

Trabajo Final de Máster  
PABLO ESCRIBANO BASTANTE

# Reintegración pictórica a partir de fuentes gráficas

El Martirio de San Vicente de José Vergara de 1791:  
Del *modelino* al lienzo de la Catedral

Tutores:

Vicente Guerola Blay  
Jose Luis Regidor  
Juan Valcarcel





## Resumen

Cuando llega a nuestras manos una obra que exige un proceso particular de reintegración que restituya su sentido primigenio y su estética, nos encontramos con la responsabilidad de asumir esa tarea, y de comenzar una búsqueda a través de todas y cada una de las fuentes gráficas en vistas a llevar a cabo el proceso de reintegración pictórica.

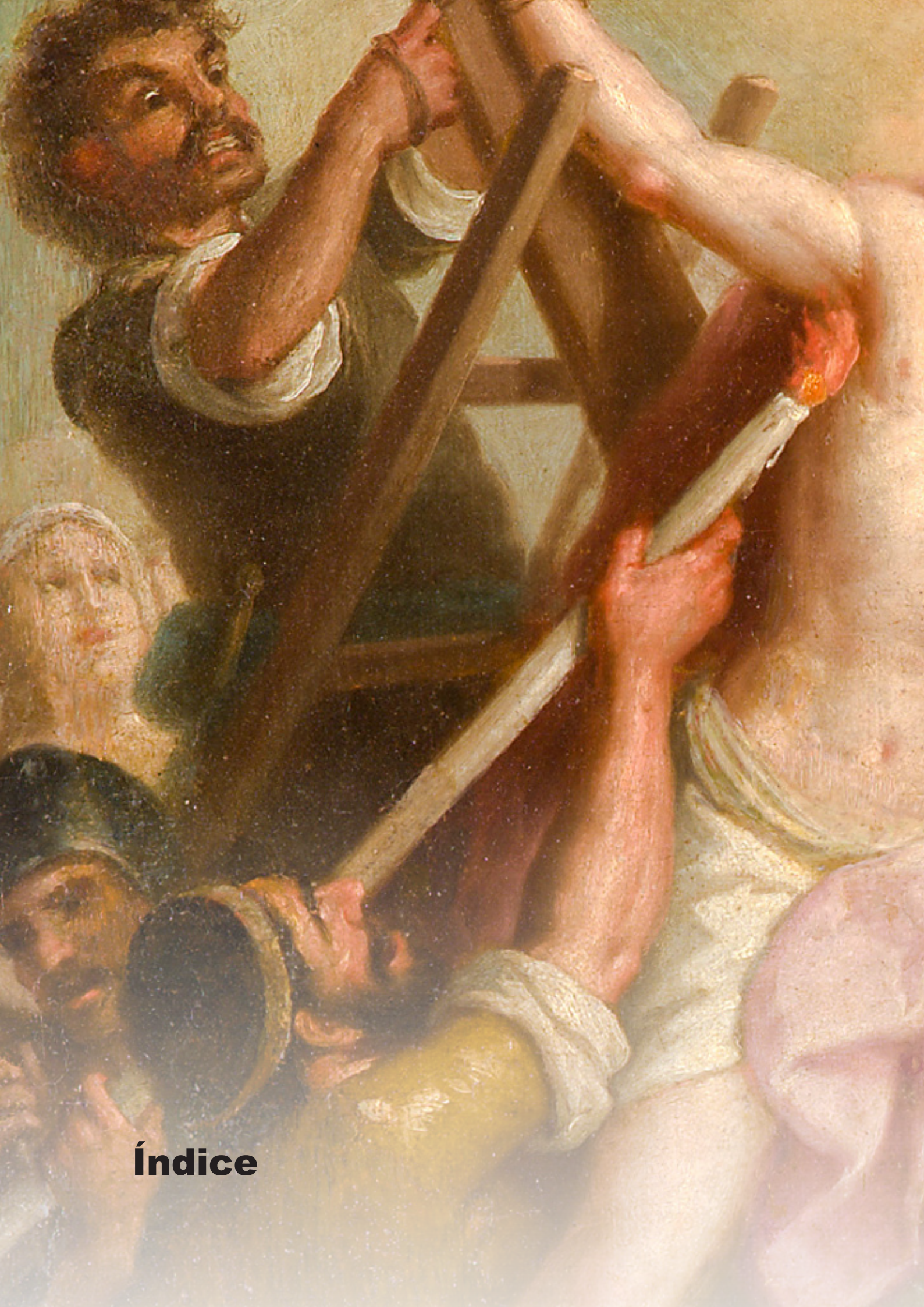
La reciente aparición en el mercado del anticuario de un modelino inédito que José Vergara realizó como preparación del *Martirio de San Vicente* de la Catedral de Valencia, y la desafortunada intervención a la que este fue sometido de forma precipitada para su inmediata venta al público, pone de relieve la necesidad de abordar su restauración, bajo tratamiento mas acordes con la restauración en el sentido académico de la acepción. Y como primera tarea, hemos ratificado la atribución de la obra como parte del repertorio de Vergara.

A continuación, hemos procedido a la investigación y la búsqueda de todas aquellas fuentes gráficas pertenecientes a la producción artista, principalmente apuntes, bocetos, o grabados en los que se inspiró. Estos ejemplos nos han permitido estudiar los aspectos originales y la verdadera intención del artista a la hora de acometer el modelino.

A partir de este punto, se ha llevado a cabo el proceso de simulación y de retoque sobre muestras idénticas al modelino, e impresas a través de programas especializados en el tratamiento de la imagen. Para la reintegración se han utilizado tanto la simulación virtual, como la manual, en un intento por comparar cada una de ellas y de intentar discernir cual es la mas apropiada cuando nos encontremos ante la obra original.

Las conclusiones que se han tomado nos abren un grán abanico de posibilidades respecto a como enfrentarnos a este tipo de intervenciones.





**Índice**



<b>I</b>	<b>Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>II</b>	<b>Objetivos</b> .....	<b>9</b>
<b>III</b>	<b>Metodología</b> .....	<b>11</b>
<b>IV</b>	<b>José Vergara: Figura artística del siglo XVIII</b> .....	<b>13</b>
	4.1 Introducción	
	4.2 Sus dos mayores influencias: su padre y su hermano	
	4.3 José Vergara: aprendizaje y primeros encargos	
	4.4 Prestigio: la academia de “San Carlos”	
	4.5 Producción	
	4.6 Legado	
	4.7 Vergara y la importancia entre el “modelino” y la obra original	
<b>V</b>	<b>La obra de José Vergara en la Catedral de Valencia: Contexto arquitectónico y artístico</b> .....	<b>23</b>
	5.1 La Sede Valencina	
	5.2 Introducción	
	5.3 Resumen histórico	
	5.4 Obras de las tres puertas principales	
	5.4.1 Obras en la Puerta de los Hierros	
	5.4.2 Obras en la Puerta de los Apóstoles	
	5.4.3 Obras en la Puerta del Palao o de l’Almoina	
<b>VI</b>	<b>Tipología del marco: Modelino y obra definitiva</b> .....	<b>37</b>
	6.1 Introducción histórica	
	6.2 Marco del modelino del Martirio de San Vicente	
	6.3 Marco de la obra original del Martirio de San Vicente	
	6.4 Estudio y comparación	
<b>VII</b>	<b>San Vicente Mártir en la historia: Iconografía y representaciones</b> .....	<b>43</b>
	7.1 Introducción	
	7.2 Leyenda	
	7.3 Representaciones vicentinas a lo largo de la historia	
	7.3.1 Románico	
	7.3.2 Gótico	
	7.3.3 Renacimiento	
	7.3.4 Barroco	
	7.3.5 Neoclasicismo	
<b>VIII</b>	<b>Fuentes gráficas</b> .....	<b>53</b>
	8.1 Introducción	
	8.2 La base para el desarrollo del proyecto	
	8.3 La importancia del boceto	
<b>IX</b>	<b>Reconstrucción estética: Proceso virtual y manual</b> .....	<b>63</b>
	9.1 Estado de conservación de la obra	
	9.2 Obtención fotográfica de la imagen para su posterior tratamiento digital	
	9.2.1 Metodología	
	9.3 Proceso de reconstrucción: simulación virtual	
	9.4 Proceso de reconstrucción: simulación manual	
	9.5 Secuencia general del proceso de simulación pictórica	
<b>X</b>	<b>Conclusiones</b> .....	<b>79</b>
<b>XI</b>	<b>Bibliografía</b> .....	<b>81</b>





## **I. Introducción**



En el mundo del arte, y mas concretamente en el de la restauración, existen gran cantidad de obras que han sufrido intervenciones que, lejos de subsanar el problema, han sido completamente desafortunadas. Estos procesos han mermado la calidad artística de la obra, e incluso en muchos casos, han resultado perjudiciales para su conservación, llegando a eliminar su valor estético.

El modelino del *Martirio de San Vicente* que fué encontrado en una subasta de antigüedades, se ha confirmado como el boceto pictórico que realizó José Vergara. Contiene una numerosa cantidad de retoques repartidos por diversas zonas del lienzo, que a modo de repinte, han supuesto incluso la invención de zonas que en absoluto se corresponden con el original realizado por el artista, y esto no hace sino confirmar la idea de que en ningun momento se tomó como referencia el lienzo definitivo, ni tampoco cualquier boceto o apunte hecho con anterioridad.

El estudio gráfico de nuestro proyecto es una muestra de ello, gracias al cual también podremos plantear una nueva reconstrucción mediante el empleo de técnicas tanto tradicionales como actuales.



## **II. Objetivos**

Los objetivos que se desarrollan en este trabajo tienen como premisa la necesidad de crear un proceso de intervención sobre la obra que se apoye en la documentación y fuentes gráficas necesarias y en la utilización de nuevas tecnologías que sirvan para alcanzar una reintegración pictórica de óptima calidad. Estos objetivos son:

-Reunir información histórica y técnica sobre el modelino y la obra definitiva de la Catedral, y confirmar a partir de esa información su atribución a dicho pintor.

-Estudiar y valorar la obra en su emplazamiento dentro del ámbito de la Catedral de Valencia, y su relación y proporción de tamaño respecto al lugar de exposición.

-Investigar la relación que se establece entre los bocetos encontrados y el modelino a partir de documentación mediante registros fotográficos de alta resolución, luz visible, luz ultravioleta, reflectografía infrarroja, etc.

-Elaborar, mediante los últimos avances gráficos, una simulación tanto virtual como física con ayuda de las fuentes gráficas estudiadas, que nos permita alcanzar una solución aproximada del aspecto original del modelino dañado.

-Establecer a partir del proceso, un protocolo de actuación sobre obras en condiciones semejantes, y circunstancias similares respecto a documentación y fuentes gráficas.





### **III: Metodología**

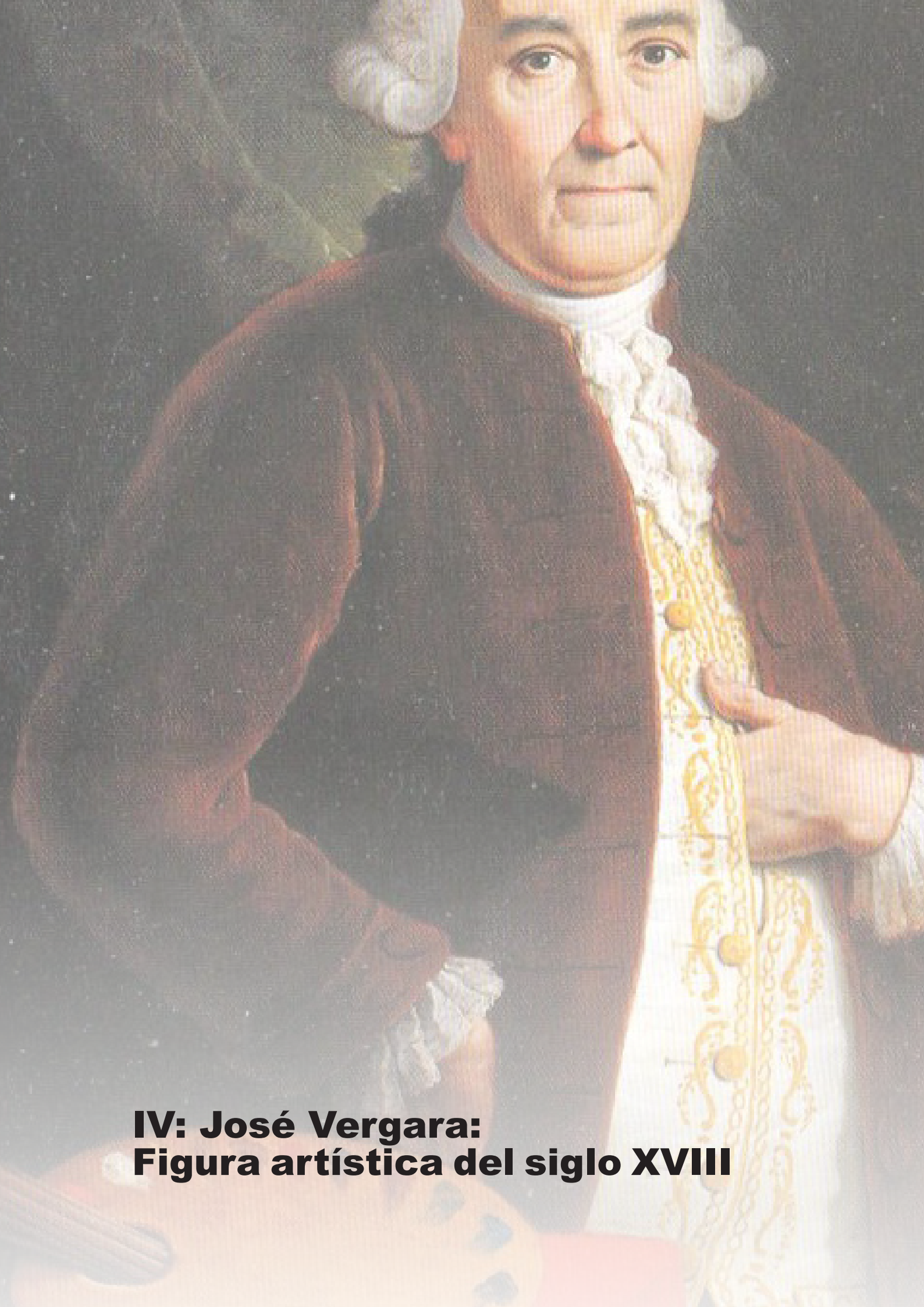


Para poder cumplir los objetivos planteados, se ha recurrido tanto a la investigación teórica como a un proceso práctico que nos ha permitido dar solución al problema de base.

