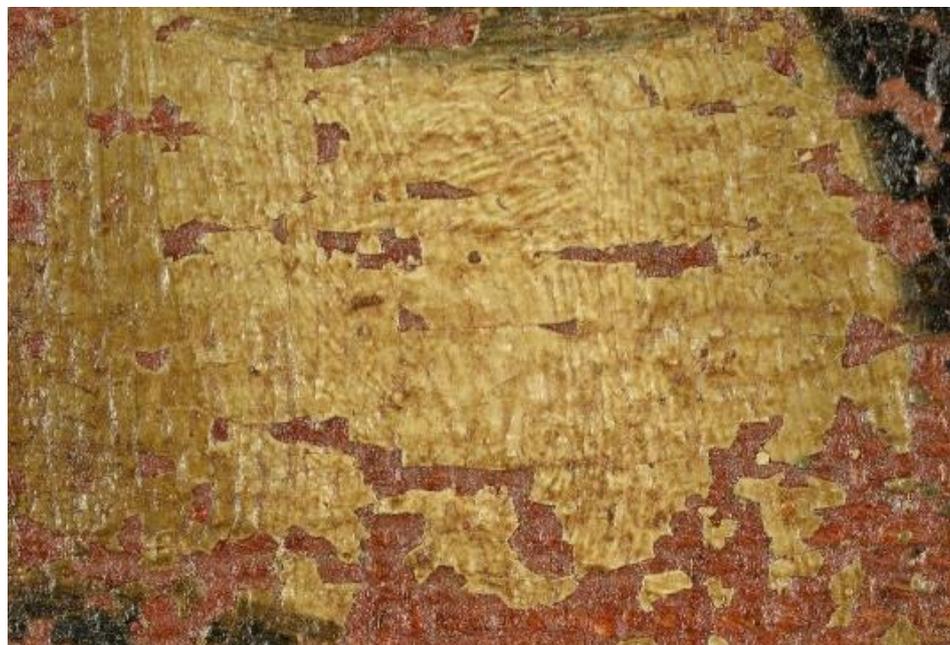


El barniz se presenta envejecido, observándose con la oxidación y amarilleamiento generalizado en la obra, haciendo así, que no se puedan visualizar los colores tal y como se presentan originalmente, sino con una variación de color.

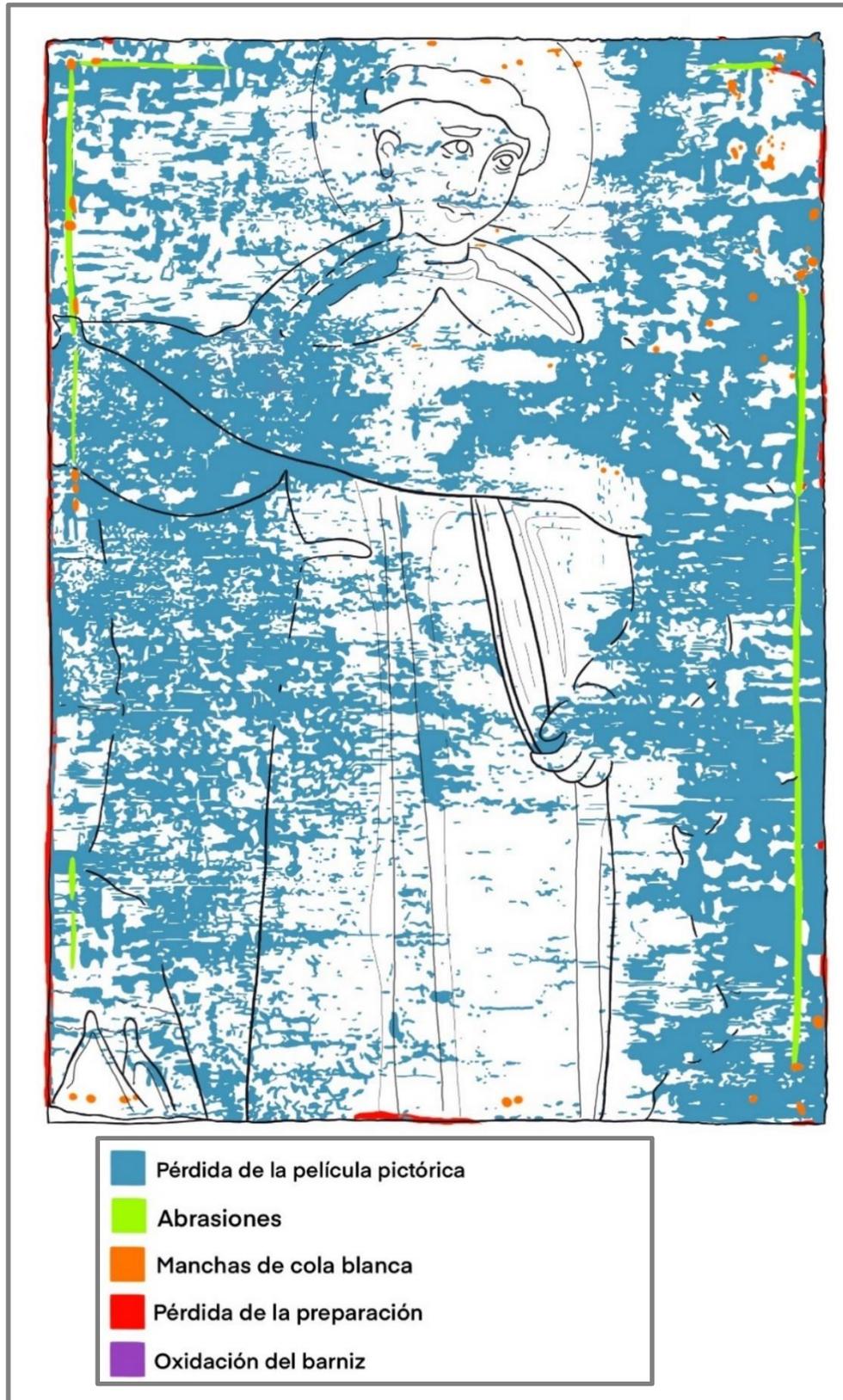
Aunque se hayan descrito que los colores encontrados sean terrosos, seguramente, estos, lleguen a tener más variación de color, ya que, como ejemplo de ello, podemos observar el color azul del cielo, que se presenta verde en vez de tonalidades más azuladas. Otro ejemplo a mencionar, es el hábito del monje, que seguramente sea más blanco de lo que se percibe. Esto sucede de manera natural por el envejecimiento del barniz y por ser utilizado como protección de las capas pictóricas a modo de barrera aislante.

Además de la oxidación del barniz, podemos observar la presencia de una capa de suciedad en forma de polvo principalmente, gracias a la documentación fotográfica mediante la realización de macrofotografías (Fotografía 59). Además, hay ciertos daños mecánicos producidos por el anverso a modo de abrasiones, estas líneas de abrasiones parecen coincidir con los bordes de un antiguo bastidor (Fotografía 58).

Fotografía 58: Macrofotografía del anverso. Ejemplo de abrasión en lateral izquierdo.



Fotografía 59: Macrofotografía del anverso. Suciedad superficial depositada en el barniz por las pinceladas.