En primer lugar hemos realizado una verificación respecto a la atribución que teníamos sobre el modelino, y que corresponde al pintor valenciano José Vergara, y que realizó como base para su obra definitiva en la Catedral. Conociendo este dato hemos profundizado sobre su figura, su producción, y las características que rodean a la obra en su emplazamiento dentro de la Sede Valentina, entendiendo así su relación con el modelino y la idea primigenia que tuvo el artista.

En segundo lugar, hemos recopilado detalladamente todas las fuentes gráficas que realizó Vergara, y en las que se basó para producir el modelino. La relación entre estas fuentes y el objeto de nuestro estudio resulta inédita, y las referencias y similitudes encontradas han favorecido el posterior trabajo de simulación.

Para la propuesta de reintegración pictórica, nos hemos ayudado tanto de las técnicas tradicionales, como de las nuevas tecnologías, usando en este punto un sistema informático de reconstrucción de la imagen a partir de técnicas digitales, en las que se trabaja con programas de retoque fotográfico. El empleo de esta técnica mejora las opciones en cuanto al éxito del proceso, y es una manera inmejorable de comparar dos posibilidades frente a un mismo problema, y verificar cual de ellos es el más indicado.



**IV: José Vergara:  
Figura artística del siglo XVIII**

## 4.1 Introducción

José Vergara nació en la ciudad de Valencia el 2 de junio de 1722. Hijo del escultor Francisco Vergara y de Agustina Ximeno. Hermano del también escultor e imaginero Ignacio Vergara Ximeno, de Francisco y de Agustín, ambos fallecidos prematuramente, y de tres hermanas, Agustina María, Josefa María, y Mariana. Asimismo, también es primo hermano del escultor Francisco Vergara Bartual, apodado “el Romano” o “el menor”

José nació en una casa en el “Carrer del Sagrari”, un entorno donde vivían carpinteros, *mestres d’aixa* y escultores, y el día 6 de junio, fue bautizado en la iglesia parroquial de San Andrés, actual iglesia de San Juan de la Cruz.

## 4.2 Sus dos mayores influencias: su padre y su hermano

No conocemos ningún dato sobre los primeros años de vida de José Vergara, aunque si sabemos que se crió en una familia de artistas, dato determinante en su futura vocación.

La sensibilidad por el arte que alcanzó José Vergara, se demuestra por el gusto de su familia en rodearse de obras, como las piezas que tenía su padre en su domicilio (dos cabezas atribuidas a Ribalta, un San Miguel, y un lienzo de Nuestra Señora)<sup>1</sup>.

Los trabajos de Francisco Vergara, hicieron posible el nacimiento de una nueva forma de entender la escultura, así como de renovar la plástica valenciana, gracias sobre todo a uno de sus trabajos más importantes, que fue la realización de la magnífica Portada barroca de la Catedral, como discípulo del artista alemán Conrad Rudolf.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, recibió multitud de encargos, algunos de ellos de gran importancia, como las pinturas de las pechinas de la capilla de San Menas, el retablo mayor del convento de San Agustín, o las esculturas de San Pedro Pascual y Santo Tomas de Villanueva en el imafrente de la portada principal de la catedral. Gozó de un notable ascenso gracias a su gran talento e inquietudes artísticas, lo que provocó una situación privilegiada que favoreció tanto a José, como a su hermano Ignacio en sus inicios.

En el testamento que Francisco legaba a sus dos hijos en 1751, José heredó sus borradores de pintura, y se quedó con varios lienzos y algunos obradores de pintor y escultor, después de que los dos hermanos se repartiesen los bienes muebles de su padre, datos que nos aproximan más información sobre su formación. Francisco Vergara murió en 1753.



Fig.1: Portada barroca. Catedral de Valencia

---

<sup>1</sup> GIMILIO, D. *José Vergara (1726-1799), del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005. p.30

De Ignacio Vergara, podemos destacar que fue uno de los escultores valencianos más importantes del siglo XVIII, influenciado por su padre, y destacando totalmente en la escultura y la imaginería<sup>2</sup>; se le atribuye el introducir en Valencia la perfección escultórica. Gracias a la reciente biografía aportada por Ana M<sup>a</sup> Buchón Cuevas, podemos destacar el gran protagonismo que tuvo en el academicismo valenciano de principios del S. XVIII.

De entre sus más grandes obras, destaca por encima de todas la Portada del Palacio del marqués de Dos Aguas, según el diseño de Hipólito Rovira, y también el magnífico altorrelieve “Ángeles y niños venerando el anagrama de María” que aparece sobre el arco de la portada principal de la Catedral de Valencia, con unas cualidades estéticas excepcionales, y que, sin duda, constituye una de las obras maestras de la escultura Rococó valenciana.



Fig. 2: Altorrelieve “Ángeles y niños venerando el anagrama de María”. Catedral de Valencia

Dentro de su producción de imaginería, podemos incluir en este selecto grupo de obras, las cuatro figuras de los evangelistas sobre el remate del altar mayor de la Catedral, la Virgen con el Niño de Portacoeli, actualmente en el altar mayor de la catedral, o la imagen de

San Pedro de Alcántara en el convento de San Pascual en Vila-Real.

En algunos de estos encargos llegó a participar su hermano José, encargándose de algunas pinturas, como en la carroza de las Ninfas o en las imágenes de Santa Rosa de Lima, San Andrés y Santo Tomás de Villanueva.

Ignacio, según citaron los críticos, realizaba para sus obras diseños en barro que enseñaba después a su hermano José en busca de su opinión, y nunca dejó de asociar al propio José en algunos encargos, con el objetivo de mejorar su vocación<sup>3</sup>.

Ignacio nombró a su hermano José albacea testamentario y le confió la confección del inventario de sus bienes, antes de fallecer el 13 de abril de 1776, víctima de una apoplejía.

### 4.3 José Vergara: aprendizaje y primeros encargos

Después de este obligado repaso por dos de las personas más relevantes de su vida, nos centramos ya en la de José Vergara, que inició su formación bajo la tutela de su padre y más tarde en la academia de dibujo del pintor Evaristo Muñoz, continuadora a su vez de la de Juan Antonio Conchillos. Muñoz, gran artista valenciano del primer tercio del siglo XVIII, y al que la crítica ha menospreciado injustamente, falleció cuando Vergara solo tenía 13 años, y las fuentes no señalan mucho más sobre su formación inicial, así que podríamos formular la hipótesis sobre una formación más bien autodidacta del propio Vergara, que ante todo, demostraba una gran precocidad y talento.

<sup>2</sup> CATALA I GORGUES, M. Á. *El pintor y académico José Vergara (Valencia, 1726-1799)*. Valencia: Secretaria Autonómica de Cultura, 2004. p. 22

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 24



A la edad de 18 o 19 años, pinto las pechinas de la Colegiata de Xátiva representando las cuatro heroínas bíblicas. En este sentido se nos habla de un Vergara que siempre estaba pintando, dibujando y experimentando con diferentes técnicas, un Vergara muy interesado en el aprendizaje, y atrevido para pintar a tan temprana edad el fresco de una templo tan importante.

En estas obras se recoge una gran influencia del anteriormente citado Evaristo Muñoz, reflejada en composiciones muy dinámicas y repletas de personajes, ambientaciones fastuosas, y en definitiva, tradición barroca.

Su consolidación como prestigioso pintor, fue favorecida por algunos sucesos, como la buena relación de su familia con juntas parroquiales y órdenes y congregaciones religiosas, que le llevo a absorber gran parte de la producción pictórica de la segunda mitad del siglo XVIII; también el encargo en 1746 del retrato oficial de Fernando VI, que le llevo a ser el Pintor de la Ciudad, y que consolido la relación con los regidores de la ciudad; y el influyente nombramiento que recibió el pintor como “revisor de imágenes y pinturas del Tribunal de la Inquisición de Valencia” en 1754, un título visto en este caso como previo a su ascendente carrera artística.

Es en este mismo año, cuando Vergara iniciaría la aventura de fundar una academia publica de dibujo en Valencia, y junto con su hermano Ignacio<sup>4</sup> y otros artistas, fundaron la Academia de Santa Barbará en honor a Doña Barbará de Braganza, esposa de Fernando VI, primera incidencia academicista y reformista y muy evidente después en la producción de la pintura valenciana y en la de nuestro pintor.

---

4 GIMILIO, D. *José Vergara ...*, op. Cit, p. 24

Vergara presentó ante la Academia, a modo de aval y de acuerdo con los temas impuestos, el cuadro “Mentor avisando a Telémaco de los peligros de la isla de Calypso”, en referencia a la novela “Aventuras de Télémaque” tan de moda entonces, en la que se aprecia esa formación alejada del barroco valenciano.

El hecho de que Vergara no saliese de su entorno, nos muestra un aprendizaje in situ, que desembocó en una nueva manera de concebir la pintura desde un sentido clasicista. Un dato importante para confirmar esta teoría, radica en el estudio que Vergara llevo a cabo de unas pinturas del pintor napolitano Paolo de Mattei<sup>5</sup>, sobre diversas escenas de la vida de San Francisco y Santa Clara. La asimilación se observa en las formas de composición, con el fin de captar el clasicismo seiscentista, base de lo que sería el clasicismo academicista de la pintura valenciana del siglo XVIII.

Siguiendo con sus obras de juventud, destacamos el trabajo realizado en 1756 en el Oratorio de la casa del Marqués de Nules en Castellón, y sus incursiones en el mundo del grabado, dada su destreza en el dibujo, con la realización de portadas hagiográficas, imágenes devocionales, y una interesante realización en 1755 de la portada y de los encabezamientos del libro “Fiestas seculares de la ciudad de Valencia por la canonización de San Vicente Ferrer” (editado en 1762)<sup>6</sup>

---

5 BUCHÓN CUEVAS, A. M<sup>a</sup>. “El escultor Ignacio Vergara y el gremio de carpinteros de Valencia” *Ars Longa* (9-10): 2000. Págs. 93-100.

6 GIMILIO, D. *José Vergara...*, op. Cit, p. 19



Fig.3: José Vergara, *Mentor avisando a Telémaco de los peligros de la isla de Calypso*. Real Academia de San Fernando, Madrid



Fig.4: José Vergara, *Fernando VI*. Museo de Bellas Artes de Valencia



## 4.4 Prestigio; la academia de San Carlos

Entre 1760 y 1780, la actividad artística de Vergara fue muy abundante, aunando trabajos como la decoración pictórica de la iglesia parroquial de L'Alcúdia, los frescos de la Capilla de la Comuni3n en Burriana, los de la iglesia parroquial de Santo Tomas en Valencia, las pinturas murales y lienzos para la iglesia de las Escuelas Pías, la cúpula de la capilla de la Comuni3n de los Santos Juanes, etc.

En estos años, contrajo matrimonio con Josefa María Ballester, y tuvo dos hijos, José, que falleció muy joven, y Vicente María, que fue abogado y ejerció el cargo de académico-secretario de la Real de San Carlos.

La familia se trasladaría años mas tarde a la calle del Mar, después del influyente nombramiento citado anteriormente que recibió el pintor como "revisor de imágenes", y también debido a la creciente actividad profesional, que le reportaba unos 1000 pesos anuales<sup>7</sup>.

La Academia de Santa Barbará acabo disolviéndose por falta de apoyos oficiales y la muerte de la propia reina Barbará de Braganza. Vergara y el resto de compañeros presentaron sus obras a la Academia de San Fernando para ser admitidos como académicos en 1762, y lograr el paso para la nueva fundaci3n. En 1768, se produjo la definitiva aprobaci3n de la nueva academia, ya de San Carlos, en honor al rey Carlos III.

Vergara volvi3 a concursar con la obra de Telémaco, la misma que presentó ante la academia de Santa Barbará años antes, y fue elegido académico, elecci3n que propicio posteriormente su ascenso a Director de Pintura y Director General de la Real Academia de

San Carlos, dedicándose por completo a sus discípulos y educándolos con gran eficiencia. Utilizando su cargo, propuso además nombrar a Francisco de Goya académico de merito en 1790, propuesta que fue aceptada<sup>8</sup>.

Aquejado ya por dos hernias que dificultaban la impartici3n de sus clases, la muerte del pintor se produjo el 9 de marzo de 1799, y un día después, recibió sepultura en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, lugar cercano a la vivienda donde él y su familia habían vivido los últimos años.



Fig.5: Vicente López, *Francisco de Goya*

<sup>7</sup> GIMILIO, D. *José Vergara...*, op. Cit, p. 20

<sup>8</sup> Ibidem, p. 26

## 4.5 Producción

Para realizar un repaso por las obras de Vergara, podríamos dividir entre 6 periodos o etapas, que se corresponden con cada una de las décadas del siglo XVIII, y que expondremos a modo de listado:

### •1740-1750

- Pinturas de las pechinas de la colegiata de Xàtiva
- San Jerónimo
- Retratos de Fernando VI

### •1751-1760

- Pinturas de la capilla de la Comunión de Onda e iglesia parroquial de San Martín
- Mentor avisando a Telémaco de los peligros de la isla de Calypso
- Pinturas del convento de San Agustín y de la iglesia parroquial de San Andrés
- Retratos de Carlos III
- Pinturas de San Pascual Bailón y de San Francisco de Asís.

### •1761-1770

- Pinturas de la capilla de San Carlos Borromeo
- Pinturas al óleo de la iglesia parroquial de Valls, conventos de Santa Catalina de Sena y de San Agustín, y la iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo
- Pinturas al fresco del santuario de Nuestra Señora de Lledó, capilla de Santo Tomás de Villanueva, y capillas de las cofradías de la Sangre de Valencia y de Sagunt
- Pinturas al fresco y al óleo de la capilla de Santa Rosa de Lima, y las pinturas al óleo de la basílica de la Virgen
- Pinturas al fresco de la capilla de la Comunión de Burriana y de la capilla de San Pedro de Alcántara en Vila-Real
- Pinturas al óleo de la capilla de la Sangre de Castellón y de la cartuja de Valdecrest
- Pinturas al fresco de la iglesia del Ángel Custodio de la Vall d'Uixo
- Retratos del paraninfo de la Universidad



Fig.6 y 7: José Vergara, *Judit mostrando la cabeza del general Holofernes*, y *Ester ante el rey Asuero*, 1744. Colegiata de Xàtiva



**•1771-1780**

- Pinturas de la antigua Casa Profesa, las pinturas al fresco de la iglesia de San Agustín de Castellón y de la iglesia parroquial de El Vendrell y convento de la Merced
- Pinturas de la iglesia de las Escuelas Pías e iglesia parroquial de Burjassot
- Pinturas donadas a la Real Academia de San Carlos, lunetos del convento de San Juan de la Ribera, pinturas al fresco y al óleo de la capilla de San Vicente Ferrer
- Retrato del grabador Manuel Monfort
- Autorretrato
- Retrato de su hermano Ignacio Vergara.

**•1781-1790**

- Pinturas al fresco y al óleo de la iglesia parroquial de Chiva, y de la iglesia del Convento de San Felipe
- Pinturas al fresco del camarín de Nuestra Señora del Puig, pinturas al óleo del Convento de San Juan de la Ribera, y pinturas al fresco de la capilla de la Comunión de los Santos Juanes

- Pinturas al óleo de la catedral de Murcia y del convento de agustinos de Cartagena
- Retrato de Carlos III
- Retratos de Carlos IV y de la reina María Luisa.

**•1791-1799**

- Pinturas al óleo de la Catedral de Valencia El martirio de San Erasmo y de San Vicente, y las donadas a la Reales Academias de Madrid, Valladolid, Zaragoza y Valencia
- Pinturas al fresco de la catedral de Segorbe, y pinturas al óleo de la catedral de Palma de Mallorca
- Pinturas de la capilla de la Comunión de la iglesia arciprestal de Vila-Real, y las pinturas al óleo de la capilla de San Pedro de Alcántara
- Pinturas de San Juan de Ribera y del Convento de San Francisco.



Fig.8: José Vergara, *Apoteosis de la Eucaristía*. Iglesia parroquial de los Santos Juanes



## 4.6 Legado

Con la muerte de José Vergara, se perdió a uno de los pintores valencianos más importantes del siglo XVIII, un artista incansable en su aprendizaje, introductor de un clasicismo academicista extraído del seiscentista italiano, totalmente innovador para la época, y un claro reformista de las bases que había impuesto el barroco valenciano.

Un clasicismo academicista que, una vez impuesto, se estableció bajo una serie de reglas y normas que el propio Vergara elaboró con el estudio de formas y determinadas composiciones.

Es necesario resaltar la gran cantidad de obras que realizó durante su dilatada carrera artística, y también la calidad que llegaba a alcanzar en sus pinturas. Las fuente de las que bebió, como Ribera o Juan de Juanes, manifiestan un seguimiento por la estética de dichos artistas, y sobre todo la decisiva influen-

cia que tuvieron las pinturas del artista barroco francés Coypel en las carrozas del Marqués de la Mina, y las de Paolo de Mattei, que influyeron en sus composiciones, ampulosas y de matizado colorido. También podemos citar como gran influencia a Palomino y su obra “El museo pictórico y escala óptica”, con ese estilo dinámico, luminoso y colorido del que hacía gala el pintor cordobés.

Y dentro de su legado, no podemos olvidar otra de las facetas propias de Vergara, como fue su afán por la enseñanza y por la formación de futuros pintores.

Podemos citar algunos de sus alumnos más destacados, como los pintores José Ferrer, Vicente Ingles Falcó que compartió encargos con Vergara en la catedral, Juan Bautista Suñer y Vicente López, el pintor y escultor Francisco Brú, y el grabador Pedro Pascual Moles.

## 4.7 Vergara y la importancia entre el modelino y la obra original

Hablar sobre Vergara, es hablar sobre una preparación absolutamente exhaustiva y minuciosa de las obras que ejecutaba. Y conociendo este dato, podríamos aventurarnos a ratificar que sus dibujos, y después sus bocetos, representaban una parte importantísima en el trabajo que después realizaría en la obra original.

Ambos van de la mano en la producción del pintor que, como ya hemos dicho, preparaba sus trabajos teniendo en cuenta el más mínimo detalle. Estos se conocen por la producción dibujística que nos ha llegado hasta nuestros días, y que representa una de las más fructíferas y numerosas de los artistas españoles del siglo XVIII<sup>9</sup>, y que engloba dibujos y bocetos de muy diversa índole, y con

diferentes técnicas que Vergara dominaba en algunos casos de forma magistral; utilizaba el lápiz y la pluma como herramientas básicas, pero introducía la sanguina o la tiza en algunas ocasiones, y también las aguadas y pinturas con manchas o medias tintas. Todos estos elementos le sirven para crear una pauta de trabajo que se repetirá en todas sus obras; comienza con un proceso en el que se servía del lápiz o la pluma para acometer dibujos o apuntes a partir de estampas, de manera rápida y precisa, pero también exhaustiva y minuciosa, según requiriese la ocasión y el tema a dibujar, para plasmar con rapidez la idea que tenía en mente, e ir perfilándola poco a poco para después llegar al boceto. En esta primera parte, Vergara realizaba estudios ana-

---

9 GIMILIO, D. *José Vergara...*, op. Cit, p. 62



tómicos de los personajes, de sus cuerpos y de sus manos, muy precisas, entendiendo así que estos estudios representaban para el pintor una parte importantísima de las obras, algo que también se intuye en sus estudios sobre ropajes, telas, y volúmenes. Era algo más rápido en los estudios compositivos de la propia obra, entendible si pensamos en que en esta parte, ya no trataba de plasmar un cuerpo o una mano, elementos ciertamente más personales o figurativos, sino que trataba de componer una escena general y el dibujo requería rapidez y algo más de imprecisión.

Sobre estos apuntes, da comienzo un segundo proceso en el que Vergara define lo que será el boceto, plasmándolo con las mismas características en composición, detalles y también colorido, que la obra final.

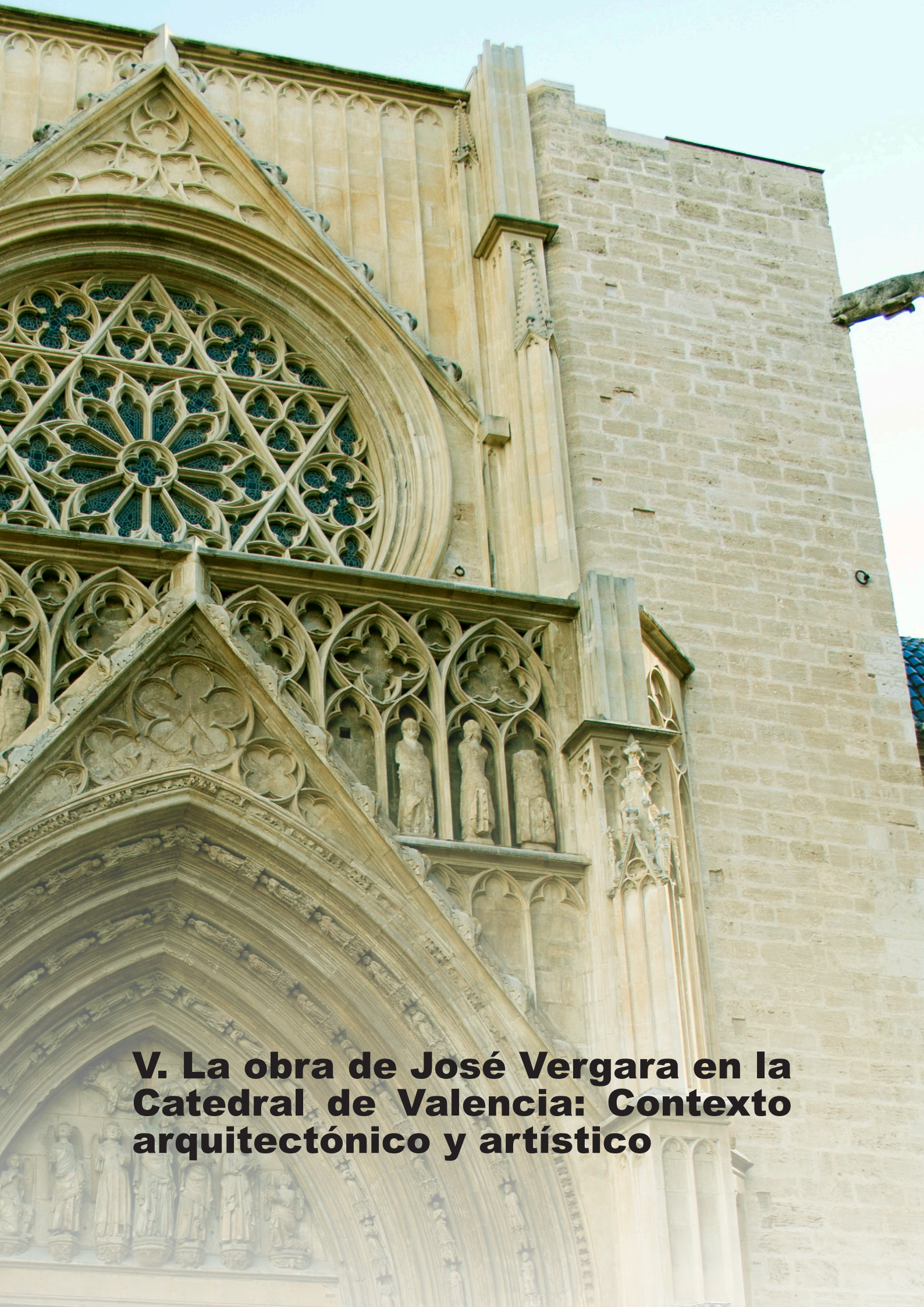
Aprovechando esta explicación sobre las pautas que Vergara seguía en su proceso, he considerado muy oportuno incluir unas palabras

sobre las normativas y reglamentaciones que recogían los tratadistas, y sobre las cuales un pintor se debía regir para componer sus obras, y para alcanzar una pintura, según estas reglas, "grande, extraordinaria y verosímil". Esta normativa, que Vergara solía seguir o cumplir, la utilizó para componer dos de las obras que se estudiarán con profundidad en este trabajo: el *martirio de San Erasmo*, y el *martirio de San Vicente*. Este dato nos acerca aún más, a la importancia que tuvo el modelino con la obra original, ya que, siguiendo las reglas sobre composición, las aplicaría en un primer momento a los apuntes, para después pasar al boceto, y finalizar con la obra. El modelino es una herramienta, que Vergara ejecuta fielmente en composición y colorido a las obras finales, y sin la que difícilmente hubiera podido afrontar la elaboración de dichas obras.