Fotografía 60: Mapa de daños de la película pictórica, reverso.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

En este apartado se plantea la propuesta de intervención de la obra para los daños y necesidades que se presentan, respetando siempre los criterios de restauración, correspondientes al respeto de la obra, reconocimiento, reversibilidad de los materiales y mínima intervención.

Para poder escoger los tratamientos adecuados a la obra es necesario realizar diferentes pruebas de sensibilidad, a los disolventes, calor y humedad.

La realización de la prueba de sensibilidad se efectúa mediante pequeñas pruebas de diferente disolvente en zonas poco relevantes con la ayuda de un hisopo, para poder observar el comportamiento de los materiales de la obra. Las pruebas se han ejecutado con los siguientes disolventes: agua destilada, Etanol, Acetona y Ligroína/White Spirit.

En estas, la película pictórica no manifiesta sensibilidad a ningún disolvente, mostrando así una resistencia para la elección de los materiales de la propuesta de intervención.

Por otra parte, la obra no ha tenido reacción en las pruebas de humedad, consistiendo en la aplicación de agua caliente y agua fría mediante el uso de un hisopo para poder visualizar la sensibilidad de los estratos pictóricos y el soporte a la humedad, ni la prueba de calor, realizándose con ayuda de un papel de protección Melinex⁵⁹ y espátula caliente, aplicando calor controlado para ver la resistencia de la obra a las temperaturas.

También, gracias al conocimiento de los materiales por el estudio técnico realizado anteriormente, se puede presuponer los comportamientos de estos mismos, esto se debe a que, al tratarse de la técnica al óleo, tiene resistencia al calor controlado, resultando junto con las pruebas anteriores que la obra no reacciona al calor, a la humedad ni a los disolventes mencionados.

⁵⁹ Melinex: Film termoplástico a base de polietileno teraftalato (PET) con elevada estabilidad dimensional a altas temperaturas. Usado como papel de protección. <https://shop-espana.ctseurope.com/366-film-poliester-art-231-monosiliconado>

Como bien se ha explicado en el apartado de los daños de la película pictórica de la obra, los estratos pictóricos se encuentran en un relativo buen estado, por lo que no hace falta que se le realice ninguna consolidación. Por ello, para la propuesta que se va a formular, habiendo trabajado ya sin riesgo en la obra y con la finalidad de que se realice una buena adhesión de la tela a la tabla, no se va a realizar una protección del anverso. Por este motivo, los tratamientos de soporte se van a realizar sobre una cama de trabajo.

El primer paso de esta propuesta de intervención es la limpieza del soporte lúneo. Aunque este soporte no sea original, no podría rebajarse por el reverso hasta llegar al lienzo, debido a que sería un proceso muy agresivo. Por esa razón, en este trabajo se propone la restauración mínima que necesita y, sobre todo, apostar por las medidas de conservación que se proponen más adelante.

Para ello, hay que tener en cuenta el estado de las masillas dispuestas en la intervención anterior, en este caso, al estar estables, se dejarán.

La limpieza del soporte empezará con una limpieza seca para la eliminación de suciedad superficial con ayuda de una brocha de cerdas y una espiración moderada para retirar el polvo. Posteriormente, con una limpieza mecánica en seco, se podría utilizar una goma de borrar MILÁN para aquellas zonas puntuales con suciedad más adherida.

Teniendo en cuenta el cambio de tono que puede haber sufrido la madera, se hará una limpieza en húmedo toda la superficie utilizando una solución de Etanol y Agua⁶⁰, dispuesta con ayuda de un hisopo. Esta limpieza se realizará con cuidado para no aumentarle la HR a la obra y sin dañar los estucos en buen estado.

Una vez limpio se le aplicará Xilores Pronto con ayuda de un pincel por toda la superficie como protección ante los agentes xilófagos.

Para aquellos huecos provocados por agente xilófago que se han tratado, pero no se les ha aplicado ningún estuco, se les dispondrá una masilla de mezcla de ARALDITE SV 427 + ARALDITE HV 427 en proporción 1:1⁶¹.

Para la restauración del soporte original, es decir el lienzo, se propone una mínima intervención, donde primeramente se adherirán las partes deshaderidas de la tabla, pertenecientes al borde izquierdo de la obra, como prevención y para evitar que se acumulen más agentes externos.

⁶⁰ Limpieza en húmedo: Etanol + Agua en proporción 50% - 50% (1:1)

⁶¹ Masilla ARALDITE SV 427 + ARALDITE HV 427: No soluble en disolvente orgánico.

Para ello se utilizará un adhesivo de mezcla Plextol® B 500⁶² Y Klucel® G⁶³ en mayor o menor fluidez, dependiendo de la necesidad de la obra, y dispuesto en las partes mencionadas con un pincel de cerdas. Para los abolsamientos se inyectará una solución de Plextol® B 500 al 50% con klucel® g (30g/litro). Ambos adhesivos tendrán un secado con peso.

Posteriormente, se realizará el proceso de limpieza de los estratos pictóricos. Para ello se efectuarán pruebas con mezclas de disolventes orgánicos neutros, para conocer los parámetros de solubilidad de ambos barnices. Podemos emplear el Test de Cremonesi y el Triángulo de Teas, donde, se podrán realizar catas y gráficas del estrato de protección para conocer los disolventes necesarios para actuar en la eliminación tanto del barniz nuevo, dispuesto desde la última restauración, como el barniz original que se encuentra con amarilleamiento y oxidación. Dado que la suciedad superficial solamente ha afectado a la protección de la obra, al retirar esta, no debería de quedar ningún residuo medioambiental. Después, deberá de observarse el estado de la película pictórica y si, a parte del craquelado natural por el tiempo que se puede observar, necesita una limpieza en los pigmentos o si estos han sufrido oxidación o cambio de color, pudiendo necesitar diversas catas de limpieza, controlando siempre el nivel de ph (la acidez o alcalinidad de los productos), que, a poder ser estos se mantendrán en ph neutro, 7. Solo si fuera necesario, podría emplearse un ph máximo de 5,5 y 8,5.

Ante el porcentaje alto de lagunas que se encuentran en la obra, no se puede realizar una reintegración en las pérdidas, por lo que, el paso siguiente sería la protección del anverso con un Barniz. Para ello este trabajo propone el uso de una nueva capa de protección con un barniz madre Dammar.

Este proceso consistirá en la aplicación de una capa de barniz con un secado aproximado de 24 horas. Esta se realizará desde a partir de una mezcla de Barniz Dammar en solución madre al 25% en White Spirit (40% aromatizante), siendo esta una resina natural que satura los colores y puede utilizarse como protección de los estratos pictóricos, tanto la pintura como la preparación al estar al “descubierto”, ante los agentes medioambientales.