Fig.9: José Vergara, *boceto preparatorio para el lienzo del Martirio de San Vicente*





**V. La obra de José Vergara en la Catedral de Valencia: Contexto arquitectónico y artístico**



## 5.1 La Sede Valentina

El martirio de San Vicente, de José Vergara, representa una de las obras más emblemáticas e importantes dentro del edificio al que pertenece, la Catedral de Valencia, por diversas razones; hablamos de una obra con un formato extraordinariamente grande, que permite ensalzar, aún más si cabe, la escena del martirio. Su temática en este sentido, también cobra especial protagonismo, pues se trata del patrón de Valencia, ajusticiado a escasos metros de la propia catedral. Y por último, un elemento clave que permite entender esa importancia, y es la pertenencia de la obra a la producción de Vergara en su etapa de madurez.

A partir del actual proyecto, hemos podido documentar un boceto hasta ahora inédito sobre la obra en cuestión, gracias al cual tenemos la oportunidad de estudiar al detalle las formas de trabajo y la metodología seguida por Vergara, sobretodo en esta obra y también en su madurez artística. Y a la vez que documentamos este hecho, debemos hacerlo de igual modo con el enclave arquitectónico en el que se ubica, un monumento clave dentro del patrimonio histórico-artístico valenciano y uno de los más importantes ejemplos de arquitectura de la historia de la ciudad. Realizaremos también un repaso por las cinco obras restantes que, al igual que la que nos ocupa, circunscriben las tres puertas principales de la catedral en su interior.

## 5.2 Introducción

-La actual catedral de Valencia constituye un ejemplo, según palabras de Joaquín Berchéz<sup>10</sup>, de la mejor arquitectura valenciana de todos los tiempos, y desecha el calificativo de

“engendro” que recibió de los ilustrados del siglo XVIII<sup>11</sup>. En ella tienen presencia ámbitos artísticos desde la época medieval, hasta los últimos años de la moderna, dándose continuos cambios artísticos y arquitectónicos desde su estructura inicial, motivos que no han permitido a la catedral poseer una clara lectura, propia de un templo de sus características; cambios perfectamente explicados a través del “Síndrome de Frankenstein”, término atribuido por Salvador Muñoz Viñas (2003), en el que se intenta ejemplificar a través de la historia de Mary Shelley esa mezcla de diferentes estilos en una sola estructura, al igual que en la novela en la que diferentes partes humanas componían un solo cuerpo.

Cada generación se propuso rehacer o ampliar el edificio siguiendo los ideales de su propia época, y ciertamente, la conjunción tan acertada de todos estos estilos, se debe a la maestría y la profesionalidad de quienes los realizaron.



Fig.10: Vista de la catedral desde la plaza de la Reina

<sup>10</sup> BERCHÉZ, J. ; ZARAGOZÁ, A.: “Iglesia Catedral Basilica metropolitana de Santa María de Valencia”. *Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia: Conselleria de cultura, educació y ciència, 1995. p. 4

<sup>11</sup> CASTELL MAIQUES V. ; DOMINGUES BARBERA M: “La catedral de Valencia, expresión de fe, arte y cultura” *Archivo de arte valenciano*: nº 48, 1977. p. 101

### 5.3 Resumen histórico

Iniciada en 1262, solo 24 años después de la conquista de Valencia, se trata de un edificio de planta gótica de tres naves y tres crujías, con crucero saliente, presbiterio poligonal abierto directamente al crucero y girola.

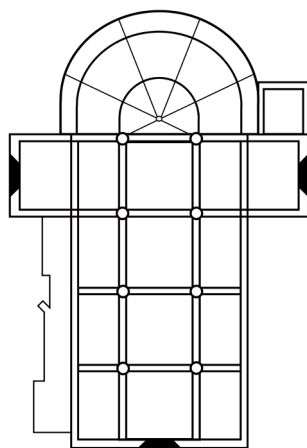


Fig.11: Plano de la Catedral en el siglo XIII

Contaba ya al final del siglo XIII con el deambulatorio de ocho capillas, y con la puerta románica del *Palau* o de l'*Almoína*, situada en la fachada izquierda del crucero, la más antigua del conjunto catedralicio, y de probada influencia catalano-aragonesa<sup>12</sup>. Se ha llegado a afirmar de ella que posee una gran singularidad artística que la hace única en el mundo.



Fig.12: Detalle de los capiteles de la puerta del *Palau*. Catedral de Valencia

Entre mediados del siglo XIV, se cerró el crucero por su lado oeste con la construcción de la puerta gótica de los Apóstoles, que contrasta con el carácter románico de la puerta con la que se enfrenta en el crucero, la del *Palau*. También en este periodo se construyeron tres tramos de las tres naves, y se inició el cimborrio, el más monumental de la arquitectura gótica meridional, y uno de los mejores ejemplos que de su clase hay en España.

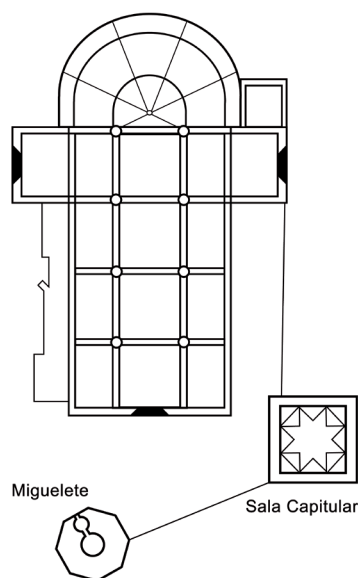


Fig.13: Plano de la Catedral en el siglo XVI



Fig.14: Vista del cimborrio. Catedral de Valencia

12 CASTELL MAIQUES V. ; DOMINGUES BARBERA M:

"La catedral de..., op. Cit., p.101



La antigua Sala Capitular, hoy capilla del Santo Cáliz, y la torre campanario del Miguelete, se levantaron inicialmente separadas y exentas del resto del templo. El Miguelete, un modelo arquitectónico elegante y sólido, es la más conocida de las torres campanario valencianas, y forma un prisma octogonal de 51 metros de altura, los mismos que mide su perímetro.



Fig.15: Torre campanario del Miguelete. Catedral de Valencia

En 1458, Francesc Baldomer comenzó la ampliación de la Catedral con un tramo más, que sería conocido como Arcada Nova, trabajo que continuaría Pere Compte en 1476, seguramente por fallecimiento del primero. Esta ampliación unió a la Catedral definitivamente con la Sala Capitular y con el Miguelete.

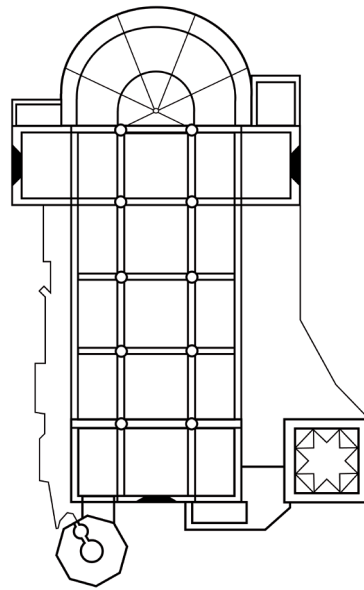


Fig. 16: Plano de la Catedral en el siglo XV

La etapa renacentista nos deja la Obra Nova iniciada en 1566, una tribuna o semiabside elipsoidal en cuyo ápice se ubico la capilla de la Virgen de los Desamparados. Esta tribuna esta compuesta de tres partes o pisos, con un estilo diferenciado; renacentista en el piso inferior, toscano en el piso medio, y jónico en el superior. Desde aquí podían contemplarse espectáculos públicos, como ejecuciones por parte de los canónigos, de ahí que también sea llamada la *llogeta dels canonges*.

Durante el barroco seiscentista, cabe destacar por encima de todo, la proyección de la puerta principal de la Catedral, llamada la Puerta de los Hierros, obra que mejor expresa el plural ambiente artístico y cultural que vivía la ciudad en la época.

El arquitecto austriaco Conrad Rudolf fue el autor del diseño, con un proyecto elegido del concurso convocado en el año 1701 por el cabildo de la Catedral. La obra abarcó casi toda la primera mitad del siglo, y contó con una gran participación de artistas valencianos, entre los que destaca Ignacio Vergara, que realizó los Ángeles adorando el Anagrama de María, sobre la portada.



En el último tercio del siglo XVIII, se inició una remodelación del espacio interior de la Catedral gótica; la intención era dotarlo de un estilo neoclásico homogéneo, y alejarlo del gótico, entonces considerado obra de bárbaros.



Fig.17: Puerta de los Hierros. Catedral de Valencia

Fue obra de Antonio Gilabert, director de la sección de arquitectura de la academia de San Carlos, así que en estos términos, podemos considerarlo como una remodelación “academicista”, que se prolongó hasta finalizar el siglo. Según algunos autores, este revestimiento neoclásico fue un “desgraciado” devenir, promovido en aquella época por las radicales ideas academicistas que privaron contemplar en cierta manera el gótico que imperaba hasta entonces en la Catedral.



Fig. 18: Detalle de la parte superior de la fachada neoclásica. Catedral de Valencia

En 1860 se diseñó el nuevo altar mayor en un temprano y contundente neogótico, y se planteó una vez más el problema sobre un sistema arquitectónico envuelto por otro que transgredía su naturaleza constructiva. De este modo, se volvió a recrear otra vez como idea, la arquitectura de una Catedral gótica. Esta idea perduró, mientras la Catedral era declarada monumento histórico-artístico en 1931.

Ya en 1972, se emprendió la tarea de repristinar la Catedral, eliminando elementos clásicos, y recuperando esa idea anteriormente comentada, el aspecto gótico original.

Actualmente, y después de algunos procesos de restauración, el conjunto catedralicio mantiene un buen estado de conservación, que se vio reflejado en la exposición de “La luz de las imágenes”, llevada a cabo en el año 1999 por iniciativa de la Generalitat, y que tuvo como objetivo la recuperación, intervención y difusión del patrimonio histórico-artístico valenciano, siendo la Catedral uno de los edificios intervenidos.



## 5.4 Obras de las tres puertas principales

Para entender correctamente el porqué de la situación y de la distribución de las obras que se encuentran en los testeros interiores de las tres puertas, es necesario estudiar los programas pictóricos que existían en la época en torno a la decoración interior del edificio y su posterior impacto visual. Se ha de apuntar no obstante, que la búsqueda de dicha información no ha sido del todo satisfactoria, así que se ha optado por utilizar términos artísticos conocidos que creemos aportan esa necesaria información.

En nuestro caso, la distribución que se observa en el interior de la catedral alude a una palabra conocida como *pendant*, un término muy común en bibliografía del arte, y que se utiliza con la expresión “formar pendant” para designar a dos piezas artísticas, como pueden ser dos cuadros o dos esculturas, que se han colocado en esa situación expresamente con el propósito de que formen pareja flanqueando

un espacio o una puerta, y que en la mayoría de los casos aluden al mismo tema, o están realizadas con las mismas proporciones. No es extraño pensar que dicha formación es la que se siguió para el programa pictórico de las tres puertas; las seis obras mantienen las mismas proporciones y dimensiones, y los marcos siguen la misma tipología. En cuanto a otras características, cabe destacar que la temática de los dos lienzos de la Puerta del Palau es un martirio, y están realizados por el mismo autor, Vergara; esto ocurre también con los dos lienzos de la Puerta de los Apóstoles, realizados por Vicente Inglés; y si nos desplazamos a la Puerta de los Hierros, los dos lienzos representan escenas de la vida de Jesucristo.

Centrandonos en los muros internos que cierran los tres espacios principales de acceso a la catedral coincidiendo con las puertas, realizaremos un estudio pormenorizado del programa pictórico mencionado con anterioridad.