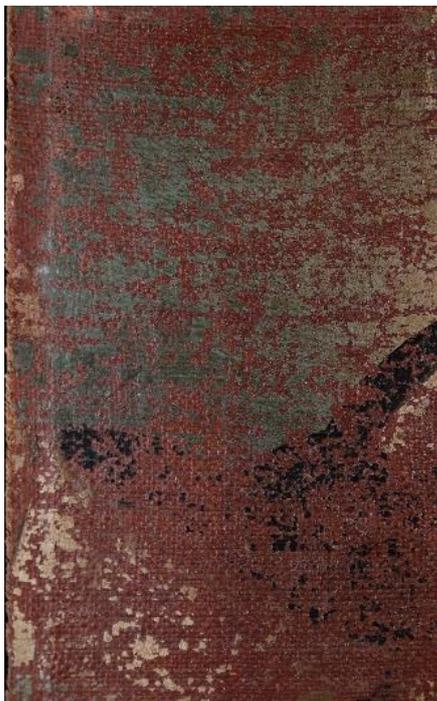
⁶² Plextol B 500: Resina acrílica pura termoplástica de media viscosidad en dispersión acuosa. <https://shop-espana.ctseurope.com/62-plextol-b-500>

⁶³ Klucel G: Hidroxipropilcelulosa no iónica soluble en agua y en la mayor parte de disolventes orgánicos polares. Utilizado para condensado y fijación de pinturas. <https://shop-espana.ctseurope.com/103-klucel-g>

También, al retirar la obra del marco se han observado que los clavos que los mantenían juntos, eran de cabeza redonda y estaban oxidados. Por ello, aunque aún no han dañado la obra por el reverso, se han descartado y se realizará un cambio a clavos de acero inoxidable de cabeza cuadrada, en el caso de no encontrar, se le lijará la cabeza del clavo mínimamente para que, a la hora de retirarlos, no se ancle demasiado en el soporte lígneo y le cause más daños. Se mantendrá el mismo marco al estar acondicionado con las mismas dimensiones y condiciones de la obra.

La elección de todos los materiales en la propuesta de restauración se han escogido tanto para el bienestar de los componentes de la obra, como para la salud del restaurador, logrando relacionar este trabajo con las ODS (Objetivo de Desarrollo Sostenible), intentando cumplir así la ODS 3. *Salud y bienestar*, ante la elección de materiales no tóxicos para el restaurador. Por otra parte, estos mismos materiales son no tóxicos para el medioambiente o, si lo son y pueden llegar a afectar los recursos hídricos, se pueden reciclar en contenedores específicos o campanas de extracción que pueden encontrarse en los laboratorios para su uso. Cumpliendo así las ODS 6. *Agua limpia y saneamiento*, 13. *Acción por el clima*, 14. *Vida submarina*, y 15. *Vida de ecosistemas terrestres*.

7.1 Propuesta de reintegración pictórica. Hipótesis de reintegración digital.



Fotografía 60: Fotografía detalle. Ejemplo de faltantes donde se puede delimitar visualmente la manga del hábito y el cielo.

El lienzo como objeto de estudio, como llevamos exponiendo durante todo el trabajo, tiene una gran pérdida de la película pictórica lo que lleva a plantear el modo en el que se debe abordar su reintegración pictórica debido a su complejidad. Por otra parte, también se desarrollará en este punto la hipótesis de cómo sería el lienzo con sus medidas originales, y cuál sería el dibujo que completaría la figura de San Vicente Ferrer.

Se ha realizado un cálculo generalizado ante la cantidad de pérdidas de las dimensiones y las lagunas existentes en la obra, que al superar el 20% de pérdida, se ha decidido no utilizar herramientas de análisis y cálculo de tamaño y cantidad de las pérdidas⁶⁴, al no ser necesario.

La decisión de realizar una reintegración digital se debe a la imposibilidad de reintegrar el lienzo, dado que, se crearía un falso y sería más visible la reintegración que la obra original (Fotografía 60).

A grandes rasgos se calcula un 75% de pérdida de laguna y de soporte en total, y un 40% de pérdida en los estratos pictóricos actuales, por lo que, para una aproximación visual como propuesta, se ha procedido a la creación de una reintegración digital.

Por ello, a la hora de la reintegración pictórica solo se ha podido realizar una reintegración cromática de la obra tal y como nos ha llegado en nuestros días.

⁶⁴DOMÉNECH, B. GUEROLA, V. CASTELL, M y COLOMINA, A. *Aplicación del programa informático QGIS® para el análisis cuantitativo de lagunas y pérdidas en pintura sobre lienzo. "La Glorificación del beato Andrés Hibernón" de Escuela Valenciana del s. XVIII.* Publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV pp. 79 - 80 - 81.



Fotografía 61: Fotografía general recortada de la obra sin reintegrar. Fotografía de ejemplo de pérdidas generales.

La propuesta de reintegración digital se ha realizado por medio del programa *Procreate*, un programa de edición, de gráficos rasterizados para pintura digital, desarrollada para *iOS* y *iPadOS*.

El soporte electrónico donde se ha utilizado este programa ha sido el *iPad Pro 10.5* con el sistema operativo *iOS 12* y con ayuda de un *Apple Pencil* de 1.^a generación para mayor firmeza y un mejor acabado. Se ha desarrollado una reintegración cromática tinta plana⁶⁵, debido a que la reintegración se ha creado de manera digital, no ha hecho falta el uso de algunos de los diferentes métodos de reintegración, como el *tratteggio* o el *puntillismo*, que tienen la finalidad de poder discernir entre la obra original y la reintegración.

Por ello, partiendo de la colorimetría utilizada en la obra que se ha desarrollado en el estudio formal, se han utilizado, siempre que ha sido posible, una gama de colores más aproximada a la original. Esto se ha llevado a cabo gracias a la herramienta de colores del programa digital *Procreate*, ya que, en los faltantes pequeños se ha reproducido la información de color para poder realizar una aproximación en los tonos lo más concreta posible. Esta reintegración más minuciosa se encuentra en particular en la cara y el hábito del santo.

Por otra parte, de una manera más generalizada, específicamente en las lagunas grandes, ante la falta de información, se ha realizado una reintegración a con subtonos o colores neutros de los encontrados en la gama cromática. Es por ello que en algunas partes la reintegración puede observarse la reintegración cromática de una manera más plana, como la manga del hábito y la mano, mientras que en otros fragmentos son muy poco discernibles, como la cara del santo, la biblia, las mitras, etc. (Fotografía 62).

Se han dispuesto como comparativa al lado de la fotografía de la reintegración cromática digital, la fotografía de la obra real y un diagrama de donde se han tratado las lagunas, para poder diferenciar donde se han realizado las reintegraciones y así, no confundirlas con la obra real.

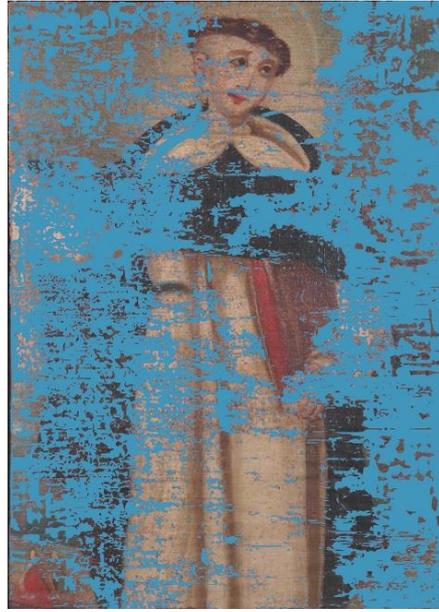


Fotografía 62: Ejemplo cercano de la reintegración digital realizada en los faltantes de la cara y el fondo con tintas planas.