### 5.4.1 Obras en la Puerta de los Hierros

Dentro del estudio relativo al interior de la Puerta de los Hierros, nos encontramos a nuestra izquierda en dirección a la torre del Miguelete, y encima de la pila bautismal del siglo XIV, El bautismo de Cristo:

-Una de las obras maestras de la pintura valenciana, representa el momento del bautismo de Cristo, cuando el Espíritu Santo en forma de paloma, baja para posarse en Él. La figura de Cristo semi arrodillado es de un excelente acabado formal y anatómico, y el Bautista, que también se dispone a arrodillarse, va envuelto con una piel de camello que deja al descubier-

to la espalda y brazos. En la parte superior se ve al Padre Eterno, rodeado por una filacteria. Asisten a la escena a derecha y a izquierda, los cuatro grandes doctores de la Iglesia San Gregorio, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo y San Agustín. A la derecha del Señor está arrodillado un personaje que mira al espectador; es el venerable Juan Bautista Agnesio, canónigo de la catedral y escritor muy erudito, que encargó la tabla a Macip en honor a su santo patrono<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> “El bautismo de Cristo, cuadro de los Macip en la Catedral de Valencia”. *ORO DE LEY, revista ilustrada* (251), 1925. p.171

El lienzo presenta un formato rectangular, de grandes proporciones, pues la altura alcanza unos dos metros. Con este dato quedan reflejadas las grandes dimensiones que también poseen las figuras.

La atribución de esta magnífica obra ha sido motivo de controversia a lo largo de los años; la tabla se le atribuyó en un principio a Joan de Joanes, hijo de Vicente; pero en una primera indagación, el escritor José Sanchis Sivera, en su monografía sobre la Catedral<sup>14</sup>, aportó una nota del Libre de obres de 1535 que destruyó esta atribución. En ella, se dice que la tabla se colocó en el sitio donde hoy se puede contemplar en el año 1535, y durante este periodo se creyó que Joan de Joanes había nacido en 1523, con lo que simplemente contaría con 12 años, y sería imposible que abordara una obra de tanta calidad con esa temprana edad, aun cuando se conocen datos del propio Juanes en el que se destaca su temprana maestría. También se estudió la técnica de la obra, con clara influencia de Rafael, y se notan en ella, unas pinceladas de extraña firmeza, soltura y delicadeza, corrección en el dibujo, y demás virtudes que, siendo propias de Juanes, también las tomó de su maestro, que fue su padre. El Marqués de Lozoya apunta como conclusión<sup>15</sup>, que el autor de la obra aun no sabe emplear las luces y las sombras, siendo todavía un primitivo, con lo que se deduce que habla de Macip.

La reciente publicación de un estudio alrededor de esta obra por los investigadores Ximo Company i Lluïsa Tolosa en la revista *Archivo de Arte Valenciano*, expone que muchas de las obras que se creía pertenecían a Macip, debían restituirse a Joan de Joanes.

<sup>14</sup> SANCHIS SIVERA, J. *La catedral de Valencia, Guía histórico-artística*. Valencia, 1909. p. 352

<sup>15</sup> *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia, 1921-. p.119

Los dos autores recogen la atribución de obras que realizó el profesor norteamericano Post a Macip, aún sabiendo que podrían tratarse de obras del propio Juanes<sup>16</sup>.

En el caso del bautismo, recalcan que ninguno de los personajes pudo haber sido realizado por Macip, debido a un magnífico tratamiento que se aleja de su capacidad creativa, y se acerca notablemente a la de su hijo Juanes<sup>17</sup>. La producción de Fernando Benito Domenech, demuestra con datos precisos, que la obra pertenece a Juanes, y que su realización es del periodo en que éste y su padre colaboraban juntos, con ejemplos como el manuscrito del canónigo Vicente Vitoria, que refleja la autoría de Juanes en la obra, pintada en los principios de su etapa artística; o la figura del Dios Padre que se encuentra en lo alto de la obra, y que está pintada muy a la manera de Juanes<sup>18</sup>. También cabe añadir unos últimos datos que sitúan el nacimiento de Juanes a principios del S. XVI (1501 o 1503), con lo que desaparece la anterior fecha citada por Sanchis Sivera.



Fig. 19: Joan de Joanes, *Bautismo de Cristo (Detalle)*, 1535. Catedral de Valencia

<sup>16</sup> COMPANY, X. ; TOLOSA, L.: "La obra de Vicente Macip que debe restituirse a Joan de Joanes" *Archivo de arte valenciano* (LXXX): 1999. p. 50

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 54

<sup>18</sup> BENITO DOMENECH, F. *Joan de Joanes, una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, 2000.





Fig. 20: Joan de Joanes, *Bautismo de Cristo*, 1535. Catedral de Valencia

### **Ficha técnica de la obra**

*Título: El Bautismo de Cristo*

*Artista: Joan de Joanes*

*Año de realización: 1535*

*Técnica: Óleo sobre tabla*

- A la derecha de la puerta, en dirección opuesta al Miguelete, encontramos un *Descendimiento*, de Blas del Prado, pintor toledano del siglo XVI. Fue pintado en 1581 y traído a Valencia en 1810, procedente de la Iglesia de San Pedro de Madrid.

Por sus grandes medidas, debió constituir una pieza de altar, y presenta un formato rectangular casi idéntico a la obra con la que forma *pendant*, al igual que la estructura y la tipología de su marco; los historiadores, aceptan su atribución, y destacan la semejanza del grupo central con la Piedad Florentina de Miguel Ángel esculpida para Santa Maria dei Fiore de Florencia<sup>19</sup>.

Este hecho indica la gran influencia que tuvo el genio renacentista sobre del Prado, que aquí muestra su lado mas italianizado.

Las restantes figuras también coinciden en disposición con el Descendimiento de Lorenzo de Sabatini para San Pedro del Vaticano. Se ha localizado un grabado de Cherubino Alberti, del mismo tema, que seguramente Blas del Prado tuvo delante en el momento de la realización de su cuadro, dato que refleja que el pintor no estudió personalmente la figura<sup>20</sup>.

La obra posee un claroscuro evocador al manierismo, y que también se insinúa en el grabado de Alberti<sup>21</sup>.

Sanchis Sivera lo describe como “sencillo en la composición y delicado en la factura”<sup>22</sup>



Fig.21: Blas del Prado, Descendimiento, 1581. Catedral de Valencia

#### **Ficha técnica de la obra**

*Título: Descendimiento*

*Artista: Blas del Prado*

*Año de realización: 1581*

*Técnica: Óleo sobre lienzo*

<sup>19</sup> MATEO GOMEZ, I. ; LOPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *Pintura toledana de la segunda mitad del S. XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003. p.257

<sup>20</sup> REDIN MICHAUS, G. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

<sup>21</sup> MATEO GOMEZ, I ; LOPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *Pintura toledana...*, op. Cit., p. 257

<sup>22</sup> SANCHIS SIVERA, J. *La catedral de...*, op. Cit, p. 18





Fig.22: Miguel Ángel, *Piedad Florentina* o *Piedad Bandini*, 1550. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.



Fig.24: Cherubino Alberti, *Grabado*



Fig.23: Lorenzo de Sabatini, *Descendimiento*

Podemos comprobar en estas imágenes, la clara influencia que tuvo la escultura de Miguel Ángel, el grabado de Alberti, y el lienzo de Sabatini en el pintor toledano para ejecutar su obra.

El movimiento, la postura y disposición de las figuras, e incluso el claroscuro que se desprende del grabado, se hallan en la pintura de Blas del Prado.

## 5.4.2 Obras en la Puerta de los Apóstoles

Si nos desplazamos al interior de la Puerta de los Apóstoles, encima de las pilas del agua bendita y enmarcados a ambos lados del cancel, encontraremos dos lienzos del pintor académico Vicente Inglés Falcó, hijo del pintor José Inglés, y académico de merito de San Carlos, al que José Vergara favoreció, y con quien compartió encargos en la Catedral<sup>23</sup>. Aunque con muy poca información en lo que se refiere a su vida y a su producción, se le describe como un señalado artista plástico de la ciudad de Valencia en las dos últimas décadas del siglo XVIII<sup>24</sup>, muy capacitado para lienzos de grandes formatos.

-En la parte interior izquierda de la puerta, se encuentra representado el pasaje de “San Pedro liberado por un ángel” que relata como el santo fue liberado de su prisión de Jerusalén, conforme a lo relatado en el capítulo 12 de los Hechos de los Apóstoles.

Destaca la gran composición entre la figura del ángel, la del santo, y los guardianes, que crean un efecto de profundidad.

El marco de la obra, al igual que el del lienzo del que hablaremos a continuación y con el que forma pareja, presenta las mismas características y la misma tipología que los otros cinco lienzos restantes que flanquean las tres puertas principales en su interior, siendo este un marco del tipo *Cassetta*.



Fig. 25: Vicente Inglés, *San Pedro liberado por un ángel*, 1791. Catedral de Valencia

### Ficha técnica de la obra

*Título: San Pedro liberado por un ángel*

*Artista: Vicente Inglés*

*Año de realización: 1791*

*Técnica: Óleo sobre lienzo*

<sup>23</sup> CATALA I GORGUES, M. Á. *El pintor y académico...*, op. Cit, p. 66

<sup>24</sup> PINGARRÓN S, F. “Noticias sobre el pintor valenciano Vicente Inglés en los años 1820 y 1821” *Archivo de arte valenciano (LXXXI)*, 2000. p. 112





Fig. 26: Vicente Inglés, *Martirio de San Bartolomé*, 1791. Catedral de Valencia

-En la parte interior derecha, se encuentra el “Martirio de San Bartolomé”, apóstol de Jesucristo, que fue martirizado en Armenia, mandando desollarlo, como defensor de su fe.

Es ineludible hacer referencia a la inspiración sobre una conocida obra de Ribera, pero aquí el artista compone al santo erguido, con tonos cálidos, y variando la retratística de los personajes, algunos realistas, y otros más idealizados<sup>25</sup>.

#### **Ficha técnica de la obra**

*Título: Martirio de San Bartolomé*

*Artista: Vicente Inglés*

*Año de realización: 1791*

*Técnica: Óleo sobre lienzo*

<sup>25</sup> PINGARRÓN S, F. “Noticias sobre...”, op. Cit., p. 113

Donado a la Catedral el 1 de septiembre de 1791, regalo que como bien expone un artículo periodístico, fue motivado por la rivalidad académica existente en el momento<sup>26</sup>, se revela, como ya hemos dicho anteriormente, la capacidad del artista para la realización de cuadros de gran formato, su maestría para reinterpretar la intensidad emotiva de la pintura seiscentista y su dominio de la composición. Sanchis Sivera las describe de “buena entonación, colorido apropiado, y aunque presentan un dibujo rudo y tosco, son estimables por su conjunto”.

El Cabildo acordó que todos los años se le diese al pintor palma y cirio canonicas, en agradecimiento a su regalo<sup>27</sup>.

Un dato revelador es el que nos explica el formato de las dos obras de la Catedral, condicionado claramente por los requisitos que se le exigieron, al tener que hacer juego con las dos obras de Vergara enfrentadas en el lado opuesto del crucero por la parte de la Epístola, y con unas dimensiones prácticamente idénticas.

Inglés también posee otras tres obras de suma importancia dentro de la Catedral, como son las de la capilla de San Vicente Ferrer, en las que también se puede descubrir a un artista con una gran versatilidad en el uso de los colores, además de un dominio del dibujo ciertamente academicista.

<sup>26</sup> “Cultura restaura el lienzo de Vicente Inglés ‘La coronación de espinas’ de la Catedral de Valencia”. *El periódico.com*. Obtenido el 12 de febrero de 2009 en <http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/28724>

<sup>27</sup> SANCHIS SIVERA, J. *La catedral de...*, op. Cit, p. 329

### 5.4.3 Puerta del Palau o de l'Almoina

Por último, nos desplazamos al testero interior de la puerta del Palau o de l'Almoina, donde encontraremos los dos lienzos de José Vergara que regaló a la Catedral en 1791:

-En el lado derecho se encuentra el “Martirio de San Erasmo”, pintado como homenaje del pintor José Vergara al santo por haber nacido el día de su festividad, y donado a la Catedral. El Cabildo agradeció el gesto del pintor concediéndole cirio y palma canonicas<sup>28</sup>. Vergara se comprometió a enmarcar la obra de la misma manera que estaban enmarcadas las obras del *Bautismo de Cristo* de Macip y el *San Sebastián* de Pedro Orrente<sup>29</sup>.

Es una correcta pintura compositiva y dibujísticamente hablando<sup>30</sup>, que David Gimilio, es su trabajo sobre el pintor, defiende en contra de las críticas que recibe Vergara por parte de autores como Sanchis Sivera, que hablan sobre su escasa destreza y su nula “aplicación” de las características barrocas, en alza aquellos años.

En la obra se puede estudiar el proceso de trabajo de Vergara, primero con los dibujos o estudios parciales para posteriormente realizar un boceto y finalizar con el lienzo definitivo.



Fig. 27: José Vergara, *Martirio de San Erasmo*, 1791. Catedral de Valencia

#### **Ficha técnica de la obra**

**Título:** *Martirio de San Erasmo*

**Artista:** José Vergara

**Año de realización:** 1791

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

<sup>28</sup> Concesión otorgada gracias a la cual el beneficiario podría llevar la palma el día de Domingo de Ramos acompañando a los canónigos

<sup>29</sup> ESPINÓS, A. “José Vergara Ximeno, una aproximación a su vida y su obra”. *Congreso Internacional pintura española siglo XVIII (1º : 1998 : Marbella, España)*. 1998. p. 255

<sup>30</sup> GIMILIO, D. *José Vergara...*, op. Cit, p. 142



-Al lado izquierdo, tenemos el Martirio de San Vicente, la cual junto a su modelino son el objeto de estudio e investigación dentro de este trabajo. Vergara pintó en 1791, representativo de la tortura y el martirio del santo, que fue concebido para la nueva capilla que se le dedica a este en la reformada Catedral gótica de Valencia. El 9 de diciembre de ese mismo año se donó al Cabildo por un devoto (según Adela Espinos, posiblemente el devoto fuese el propio pintor, aunque no consta)<sup>31</sup>, para que se dispusiese haciendo pareja con el Martirio de San Erasmo, obra anteriormente descrita.

Vergara propone en este lienzo una estructura completamente barroca, de gran dinamismo y con un juego de diagonales en estructura de aspa.

Las figuras del cuadro transmiten un gran realismo corpóreo y expresividad, un rasgo muy característico del pintor, y heredado de la pintura naturalista valenciana, y que en ocasiones exagera en algunas expresiones como la tosquedad y la rudeza de los verdugos, en contrapunto con el rostro inocente, angelical y en absoluto nada sufrido de San Vicente, que al parecer contempla de forma heroica su tortura, mientras es coronado por unos ángeles, que representan la parte celestial de la obra.



Fig. 28: José Vergara, Martirio de San Vicente, 1791. Catedral de Valencia

#### **Ficha técnica de la obra**

*Título: Martirio de San Vicente*

*Artista: José Vergara*

*Año de realización: 1791*

*Técnica: Óleo sobre lienzo*

<sup>31</sup> ESPINÓS, A. "José Vergara Ximeno, una aproximación...", op. Cit, p. 255



A detail of a painting, likely a religious scene, framed by a gold border. The painting is set within a semi-circular arch. In the upper right, a figure with a white head covering and a red garment is shown in a dynamic, possibly dancing or falling, pose. Below this, a figure in a dark garment is visible, looking down. The background is a mix of green and yellow tones. The gold border features a repeating diamond-shaped pattern.

**VI. Tipología del marco:  
Modelino y obra final**



Sin olvidar que es en la propia obra pictórica en la que debemos centrar nuestro estudio, es obligado detenerse en el análisis de una de las partes estructurales y estéticas más importantes de cualquier obra: el marco. La cuestión del marco y el acercamiento a su tipología, nos dará mucha información sobre la propia obra y sobre la época en la que se inscribe.

## 6.1 Introducción histórica

El marco siempre ha sido un elemento que, si bien ha ayudado a conservar en buen estado muchas de las obras a las que acompaña, y a la vez convertirse en un elemento decorativo, no ha tenido la suficiente relevancia, o al menos no la que un elemento de estas características podría merecer. Haciendo un repaso alrededor de la historia del marco, no deja de sorprender este hecho, ya que tanto la evolución, las tipologías, y hasta la propia fabricación de este elemento, representan motivos suficientes para que hubiese sido altamente considerado.

Centrándonos más específicamente en la época en la que se inscribe nuestro modelo de marco, el Renacimiento y el Manierismo significaron en España un cambio artístico que se derivó en la constante influencia que tuvo tanto el arte italiano como el flamenco, para la realización y el acopio de obras en España, y sobre todo en la tipología de los marcos que, como bien explica Timón Tiemblo, experimentó una gran ampliación, que es la que nos trae la tipología correspondiente tanto al marco de la obra original de "El martirio de San Vicente", como al de su modelino; de *Cassetta*, perteneciente a los modelos de marco del renacimiento italiano, y tan característico en el siglo XVI, aunque mucho más simple que la de tabernáculo (otra de las tipologías de marcos de Renacimiento italiano). A continuación conoceremos más a fondo las características de dichos marco, y haremos una diferenciación sobre cada uno de ellos.

## 6.2 Marco del modelino del *Martirio de San Vicente*

### Estructura

Es casi idéntica a la de la obra original, siendo esta rectangular y rematada también en su parte superior por un arco rebajado, aunque a diferencia de la original, está formada por cuatro piezas, como son el cabío o parte inferior, los montantes laterales, y la parte superior que contiene el arco, todas ellas montadas a inglete.

Su molduración también responde al perfil de *Cassetta*, claramente reconocido por esa entrecalle plana entre dos cuerpos de molduras.

### Tipología

Es del tipo *Cassetta*, y podemos distinguir perfectamente las tres partes principales que lo componen, siendo su perfil mucho más sencillo que el del marco definitivo.

### Elementos decorativos

Únicamente podemos comentar la zona de la entrecalle, que presenta una decoración vegetal formando dos líneas con un solo elemento que se repite continuamente.



Esquemas y croquis

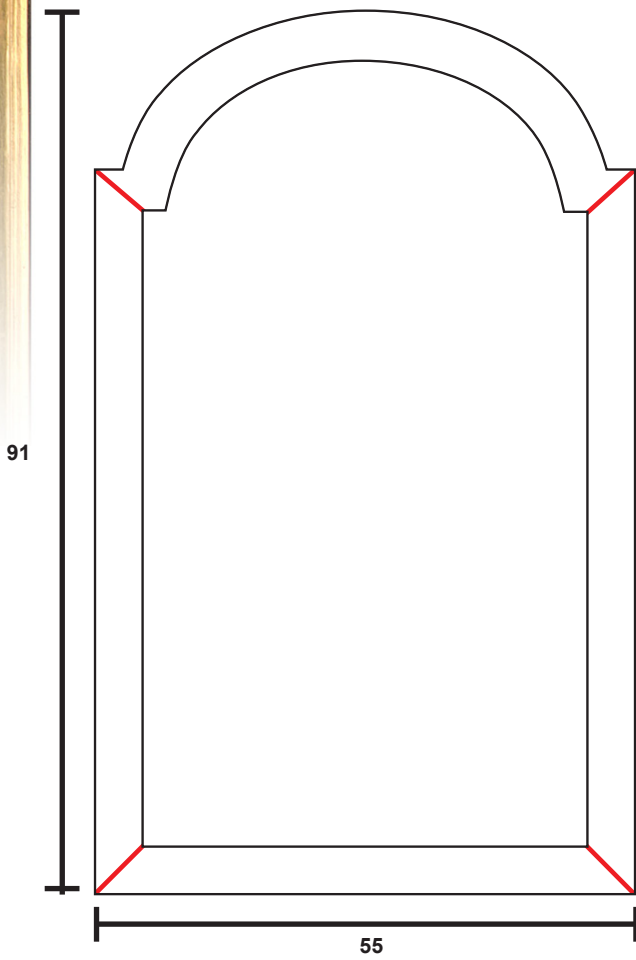


Fig.29: Esquema del marco del modelino, dividido en las cuatro partes que lo componen

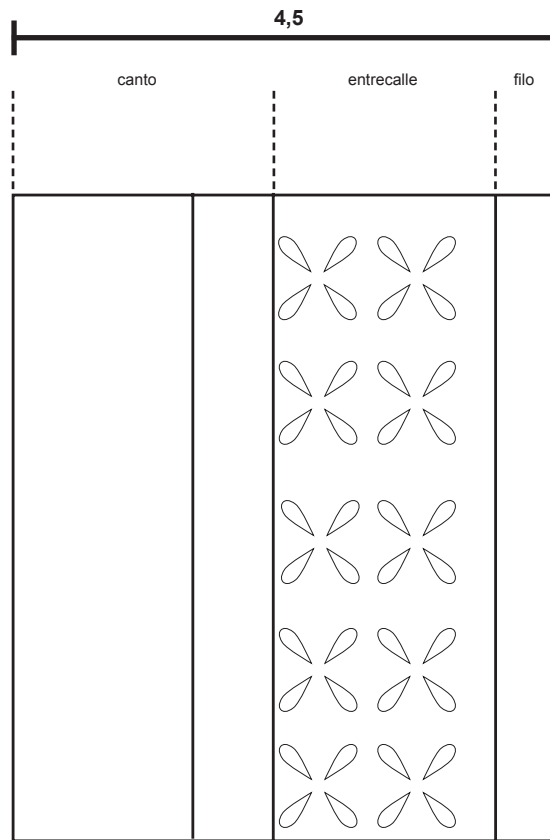


Fig.31: Croquis de la sección del marco en una vista frontal, en la que destaca la austera decoración que se encuentra en la entrecalle.

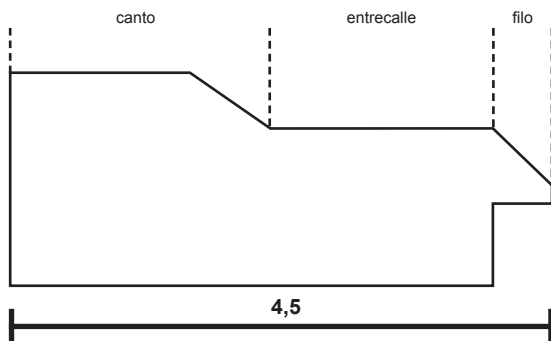


Fig.30: Croquis de la sección del marco en vista lateral. Destaca su sencilla estructura, alejada de la complejidad del marco original.

## 6.3 Marco de la obra original del *Martirio de San Vicente*

### Estructura

Marcadamente rectangular, rematado en su parte superior o también llamada cabece-ro o cimera, por un arco rebajado que nace desde el interior de la pieza. A continuación se muestra un esquema explicativo sobre

la construcción geométrica de dicho arco, que nos permitirá entender su creación desde un punto de vista más técnico.

#### Esquema del arco rebajado

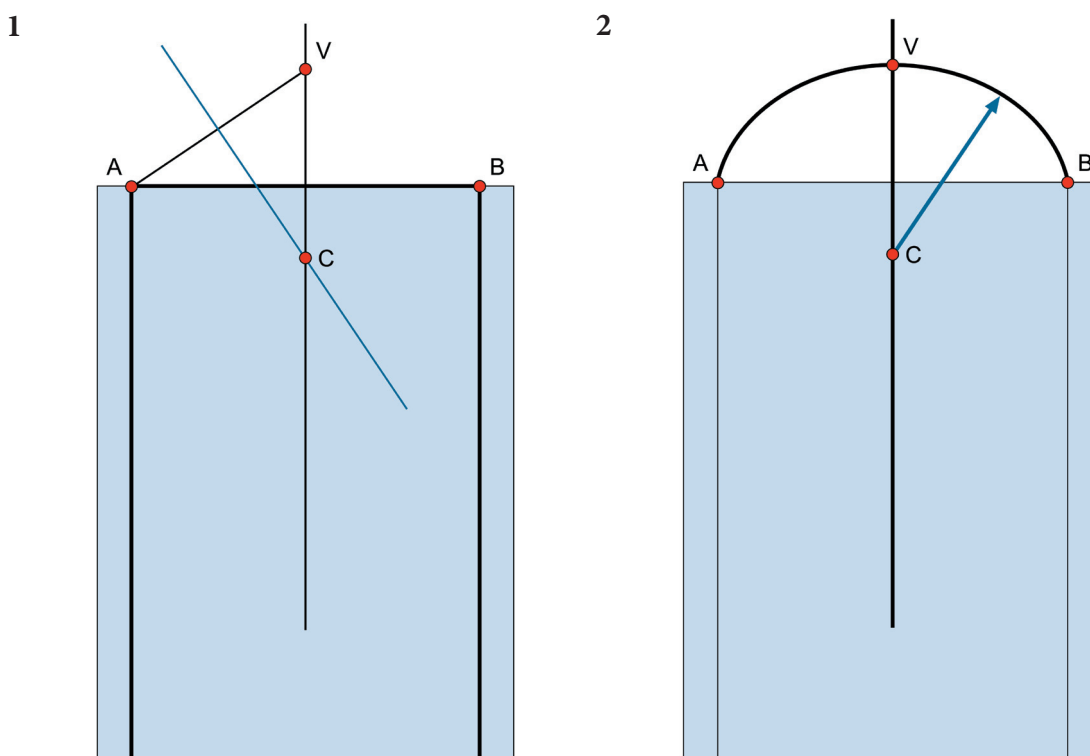


Fig. 32 y 33: Construcción del arco rebajado; el punto V representa la altura del arco, que se une con uno de los extremos (punto A). Se realiza la mediatriz de la unión AV, y en su prolongación corta con el eje del arco de simetría del arco, dándonos el punto C. Desde ese punto trazamos el arco desde A hasta B, obteniendo el arco deseado.