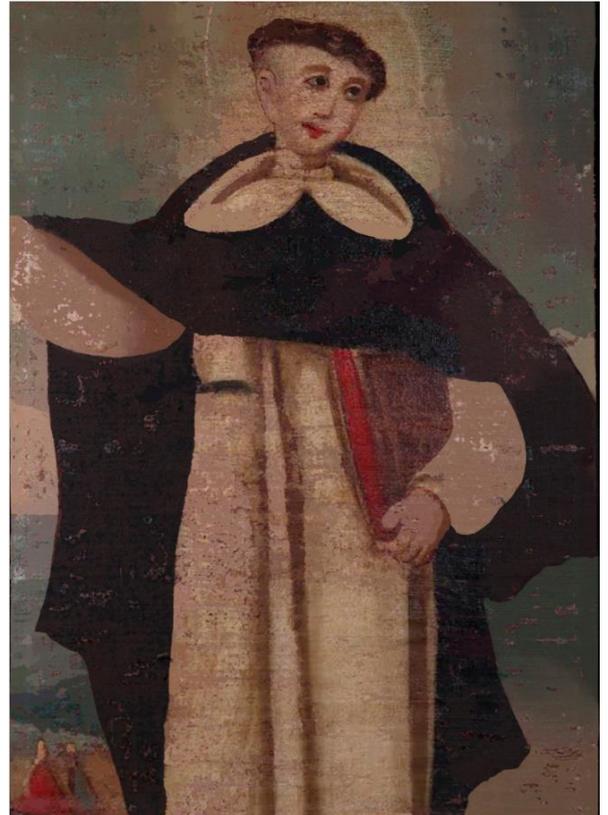
⁶⁵ Reintegración con tinta plana: Trata del uso de una misma tinta general sin detalles. Son utilizadas en lagunas de gran tamaño y cuando no queda prácticamente restos de policromía original.



Fotografía 63: Fotografía general del estado actual de la obra como comparación para la reintegración.



Fotografía 64: Diagrama de reintegración cromática para poder visualizar donde se ha trabajado.



Fotografía 65: Reintegración cromática digital de la obra. Hecha mediante el soporte electrónico *iPad Pro 10.5* y el programa *Procreate*.



Fotografía 66: Jerónimo Jacinto Espinosa: *San Vicente Ferrer*. Fotografía recortada para mayor enfoque en el brazo y la mano alzados.



Fotografía 67: Jerónimo Jacinto Espinosa: *San Vicente Ferrer*. Fotografía detalle de la mano.

Gracias a toda la información recopilada a lo largo de este trabajo, es posible efectuar una hipótesis del estado original de la obra antes de que se realizase el cambio de formato con las consiguientes pérdidas.

Ante las lagunas de la obra y la falta de información, no es posible hacer una hipótesis a tintas planas tal y como se ha hecho en la reintegración digital, por ello se ha formulado una hipótesis de manera lineal del lienzo original. Esta, ha podido realizarse mediante la comparativa de la obra de este trabajo, con otras con la misma representación del santo, como apoyo ante la reintegración de la mano, las mitras y el sombrero de cardenalato.

Gracias al estudio iconográfico realizado en el punto 3 de este trabajo, se han podido observar representaciones y formatos que se asemejan a la obra que se está exponiendo. Por ello, mediante la comparativa y visualización con otras obras, como se ha mencionado pueden deducirse algunos de los faltantes del santo, como las mitras episcopales y la mano con el dedo alzado propio de San Vicente.

Teniendo en cuenta el brazo alzado que posee la figura de la obra, y gracias a la iconografía referida, es de saberse casi con seguridad que la mano perdida está el dedo señalando al cielo, sin embargo, no se sabe si se está señalando a una filacteria o a unos querubines, por lo que solamente podrá representarse la mano.

Para la búsqueda más apropiada de ejemplos, se ha tenido en cuenta la posición del brazo y el grado de alzado de este, así como que la representación del San Vicente de la obra que ha sido representada en $\frac{3}{4}$, mínimamente de lado, por lo que, aunque la figura se vea plana, hay que tener en cuenta la posición para poder realizar una mano que sea apropiada a la anatomía. Esta mano, ante los grados correspondientes de giro de la figura, no hace posible que la palma de la mano sea casi visible.

Como excepción, se puede mencionar una de las obras vistas en el estudio del santo en uno de los puntos anteriores donde, aún estando situado el santo a $\frac{3}{4}$, la mano está lo suficientemente girada pudiéndose observar la palma de la mano. Podemos tomar como ejemplo la obra de *San Vicente Ferrer* de Jerónimo Jacinto Espinosa, donde, siendo similar a la obra, y “teniendo seguramente casi las mismas iconografías. Esta obra se podría captar como ejemplo de hipótesis, si esta no se viese por el dorso de la mano (Fotografías 66 y 67).



Fotografía 68: Anónimo: *San Vicente Ferrer y el pozo milagroso* s. XIX. Escuela Valenciana. Galería de subastas privada. Óleo sobre lienzo. 71 x 53,5 cm



Fotografía 69: Anónimo: *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ayuntamiento de Calatayud, Zaragoza.

Fotografía recortada para mejor observación de los elementos mencionados.

Como base para la reintegración lineal de la mano, se han investigado diversas obras con características similares para la base de su realización. Ante las características de la obra, se ha optado por tomar como uno de los ejemplos la obra de *San Vicente Ferrer y el pozo milagroso*, donde San Vicente aparece con una pose y una inclinación semejantes con la obra a tratar, siendo un buen ejemplo para la hipótesis de la mano.

Partiendo de *San Vicente Ferrer y el pozo milagroso*, como comparativa, hay una obra mencionada en uno de los apartados anteriores que encaja con todas las características expuestas, correspondiendo a la obra de *San Vicente Ferrer*, del Ayuntamiento de Calatayud.

Para confirmar dicha similitud de ambas obras como base para la reintegración hipotética, se han superpuesto ambas imágenes como confirmación de la semejanza entre ellas (Fotografías 68 y 70). Haciendo así posible la hipótesis que apoya este trabajo.



Fotografía 70: Superposición de los ejemplos para reintegración. Comparación de las figuras.



Fotografía 71: Comparación de los brazos y la mano con el dedo alzado de las dos obras ejemplo de San Vicente Ferrer.



Fotografía 72: Detalle de la mano de *San Vicente Ferrer y el pozo milagroso*. Ejemplo utilizado para la reintegración de la mano.



Fotografía 73: Detalle de las mitras y el capelo de cardenalato de la obra de *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ejemplos utilizados para la reintegración de estos objetos en la obra a tratar.

Fotografía 74: Reintegración cromática de la obra con reintegración lineal de la hipótesis del lienzo original

Como bien puede observarse, ambas comparativas escogidas para la representación de la mano del santo están señalando a una filacteria, esto podría tomarse como una hipótesis de la existencia de una anteriormente, sin embargo, ante la falta de conocimiento y los faltantes de la obra no puede confirmarse tanto la filacteria como el fondo general.