Presenta además, un remate o copete en la parte superior del arco, con una decoración de talla, cintas cruzadas, y elementos florales y vegetales. El marco está estructurado en seis partes: la parte inferior o cabío, los largueros o montantes izquierdo y derecho, y la parte superior, que a su vez está dividi-

da entre el arco, y las dos piezas que unen éste con los laterales; todas estas partes están ensambladas en forma de inglete. Por último, también tenemos una séptima pieza, el remate del que hemos hablado anteriormente. Este tiene una molduración única muy frecuente en el siglo XVIII, aquella en la que



el marco presentaba una entrecalle<sup>32</sup> plana entre dos cuerpos de molduras exteriores, formando el denominado perfil de *cassetta*, en este caso, con el canto a bocel.

Estos perfiles se utilizaron a partir del siglo XVI como unión de diferentes molduras, y tenían como función la reducción de las tensiones del cuerpo único.

## Tipología

A partir del estudio de los elementos propios que distinguían al marco, se ha concluido que su tipología es del tipo *cassetta*, en cuyo perfil destacan tres partes: la entrecalle, el filo y el canto, añadiendo también el contrafilo, que definiremos a través de un esquema gráfico. Es una variante del marco de cassetta, y presenta un perfil abocinado; el canto representa la parte más alta y relevante, y está alejada del objeto enmarcado, mientras que el resto descende hacia el filo. Es un modelo muy característico de finales del S. XVIII, fecha de realización de la obra.

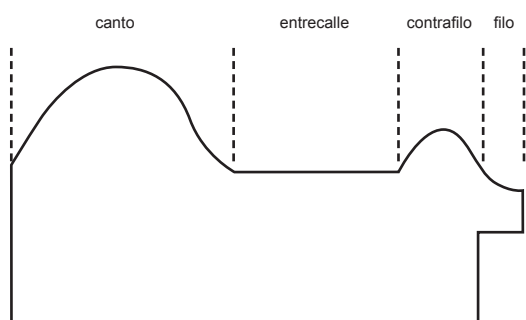


Fig. 34: Esquema del canto del marco, en el que se puede apreciar ese perfil abocinado comentado con anterioridad, con el canto elevado y el resto descendiendo hacia el filo

## Elementos decorativos

Respecto a los elementos decorativos que conforman la estructura, los dividiremos entre las partes del perfil: -Si nos centramos en el canto, una talla de óvulos remarcados y rodeados por una pareja de medios ochos. Este motivo se repite por todo el canto, y fue una decoración muy representativa del último tercio del siglo XVIII gracias al valenciano José Cotanda<sup>33</sup>, artista nacido en 1758, que sobresalió como escultor, convirtiéndose en uno de los más prestigiosos de Valencia de finales del S. XVIII y principios del S. XIX. Entre sus trabajos más representativos, cabe destacar sus tallas en madera realizadas especialmente para marcos, que logro extender por toda la geografía valenciana, y que nos da una idea sobre la importancia de su obra respecto al tema del marco durante dicha época.

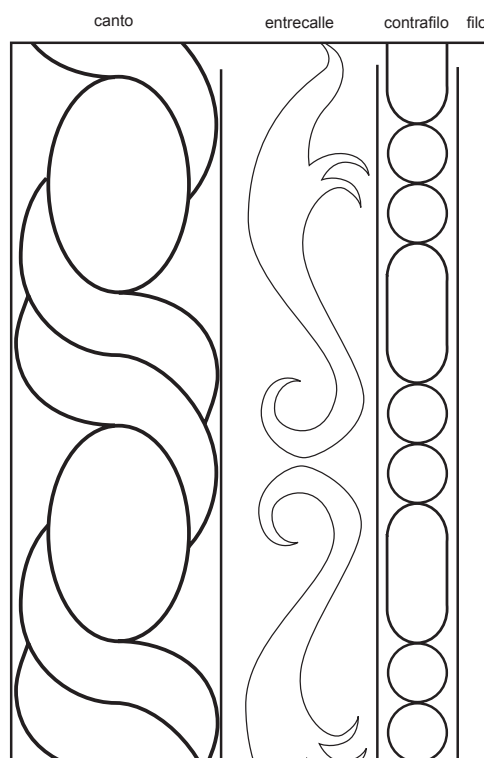


Fig.35: Croquis de los elementos decorativos del marco

<sup>32</sup> Espacio o campo comprendido entre el canto y el filo.

TIMÓN TIEMBLO, M. P. *El marco en España, del mundo romano al inicio del modernismo*. Ed. Humanes (Madrid), 2002. p.86

<sup>33</sup> Ibídem, p. 307

-La entrecalle es ligeramente cóncava, y está decorada con motivos vegetales  
-En el contrafilo, encontramos astrágalos de cuentas y husos, con dos perlas y bizcocho. Estos astrágalos fueron protagonistas como decoración en marcos del siglo XVIII.

## 6.4 Estudio y comparación

A simple vista, no existen diferencias abismales entre los marcos del boceto y de la obra definitiva, puesto que su tipología y su estructura general resultan idénticas. La única y gran diferencia de la que podríamos hablar reside en la funcionalidad; cada uno de ellos cumple un propósito distinto, y su cometido responde únicamente al protagonismo y la importancia de la obra a la que enmarcan. Por ello, sus características estructurales y decorativas varían de forma lógica siguiendo estas pautas. Estudiando las dos piezas de modo más ex-

haustivo, podemos comprobar que el marco definitivo presenta una estructura que, si bien es idéntica al marco del modelino, también resulta mucho más compleja en lo que al perfil se refiere. Algo muy lógico por otra parte, pues su complejidad responde a la necesidad de enmarcar una obra de tal importancia, con un marco que consiga igualar esa importancia, y consiga resaltarla.

Esto mismo ocurre también con los elementos decorativos, puesto que en el marco definitivo están presentes de forma muy variada en las tres partes del perfil, e incluso se le añade ese trabajado remate en la parte superior. Sin embargo, en el marco del modelino resultan verdaderamente escasos, tanto en disposición como en variación, y obviamente no presenta ningún remate.





**VII. San Vicente Mártir:  
Iconografía y representaciones**



## 7.1 Introducción

Vicente de Zaragoza, diácono y mártir del siglo IV, y con festividad el 22 de enero, forma junto con San Lorenzo, la diada martirial más relevante, sobre todo por la persistencia de su culto y la grandísima cantidad de interpretaciones, representaciones y otras creaciones artísticas que se han tenido del santo tanto en la Península Ibérica como fuera de ella. También por las variaciones que existen de estas representaciones dentro de unas regiones o de otras durante todos estos siglos.

Pero antes de extendernos en materia puramente iconográfica, resulta necesario revisar detenidamente su leyenda, y así poder comprender con más exactitud las diferentes representaciones realizadas sobre su vida y su martirio.

## 7.2 Leyenda

“Se dice que procede de Huesca, y que, ordenado en Zaragoza, vivió tres momentos culminantes en su vida: su nacimiento, ordenación como diácono; su martirio en Valencia; y la traslación de sus reliquias. Era un muchacho noble por su linaje, por su Fe y por su religiosidad, y gozaba de una gran facilidad de palabra y elocuencia, siendo un gran orador.

Nació comenzando en España la “era de los mártires” y gobernando Daciano, que mando detener a Valerio Obispo y al propio Vicente, que era su diácono.

Una vez conducido a Valencia, fue sometido a horribles tormentos y su martirio, que relata con detalle, pero con un alto nivel de tópicos hagiográficos, el poeta español Prudencio<sup>34</sup>: Por haber asumido la defensa de su Obispo Valerio, Daciano ordeno que se le infligiesen una serie de torturas. Pusieron a Vicente en el ecúleo y en la catasta, dos instrumentos de

tortura en los que el condenado se tumbaba, y donde comenzaban a tirarle de los pies y las manos hacia lados opuestos, hasta que sus huesos crujían y su extremidades se desmembraban. Se mandó que se le rasgara la espalda con garfios de hierro para desollarlo sobre una Cruz de San Andrés, mientras los verdugos le quemaban las plantas de los pies y las axilas con teas incandescentes. Por último, Daciano ordenó que se le asara sobre una parrilla, al igual que San Lorenzo, con el agravante de que las barras de la parilla fueran hojas de sierra, y que los verdugos echaran sal sobre sus heridas para avivar las llamas, y para que Vicente ardiese de dolor<sup>35</sup>. En medio de todos estos tormentos, Vicente aún animó y convirtió a muchos de los verdugos a su fe, y desafío a su perseguidor.

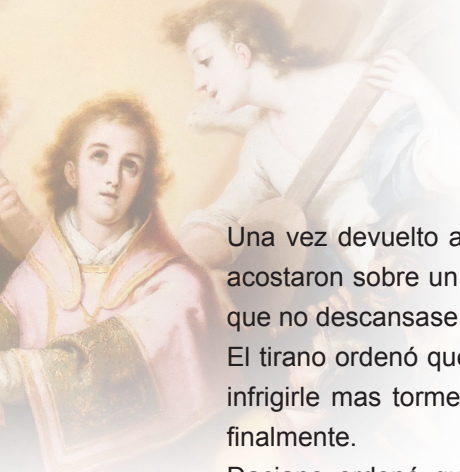


Fig. 36: Jose Vergara, *San Vicente en la carcel*, 1792. Catedral de Valencia

<sup>34</sup> REAU, L. *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos: de la P a la Z*. España: El Serbal, 1998. p.322

<sup>35</sup> DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada (T.2)*. Ed. España, 2006.





Una vez devuelto a la celda, los verdugos lo acostaron sobre un lecho de escombros para que no descansase.

El tirano ordenó que lo curasen para volver a infringirle mas tormentos, pero el martir murió finalmente.

Daciano ordenó que Vicente fuera cosido a una piel de buey y arrojado al mar, en la playa de Valencia, con una piedra de molino sujeta al cuello. Milagrosamente, su cadáver fue sacado por las olas según se dice, en la playa de Cullera, donde los recogieron los cristianos, que le dieron sepultura.”

Como se ha podido observar, la leyenda aquí expuesta representa un compendio de escritos o hagiografías de varios autores, como Santiago de la Vorágine, o Louis Reau. Todos los detalles que completan el suplicio del santo, utilizados por estos autores, son temas muy recurrentes de la hagiografía popular, y en especial, del martirio de San Lorenzo, el diácono romano, que como ya se comentó más arriba, representa junto a nuestro protagonista, la vida martirial más importante.

La fuente más antigua que habla sobre el santo es la *Passio Sancti Vincentii* (Pasión de San Vicente) escrita a finales del siglo IV<sup>36</sup>, y desaparecida en el siglo IV. Es más una pasión épica que un documento histórico; su forma de expresión y estilo literario será la base de la popularidad y fama que acompañó al santo. La existencia de su culto, muy antiguo y extendido por todo el imperio romano, está garantizada por abundantes testimonios literarios, epigráficos y arqueológicos.

San Agustín dijo de él que no había región ni provincia donde no se celebrase fiesta en su

honor. El santo se convirtió así en un atleta de fé y su figura fue desglosada por el poeta Prudencio. Es el más célebre de los mártires hispánicos antiguos y el único que se ha incorporado por el rito romano a la liturgia de la iglesia.

Su culto también se explica dada la importancia y el significado que lleva su nombre, reconocido como un símbolo de victoria, y para San Agustín y el poeta Prudencio, el nombre de *Vicentius* es un sinónimo de *Victorioso*. De ahí que se le conozca también como “Vicente el Invencible”.

A continuación podemos encontrar un pequeño fragmento de la *Passio Sancti Vincentii*:

*Beate martyr, prospera  
diem triumphalem tuum,  
quo sanguinis merces tibi  
corona, Vincenti, datur!*

5 *Hic te ex tenebris saeculi  
tortore uicto et iudice  
euexit ad caelum dies  
Christoque ouantem reddidit.*

10 *Nunc angelorum particeps  
conlucis insigni stola,  
quam testis indomabilis  
riuis cruoris laueras,*

15 *cum te satelles idoli  
praecinctus atris legibus  
litare diuis gentium  
ferro et catenis cogeret.*

20 *Ac uerba primum mollia  
suadendo blande effuderat,  
captator ut uitulum lupus  
rapturus adludit prius.*

*‘Rex’, inquit, ‘orbis maximus,’  
qui sceptrum gestat publica,  
seruire sanxit omnia  
priscis deorum cultibus.*

36 SORIANO, F. J. ; SORIANO, R. *San Vicente Mártir y los lugares vicentinos en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001. p.9

### 7.3 Representaciones vicentinas a lo largo de la historia

Una vez expuesta la leyenda del santo mártir valenciano, nos adentraremos de lleno en intentar resumir una iconografía que, como bien se ha explicado anteriormente, presenta una ingente cantidad de ejemplos y de representaciones artísticas, que no hacen sino enriquecer su historia, y aportar datos significativos para nuestro estudio.