Por otra parte, se puede observar mínimamente cómo se han representado bajo a la izquierda lo que parecen ser una mitra episcopal, lo cual, tal y como se ha explicado en el punto tres, junto a la iconografía, puede ser una mitra episcopal. Esto podría corresponder en su totalidad a la hipótesis replanteada. También, se ha explicado que, si aparecen representadas las mitras, también debería de aparecer un sombrero de cardenalato junto a ellas, Para realizar el dibujo lineal de dicha hipótesis, solamente se puede realizar un dibujo lineal de las mitras y del capelo de cardenalato de una manera más generalizada. Para la representación de estos objetos de manera lineal, se han reproducido a partir de una obra ya mencionada anteriormente y empleada como ejemplo de reintegración en la fotografía 4: *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII (Fotografías 5 y 73).

Finalmente, se ha terminado el hábito de tal forma que siguiese los movimientos de los ropajes de manera aproximada. Estos se han representado en la hipótesis sin los pies del santo, al no saber si eran visibles o no en un primer momento. El formato hipotético se ha realizado teniendo en cuenta las abrasiones comentadas de un posible bastidor, donde, puede dar una mínima información del formato original de la obra.



7.2 Conservación preventiva

Debido a las necesidades de la obra expuesta, esta apuesta por una mayor medida de conservación preventiva. Por ello, una vez tratada se le dispondrá el marco para proteger el perímetro de la obra y mínimamente el anverso de esta, sin embargo, al no ser un marco acondicionado, no podrá disponerse un cristal como medida de prevención de polvo ante la posibilidad de que el cristal esté en contacto con la obra y se puedan crear condensaciones.

En el caso de estar expuesta la obra, siempre será con el marco para evitar tanto la suciedad medioambiental como los daños mecánicos. También, se tendrá que situar en un espacio poco transitado a ser posible para evitar posibles golpes. Como conservación preventiva ante el alabeo y la oxidación de los materiales, así como de las pérdidas de la obra, se tendrá que disponer una HR (humedad relativa) idónea y una luz controlada en prevención a los factores climáticos y los factores lumínicos.

Para ello, como control de la humedad relativa idónea se recomiendan los niveles de 50% - 60% de humedad estable y una temperatura poco oscilante, moderada y constante de entre 18 – 22 °C para evitar la deformación de los materiales y los ataques biológicos como el moho.⁶⁶

Se eludirá situar la obra cerca de una ventana como método de prevención, ya que la luz solar contiene un gran porcentaje de luz ultravioleta y puede crear desintegración, oxidación y amarilleamiento de los materiales. Si la sala donde esté expuesta tiene iluminación artificial, como control de las radiaciones lumínicas, no se aconsejan las luces incandescentes y la mayoría de las fluorescentes, ya que la primera emite mucho calor y la segunda, aunque se encuentren con menos luz ultravioleta⁶⁷, siguen sin ser completamente apropiadas para la obra. Es por esto que este trabajo aconseja el uso de luces led, ya que carecen de luz ultravioleta, solo emite el espectro visible y también proporciona un ahorro medioambiental debido a su bajo consumo. Cumpliendo así la ODS. 7. *Energía asequible y no contaminante.*

Se recomienda que la obra no presente un valor acumulativo superior a 600.000 lux/año en el caso de estar expuesta.

En el caso de que la obra vaya a encontrarse almacenada, esta, deberá situarse en una estantería con peines de suspensión vertical. Ante la carencia de esta o la necesidad de transporte de la obra, se realizará una caja de transporte para evitar las negligencias, vibraciones, cargas estáticas y daños por pequeños

⁶⁶ Documentos de referencia del Plan Nacional de Conservación Preventiva. Fecha de consulta 15/07/2024 <https://acortar.link/jOKh5l>

⁶⁷ ALBERDI, K. *Manual básico de conservación para artistas*. Ediciones Trea. 2022 p. 41

accidentes a la hora del transporte. Esta, será realizada con materiales de un ph neutro para evitar las alteraciones químicas de la obra.

La caja constará de tres partes: la cubierta protectora, la protección contra golpes y vibraciones y la envoltura protectora. Como cubierta protectora se realizará una caja de madera de ph neutro a medida, dentro de este se situará espuma de polietileno como soporte para evitar que las vibraciones y los movimientos o golpes le lleguen a la obra. El polietileno es un material muy ligero y versátil de ph neutro con resistencia al envejecimiento, a los agentes químicos y al agua. Entre la obra y la espuma de polietileno se deberá de disponer a medida un papel Tyvek⁶⁸, un material sintético de polietileno resistente a la perforación y desgarro que protege a la obra del cambio de temperatura y humedad, el polvo y los rayos UV.

⁶⁸ Papel Tyvek: Papel sintético no tejido 100% polietileno. Web Antalis. Fecha de consulta 15/07/2024 <https://acortar.link/dj9Czo>

8. CONCLUSIONES

En conclusión, se ha podido atribuir a San Vicente Ferrer la figura representada en el lienzo, como resultado del estudio realizado a nivel iconográfico e histórico del santo. Gracias a esta identificación se ha podido establecer una comparativa del lienzo con otras obras, para posteriormente realizar una propuesta de reintegración.

Gracias al estudio de fuentes bibliográficas y al trabajo de documentación realizado por medio del análisis por imagen, se ha podido establecer el estado de conservación de la pintura, comprender las necesidades y conocer los requisitos necesarios para una propuesta adecuada.

Con el estudio técnico, se ha conseguido identificar los materiales constituyentes de la obra, y poder elaborar un diagnóstico que nos permite realizar un protocolo de conservación y restauración. Con la finalidad de conservar el lienzo y el medio ambiente, no solamente se han propuesto productos biodegradables o no dañinos, sino que se ha actuado mediante la norma de la mínima intervención, evitando la intrusión en la obra y respetando tres de los principios fundamentales en la conservación y restauración de los bienes culturales: Respeto, reversibilidad y reconocimiento, y así también establecer una relación con los Objetivos de Desarrollo Sostenible propuestos, 3. *Salud y bienestar*, 6. *Agua limpia y saneamiento*, 13. *Acción por el clima*, 14. *Vida submarina* y 15. *Vida de ecosistemas terrestres*.

En referencia a la propuesta de reintegración cromática, no se ha podido actuar directamente sobre el lienzo, ante la cantidad de faltantes que presenta, evitando realizar un falso histórico, llegando a la conclusión de que en ocasiones es preciso realizar algunos protocolos externos a la obra. Como resultado, se realiza una hipótesis mediante una reintegración cromática digital además de una hipótesis del dibujo que completaría el diseño original de la obra, todo ello utilizando dispositivos digitales, cumpliendo con el objetivo ODS 11. *Ciudades y comunidades sostenibles*.

Respecto a la propuesta de conservación preventiva, cabe mencionar las medidas conservativas respetuosas con el patrimonio, donde, se ha realizado un estudio de los requisitos y medidas conservativas adecuadas ante las necesidades de la obra, destacando la importancia que precisa debido a su particularidad. Vinculándolo con el Objetivo de Desarrollo Sostenible 7. *Energía asequible y no contaminante*.

9. RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

- ALBERDI, K. *Manual básico de conservación para artistas*. Ediciones Trea. 2022. ISBN: 978-84-19525-18-5
- CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona, 2002: Ediciones Serbal. ISBN: 978-84-76283-90-5
- CARMONA, J. *Iconografía de los Santos*. Editorial: Akal. ISBN: 978-84-46029-31-1
- CASTELLÓ, A., GUEROLA, V., PÉREZ, E. y DOMÉNECH, M^ªT. *Estudio de los soportes y preparaciones en la escuela valenciana del manierismo al naturalismo barroco, a través de la visión de diversos tratadistas*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politècnica de València.
- DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda dorada*. Editorial: Alianza Forma. ISBN: 978-84-9104-386-7
- DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda dorada 2*. Editorial: Alianza Forma. ISBN: 978-84-9104-387-4
- DOMÉNECH, B. GUEROLA, V. CASTELL, M y COLOMINA, A. *Aplicación del programa informático QGIS® para el análisis cuantitativo de lagunas y pérdidas en pintura sobre lienzo. “La Glorificación del beato Andrés Hibernón” de escuela valenciana del s. XVIII*. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV.
- FERNANDO, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega. ISBN: 978-84-28201-41-4
- LÓPEZ, F. TESIS UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *VICENTE FERRER Y EL Cisma de Occidente: un análisis de la predicación en Castilla*.
- MATEU, M^ª D. *Iconografía de San Vicente Mártir*. C.S.I.C CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS 1980. ISBN: 84-500-3674-7
- PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona, 2004: Editorial Ariel. ISBN: 978-84-34467-26-2
- PLAZA, L., GRANDA, C., OLMEDO, A. Y MARTÍNEZ, J. *Guía para identificar los Santos de la Iconografía Cristiana*. Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN: 978-84-376-3804-1

- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN: 978-84-7628-223-6
- VEGA, A. *Un lienzo barroco de san Vicente Ferrer, copia de Juan de Juanes estudio técnico, iconográfico y proceso de intervención*. Trabajo de Fin de Grado. V. GUEROLA BLAY y A. COLOMINA SUBIELA (dir.) Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2018.
- VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid, 2007: Editorial Tecnos. ISBN: 978-84-309-4651-8, 84-309-4651-9
- VIVANCOS, V y CASTELL, M. *Problemas y tratamientos del soporte de pintura en caballete*. Apuntes de doctorado. Editorial UPV.

9.1 Webgrafía

- Opcolombia.org El hábito dominicano. Fecha de consulta 10/05/2024 en: <https://n9.cl/bqmt0>
- _ Documentos de referencia del Plan Nacional de Conservación Preventiva. Fecha de consulta 15/07/2024 <https://acortar.link/jOKh5I>
- CTS ESPAÑA . <https://shop-espana.ctseurope.com/366-film-poliester-art-231-monosiliconado>
- CTS ESPAÑA <https://shop-espana.ctseurope.com/62-plexitol-b-500>
- CTS ESPAÑA . <https://shop-espana.ctseurope.com/103-klucel-g>
- ANTALIS <https://acortar.link/dj9Czo>

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fotografía 1. *San Vicente Ferrer.*

Fotografía 2. Urbano Fos, *San Vicente Ferrer*, s. XVII. Museo Nacional del Prado. Óleo sobre lienzo. 113 x 90 cm.

Fotografía 3. Jerónimo Jacinto Espinosa: *San Vicente Ferrer*, mediados del s. XVII. Convento de Snto. Domingo, El Vedat, Torrente, Valencia.

Fotografía 4. Anónimo: *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ayuntamiento de Calatayud, Zaragoza. Óleo sobre lienzo. 91,3 x 60cm.

Fotografía 5. Detalle de atributo iconográfico de *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ayuntamiento de Calatayud, Zaragoza. Mitras episcopales y capelo de cardenalato.

Fotografía 6. Joan de Joanes: *San Vicente Ferrer*, ca. 1505-1579. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Pluma y aguada marrón sobre papel verjurado amarillento. 370 x 220 mm.

Fotografía 7. Alonso Cano; *Predicación de San Vicente Ferrer*, ca. 1644-1645. Óleo sobre lienzo. 270 cm x 170 cm.

Fotografía 8. Javier Muñoz; *Retablo cerámico de San Vicente Ferrer*, c.a s. XIX. Salida a Artana en La Vilavella, Valencia.

Fotografía 9. Giovanni Bellini: *Políptico de San Vicente Ferrer, fragmento de San Vicente Ferrer*, 1464 - 1468. Iglesia de San Juan y San Pablo de Venecia. Óleo sobre tabla.

Fotografía 10. Representación basada en San Vicente Ferrer. Chile, Fundación Procultura, Compañía de Jesús. Encontrada en el libro *Guía para identificar los Santos de la Iconografía Cristiana*, de Lorenzo de la Plaza Escudero, Cristina Granda Gallego, José María Martínez Murillo y Antonio Olmedo Molino. 2018, Madrid: Ediciones Cátedra

Fotografía 11. Fotografía detalle de la cara con el nimbo.

Fotografía 12. Fotografía detalle de iconografía, biblia cerrada bajo el brazo izquierdo.

Fotografía 13. Fotografía detalle de las posibles mitras episcopales encontradas en la obra presentada situadas en la parte baja izquierda del lienzo.

Fotografía 14. Esquema compositivo.

Fotografía 15. Diagrama de planos.

Fotografía 16. Paleta cromática general utilizada en la obra.

Fotografía 17. Hipótesis de esquema compositivo original.

Fotografía 18. Croquis de ligamento tafetán.

Fotografía 19. Unidad mínima de curso de ligamento tafetán.

Fotografía 20. Soporte textil visto desde el anverso mediante un cuentahílos.

Fotografía 21. Fotografía de fibra, trama bajo lupa. Fibra entera 3,2x0004

Fotografía 22. Fotografía de fibra, trama bajo microscopio con luz polarizada. Fibra entera Nº1 10x0005

Fotografía 23. Fotografía de fibra, trama bajo microscopio con luz polarizada. Fibra entera Nº2 10x0001

Fotografía 24. Fotografía detalle con luz ultravioleta 1.

Fotografía 25. Fotografía detalle con luz ultravioleta 2.

Fotografía 26. Fotografía detalle con luz ultravioleta 3.

Fotografía 27. Soporte lúneo, tabla. Fotografía general reverso.

Fotografía 28. Diagrama del soporte lúneo visto desde la parte superior, que corresponde con la sección transversal de la madera.

Fotografía 29. Diagrama, aproximación estratigráfica de todos los aspectos técnicos de la obra.

Fotografía 30. Macrofotografía de la cara del santo. Ejemplo de pinceladas 1.

Fotografía 31. Macrofotografía del fondo, bajo izquierda. Ejemplo de pinceladas 2 y ejemplo de preparación almagra.

Fotografía 32. Macrofotografía del fondo, bajo izquierda. Ejemplo de pinceladas 3 y ejemplo de preparación almagra 2.

Fotografía 33. Fotografía general con luz reflejada.

Fotografía 34. Fotografía general con luz ultravioleta.

Fotografía 35. Macrofotografía. Faltante textil.

Fotografía 36. Macrofotografía. Oxidación de fibras.

Fotografía 37. Macrofotografía de ejemplo de desadhesión del soporte textil al soporte lígneo. Lateral izquierdo de la obra.

Fotografía 38. Fotografía general con luz rasante cenital.

Fotografía 39. Fotografía general con luz rasante nadir.

Fotografía 40. Mapa de daños del soporte textil, anverso.

Fotografía 41. Dibujo de *Anobium punctatum*. Obtenida del libro Problemas y tratamientos del soporte de pintura en caballete. Apuntes de doctorado. Por Vivancos, V. y Castell M.

Fotografía 42. Fotografía detalle 1 de galería realizada por ataque de *Anobium punctatum*. (con estuco)

Fotografía 43. Fotografía detalle 2 de galería realizada por ataque de *Anobium punctatum*. (con estuco)

Fotografía 44. Macrofotografía de orificio realizado por ataque de *Anobium punctatum*.

Fotografía 45. Macrofotografía de estuco utilizado en galería realizada por el ataque del agente xilófago.

Fotografía 46. Macrofotografía de uno de los nudos de la tabla con masilla.

Fotografía 47. Fotografía general del anverso con luz rasante en lateral derecho. Observación del alabeo de la tabla.

Fotografía 48. Fotografía general del anverso de la obra, con marco.

Fotografía 49. Macrofotografía del reverso de la obra. Ejemplo de daño mecánico realizado por los clavos de sujeción del marco en el soporte lígneo.

Fotografía 50. Fotografía detalle del reverso de la obra. Ejemplo de daño mecánico en la superficie lígnea.

Fotografía 51. Mapa de daños de soporte lígneo, reverso.

Fotografía 52. Macrofotografía del anverso. Ejemplo de cuarteado de la película pictórica.

Fotografía 53. Macrofotografía del anverso. Ejemplo de pérdida de película pictórica sin pérdida de preparación.

Fotografía 54. Macrofotografía del anverso. Ejemplo de pérdida de preparación en laterales de la obra.

Fotografía 55. Macrofotografía del anverso. Ejemplo de huecos en la trama del textil y pérdida de película pictórica y preparación.

Fotografía 56. Macrofotografía del anverso. Ejemplo de manchas por cola sintética vinílica visto con luz natural.

Fotografía 57. Fotografía detalle del anverso. Ejemplo de manchas por cola sintética vinílica visto con luz ultravioleta.

Fotografía 58. Macrofotografía del anverso. Ejemplo de abrasión en lateral izquierdo.

Fotografía 59. Mapa de daños de la película pictórica, reverso.

Fotografía 60. Fotografía detalle. Ejemplo de faltantes donde se puede delimitar visualmente la manga del hábito y el cielo.

Fotografía 61. Fotografía general recortada de la obra sin reintegrar. Fotografía de ejemplo de pérdidas generales.

Fotografía 62. Ejemplo cercano de la reintegración digital realizada en los faltantes de la cara y el fondo con tintas planas.

Fotografía 63. Fotografía general del estado actual de la obra como comparación para la reintegración.

Fotografía 64. Diagrama de reintegración cromática para poder visualizar donde se ha trabajado.

Fotografía 65. Reintegración cromática digital de la obra. Hecha mediante el soporte electrónico iPad Pro 10.5 y el programa *Procreate*.

Fotografía 66. Jerónimo Jacinto Espinosa: *San Vicente Ferrer*. Fotografía recortada para mayor enfoque en el brazo y la mano alzados.

Fotografía 67. Jerónimo Jacinto Espinosa: *San Vicente Ferrer*. Fotografía detalle de la mano.

Fotografía 68. Anónimo: *San Vicente Ferrer y el pozo milagroso* s. XIX. Escuela Valenciana. Galería de subastas privada. Óleo sobre lienzo. 71 x 53,5 cm.

Fotografía 69. Anónimo: *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ayuntamiento de Calatayud, Zaragoza. Fotografía recortada para mejor observación de los elementos mencionados.

Fotografía 70. Superposición de los ejemplos para reintegración. Comparación de las figuras.

Fotografía 71. Comparación de los brazos y la mano con el dedo alzado de las dos obras ejemplo de San Vicente Ferrer.

Fotografía 72. Detalle de la mano de *San Vicente Ferrer y el pozo milagroso*. Ejemplo utilizado para la reintegración de la mano.

Fotografía 73. Detalle de las mitras y el capelo de cardenalato de la obra de *San Vicente Ferrer*, 1628 s. XVII. Ejemplos utilizados para la reintegración de estos objetos en la obra a tratar.

Fotografía 74. Reintegración cromática de la obra con reintegración lineal de la hipótesis del lienzo original.

Tabla 1: Datos identificativos de la obra.

11. ANEXO. FICHA ODS Y FICHA TÉCNICA

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

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

Este trabajo ha sido realizado mediante el uso y propuesta de los materiales menos dañinos encontrados, teniendo en cuenta siempre el bienestar de la obra, de la salud y del medio ambiente. Reciclando todos los materiales en sus respectivos lugares y evitando la contaminación de aguas y de tóxicos medioambientales.

Se han mencionado diversas obras encontradas en sitios poco concurridos para el turismo del arte, como pueblos, con la finalidad de visualizar obras poco conocidas y lograr así una mayor comunicación con localidades que no se tienen tan en cuenta.

También, se han tenido en cuenta los ODS en la propuesta de conservación preventiva, aconsejando el uso de luces led como ahorro medioambiental y para el bienestar de la obra.

FICHA TÉCNICA

AUTOR: ANÓNIMO		TEMA: RELIGIOSO	
TÍTULO: SAN VICENTE FERRER			
FIRMA: NO		FECHA: C.A S. XVIII	
MEDIDAS (en cm)	ALTURA: 38,9	ANCHURA: 27,8	PROFUNDIDAD: 0,5
DATOS DEL PROPIETARIO: N/A			
SELLOS E INSCRIPCIONES: NO			
MARCO: SI			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: MEDIO-MALO			
FECHA DE ENTRADA: 29/09/2023		FECHA DE SALIDA: -	
RESTAURADOR: IRENE PASCUAL HURTADO			
FOTOGRAFÍAS INICIALES:			

ANVERSO



REVERSO



SOPORTE	
SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS	
DIMENSIONES(en cm)	38,9CM X 27'8 CM X 0,5CM
MARCO ADOSADO: <input type="checkbox"/>	MARCO EXENTO: <input checked="" type="checkbox"/>
TIPO DE MADERA: PINO	
TIPO DE CORTE	PIEZA 1: RADIAL <input checked="" type="checkbox"/> TANGENCIAL: <input type="checkbox"/> OTROS: PIEZA 2: RADIAL <input checked="" type="checkbox"/> TANGENCIAL: <input type="checkbox"/> OTROS:
CORTE	MECÁNICO: <input type="checkbox"/> MANUAL: <input type="checkbox"/>
DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA	VERTICAL: <input checked="" type="checkbox"/> HORIZONTAL: <input type="checkbox"/>
TIPO DE ENSAMBLES/ REFUERZO:	UNIÓN VIVA: <input checked="" type="checkbox"/> UNIÓN A MEDIA MADERA: <input type="checkbox"/> OTRA:
	ELEMENTOS INTERNOS: Nº TRAVESAÑOS: TRAVESAÑOS FIJOS: <input type="checkbox"/> CLAVADOS: <input type="checkbox"/> ENCOLADOS <input type="checkbox"/> TRAVESAÑOS MÓVILES: <input type="checkbox"/> TIPO:
	SISTEMA ORIGINAL: COLA DE MILANO: <input type="checkbox"/> DESCRIPCIÓN Y Nº: <input type="checkbox"/> ORIGINAL: TOLEDANAS: <input type="checkbox"/> DESCRIPCIÓN Y Nº: <input type="checkbox"/> ORIGINAL:
REFUERZO POSTERIOR DE JUNTAS	ESTOPA: <input type="checkbox"/> TELA: <input type="checkbox"/> PERGAMINO: <input type="checkbox"/>
REFUERZO ANTERIOR DE JUNTAS	ESTOPA: <input type="checkbox"/> TELA: <input type="checkbox"/> PERGAMINO: <input type="checkbox"/>
OTROS ELEMENTOS:	ETIQUETAS: <input type="checkbox"/> PAPELES PEGADOS: <input type="checkbox"/> FIRMAS: <input type="checkbox"/> MARCAS: <input type="checkbox"/>
	GRAFISMOS: <input type="checkbox"/> INSCRIPCIONES: <input type="checkbox"/> SELLOS: <input type="checkbox"/> OTROS:

SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN		
ATAQUES BIOLÓGICOS	Insectos: <i>Anobium punctatum</i> <input checked="" type="checkbox"/> <i>Hylotrupes bajulus</i> <input type="checkbox"/> <i>Lictus brunneus</i> <input type="checkbox"/> OTRO: Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo:	
ALABEOS:	Cóncavos: <input checked="" type="checkbox"/> Convexos: <input type="checkbox"/>	
DEFECTOS DE LAS JUNTAS: <input type="checkbox"/>	FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input type="checkbox"/>	
GRIETAS: <input type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input type="checkbox"/>
NUDOS: <input checked="" type="checkbox"/>	CLAVOS: <input type="checkbox"/>	EROSIÓN: <input type="checkbox"/>
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	HUMEDAD: <input type="checkbox"/>	
OXIDACIÓN: <input type="checkbox"/>		
SUCIEDAD:	BARRO: <input type="checkbox"/> CAL: <input type="checkbox"/> PINTURA: <input type="checkbox"/> ACEITE: <input type="checkbox"/> CERA: <input type="checkbox"/>	
	DEYECCIONES: <input type="checkbox"/> POLVO: <input checked="" type="checkbox"/> OTROS:	
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: Uso de masilla en la mayoría de agujeros y en los nudos.	

SOPORTE			
SOPORTE TEXTIL: ASPECTOS TÉCNICOS			
DIMENSIONES TOTALES (en cm): 38,9cm x 27'8 cm			
DIMENSIONES DE SUPERFICIE PINTADA: 38,9cm x 27'8 cm			
CLASE DE TEJIDO:	Lino: <input checked="" type="checkbox"/>	Algodón: <input type="checkbox"/>	Cáñamo: <input type="checkbox"/>
	Yute: <input type="checkbox"/>	Seda: <input type="checkbox"/>	Otros: <input type="checkbox"/>
NÚMERO DE HILOS x cm ² : 12 x 13			
COSTURAS: NO			
TIPO DE LIGAMENTO: TAFETÁN			
ORILLO:	Sí: <input type="checkbox"/>	No: <input checked="" type="checkbox"/>	¿Dónde?:
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: <input type="checkbox"/>	Papeles pegados: <input type="checkbox"/>	Inscripciones: <input type="checkbox"/>
	Grafismos: <input type="checkbox"/>	Firmas: <input type="checkbox"/>	Otros: <input type="checkbox"/>
SOPORTE TEXTIL: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
DEFECTOS EN EL PLANO	Distensiones: <input type="checkbox"/>	Abolsamientos: <input checked="" type="checkbox"/>	Otros: <input type="checkbox"/>
DESGARROS: <input type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input type="checkbox"/>	CORTES: <input type="checkbox"/>	
BORDES CORTADOS: <input checked="" type="checkbox"/>			
ENCOGIMIENTO: <input type="checkbox"/>			
MUTILACIONES: <input checked="" type="checkbox"/>			
MARCAS EN EL LIENZO:	Causadas por el bastidor: <input checked="" type="checkbox"/> Por enrollado: <input type="checkbox"/> Otras marcas: <input type="checkbox"/>		
ATAQUES BIOLÓGICOS:	Hongos: <input type="checkbox"/>	Tipo: <input type="text"/>	
	Insectos: <input type="checkbox"/>	Tipo: <input type="text"/>	
HUMEDAD: <input type="checkbox"/>			
OXIDACIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>			
SUCIEDAD:	Barro: <input type="checkbox"/>	Cal: <input type="checkbox"/>	Pintura: <input type="checkbox"/>
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Aceite: <input type="checkbox"/>
			Cera: <input type="checkbox"/>
			Otros: <input type="checkbox"/>
INTERVENCIONES ANTERIORES			
REENTELADO:	Tipo de material: <input type="text"/> Tipo de adhesivo: <input type="text"/>		
BORDES:	Tipo de material: <input type="text"/> Tipo de adhesivo: <input type="text"/>		
PARCHES:	Tipo de material: <input type="text"/> Tipo de adhesivo: <input type="text"/>		
INJERTOS:	Tipo de material: <input type="text"/> Tipo de adhesivo: <input type="text"/>		
OTROS: Adhesión a nuevo soporte de refuerzo (tabla) mediante cola sintética vinílica (cola blanca)			

CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS					
PREPARACIÓN:					
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/>	Imprimación: <input type="checkbox"/>			
	Comercial: <input type="checkbox"/>				
COLOR:	Blanca: <input type="checkbox"/>	Coloreada: <input checked="" type="checkbox"/>			
AGLUTINANTE:	Aceite: <input checked="" type="checkbox"/>	Cola: <input type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>		
GROSOR (EN MM):	Medio: <input checked="" type="checkbox"/>	Fino: <input type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>		
PELÍCULA PICTÓRICA:					
TÉCNICA:	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/>	Temple: <input type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>	Acrílico: <input type="checkbox"/>	Dorado: <input type="checkbox"/>
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA (en mm)	Gruesa: <input type="checkbox"/>	Fina: <input type="checkbox"/>	Media: <input checked="" type="checkbox"/>		
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/>	Fina: <input type="checkbox"/>	Mixta: <input checked="" type="checkbox"/>		
DIBUJO SUBYACENTE:	<input type="checkbox"/>				
BARNIZ:					
TIPO DE BARNIZ: TRADICIONAL (EL ORIGINAL) Y COMERCIAL (APLICADO EN LA RESTAURACIÓN ANTERIOR)					
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN					
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input checked="" type="checkbox"/>	Malo: <input type="checkbox"/>	Muy malo: <input type="checkbox"/>	
DEFECTO TÉCNICO:	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"/>		
CAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>		Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS:	Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" 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 type="checkbox"/>		Media: <input checked="" type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>	
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input type="checkbox"/>		Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>	
	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input type="checkbox"/>		Aspecto: <input type="checkbox"/>	
SUCIEDAD SUPERFICIAL	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/>	Cera: <input type="checkbox"/>	
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro: <input type="checkbox"/>	Otros:		
INTERVENCIONES ANTERIORES					
PROTECCIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>		LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>			
REPINTES: <input type="checkbox"/>		ESTUCOS: <input checked="" type="checkbox"/>			
OTROS:					