Dichos datos son esenciales para conocer el tratamiento que a lo largo de la historia se le ha dado a San Vicente, y sobre todo al momento crucial de su vida, su martirio.

A San Vicente se le representa como un diácono con la vestimenta propia de su orden ministerial, en este caso una dalmática. Porta entre sus atributos una rueda de molino, por la que también se le conoce como "*San Vicent de la Roda*" y la parrilla en la que fue torturado, diferenciándose de la de San Lorenzo por las puntas de clavos. Se completa así una iconografía a la que se añadirán mas elementos dependiendo de la obra o la zona geográfica, tales como el ecúleo, la cruz aspada, un libro como simbolo de su fe, etc.

En muchas de las representaciones sobre el santo, además, han aparecido repetidamente una serie de símbolos o iconos propios, cada uno de ellos dividido en cuatro niveles; escenográficos como muestra de escenas de su periplo; martiriales como símbolos del martirio; gloriosos resaltando su final victorioso, y sociales. Todos ellos relatan gráficamente los momentos de la vida del santo en los que se inscriben, y son otra gran aportación en cuanto a nivel de estudio se refiere, ya que muchos de estos símbolos o iconos cambian dependiendo de la localización geográfica, y enriquecen su historia.

Gracias al estudio sobre estas representaciones, contadas en numerosas hagiografías, y que posteriormente recopiló de forma exhaustiva la profesora María Dolores Mateu Ibars, plasmándolo en su libro "*Iconografía de San Vicente Mártir*" podemos conocer de antemano la gran artisticidad con la que se ha rodeado a la escena martirial durante siglos, siempre con enfoques tremendamente distintos, ligados a las épocas en las que se crearon, pero siempre con esa intención tan gráfica y tan, en ocasiones, tosca, y sin ningún tipo de sutileza, con las que los artistas siempre han plasmado los temas de martirio.

Esa intención viene dada casi siempre, por un intento del propio artista por ensalzar la figura del santo, que se eleva por encima de los demás como un héroe, y que representa una clara demostración de los tópicos más manidos de la historia; la parte bondadosa, pura, honesta e inocente representada en este caso por San Vicente; en contrapunto con la parte malvada, ruda, enloquecida y salvaje representada por Daciano, los sayones, y el resto del pueblo.

Dejando a un lado las representaciones donde el Santo aparece de forma individual con símbolos del martirio, o en representación "biicónica" al lado de otros santos, nos centraremos en las escenas puramente biográficas y de martirio, donde se nos muestra su verdadera personalidad interpretada de múltiples formas según las épocas, y como comenta Mateu Ibars, donde se "individualiza la intensidad cultural, artística y estilística de la figura vicentina"<sup>37</sup>:

---

<sup>37</sup> MATEU IBARS, M<sup>a</sup>.D. *Iconografía de San Vicente Mártir*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980. p. 221



### 7.3.1 Románico

-Ya desde el periodo románico, que es donde se encuentran las representaciones vicentinas más antiguas, observamos múltiples muestras de escenas del martirio, como uno de los frontales románicos más famosos y significativos sobre la vida del santo, el frontal o antependio de Treserra, Huesca (s. XII).

Trasladado al Museo Diocesano de Lérida en 1897, y perteneciente al patrimonio emigrado de Huesca, la tabla está trabajada sobre una gruesa capa de yeso, y rodeado de ornamentación orgánica o *zodaria* en el marco.

La obra presenta al martir sentado de frente, dando la bendición con su mano derecha mientras porta un libro en su mano izquierda. En los espacios laterales se narran escenas de su vida y su martirio.

Se considera una obra del siglo XII, y no del XIII como se pensaba, por varios motivos, como su aspecto románico, la manera arcaica en la que se representa a San Vicente, o incluso la evocación de algunos detalles en las artes industriales musulmanas.

Otra de las obras más importantes y menos conocidas, son las pinturas del frontal de Liesa (s. XII), procedentes en un primer momento de la parroquia románica de Liesa, actualmente en ruinas, para posteriormente recalar en la iglesia de Santa María del Monte, en Huesca. Una pieza excepcional del románico aragonés, realizado con temple sobre pergamino previamente adherido a una tabla.

Constituyen una de las más antiguas representaciones hagiográficas vicentinas, y está dividida en tres registros correspondientes a las diferentes etapas de la vida del santo, mejorando su narratividad, y convirtiéndose así en una ilustración medieval servida a los fieles para su mejor entendimiento, con características estilísticas peculiares.

Durante los últimos años, y concretamente desde que pasó a formar parte de la Diputación Provincial de Huesca, el frontal ha sido sometido a exhaustivos procesos de restauración para frenar su aparente destrucción.



Fig. 37: Anónimo, *Frontal del ciclo de vida de San Vicente*, siglo XII. Diputación Provincial de Huesca

No debemos confundir este frontal con las propias pinturas murales de Liesa, otra de las representaciones vicentinas de este periodo, y que también se encuentran en la ermita de Santa María del Monte.

Un bellissimo ciclo iconográfico de finales del siglo XIII, como muestra su estilo pictórico perteneciente al gótico lineal o franco-gótico, que nos muestra un repaso por las escenas de la vida el mártir, y nos hace recordar al frontal descrito con anterioridad en algunos ejemplos

y detalles. Las pinturas se encuentran en el lado norte del muro de la cabecera, y al igual que el frontal, están realizadas por registros narrativos que facilitan su visión y su entendimiento.

A continuación se muestran algunas imágenes de estas pinturas, que desgraciadamente resultan poco conocidas, pero que sin duda son un indudable ejemplo iconográfico de la figura de San Vicente.

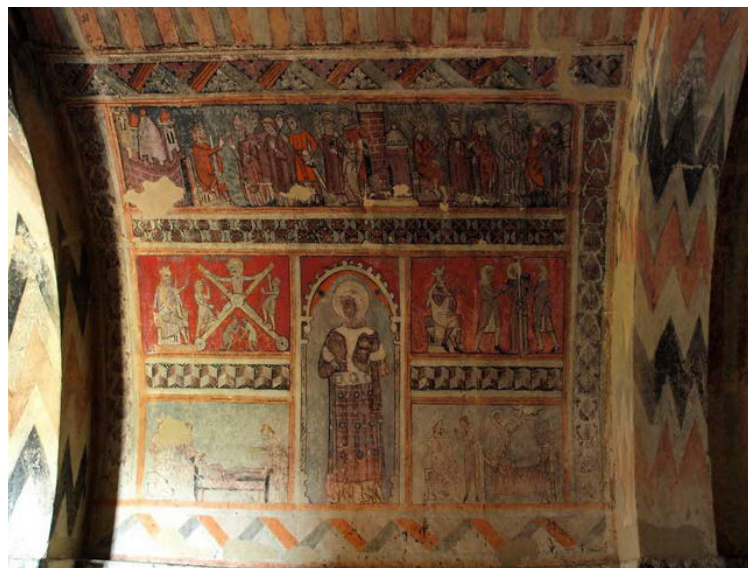


Fig. 38: Pinturas murales de Liesa, S. XII. Santa Maria del Monte, Liesa



Fig. 39: *San Vicente es azotado por dos sayones*, detalle de las pinturas murales de Liesa



### 7.3.2 Gótico

-Si nos adentramos en el gótico, concretamente en el ciclo del gótico humanístico tal y como lo describe Buchón Cuevas, encontraremos obras verdaderamente interesantes sobretodo en el aspecto martirial, aunque también iconográfico.

Dentro de la escuela valenciana, podemos destacar la tabla de San Vicente procedente del Legado Bosch, que se encuentra en el Museo del Prado.

Pablo Bosch i Barrau dedicó parte de su gran fortuna a reunir cuantiosas obras de arte sobre 1915, entre las que destaca esta tabla realizada por un pintor anónimo en el primer tercio del siglo XV. Resalta en ella un cierto tono gótico primitivo aun habiendo sido realizada ya en época renacentista, y presenta dos escenas superiores que describen el martirio, y dos inferiores en las que descubren el cuerpo del santo, prodigándose elementos topográficos, playas, fauna, representación de interiores, etc

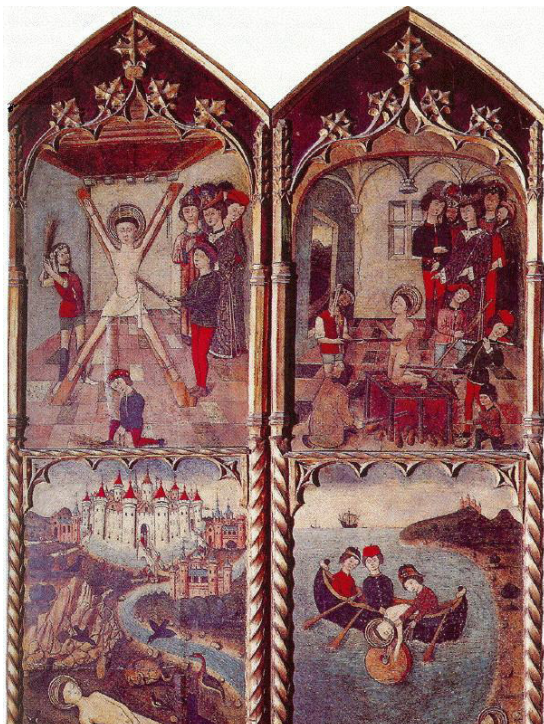


Fig. 40: Anónimo, *Tabla de San Vicente*, s. XV. Pertenciente al Legado Bosch, Museo del Prado

-Ya en la escuela catalana, tenemos el retablo de Ramón Gonsalbo, conocido pintor medieval procedente de la *Seu d'Urgell*. Pertenciente a la galería Bernat, podemos contemplar dos calles laterales de este retablo catalán del s. XV, realizado al temple y óleo sobre tabla con una excelente técnica influenciada por las artes flamencas, en el que se muestran escenas destacables del martirio.



Fig. 41: Ramón Gonsalbo, *Retablo*, s. XV. Galería Bernat

Y dentro del ámbito de otras escuelas, podemos incluir como un buen ejemplo martirial, el óleo sobre tabla atribuido al Maestro de Villalobos, en la que se narra el lanzamiento del cadaver del mártir a las aguas.

Su fecha de realización data del siglo XV, época de actividad del citado autor, que la ejecutó para la Catedral de León, y que actualmente se encuentra dispersa. Los detalles de los ropajes y las expresiones y movimientos de los personajes delatan una influencia flamenco.





Fig.42: Maestro de Villalobos, *Lanzamiento de San Vicente a las aguas*, s. XV. Actualmente dispersa

### 7.3.3 Renacimiento

-En la época renacentista, los relatos artísticos del santo vuelven a impregnarse de composiciones más retratísticas y solemnes, y las representaciones martiriales quedan relegadas a un segundo plano. Es por este motivo, que los ejemplos que se muestran a continuación son escasos comparados con otros periodos.

Entre las obras a destacar en este periodo, debemos citar una que, sin guardar relación con el martirio en sí, representa una de las obras más importantes dentro del panorama artístico valenciano, y una de las mejores representaciones vicentinas. La tabla de San Vicente Mártir del Maestro de Alzira, realizada en óleo, es una gran muestra del manierismo renacentista que se le atribuye. Representa al santo en actitud solemne, un ejemplo ya comentado anteriormente y muy común en esta época, con una bella dalmática, la rueda, la palma y el libro. Forma pareja con otra obra de



Fig. 43: Maestro de Alzira, *San Vicente Mártir*, s. XVI. Museo de Bellas Artes de Valencia

las mismas características, que representa en este caso a San Vicente Ferrer. Las dos fueron las antiguas puertas del transagrario del Altar Mayor de la Catedral.

-Si nos centramos ya en obras con carácter martirial, volvemos a encontrar un ejemplo en Huesca, esta vez en el retablo de San Sebastián de la Colegiata de Santa María La Mayor de Bolea.

Fue realizado en 1503, y entre las siete tablas que forman el banco o predela del retablo, hay dos dedicadas a San Vicente, en este caso la segunda y la quinta.





Fig.44 y 45: Pedro de Aponte y Pedro de Dezpiota, Martirio de San Vicente y San Vicente ante el Juez, s. XVI. Colegiata de Santa María la Mayor de Bolea, Huesca.

Todas estas tablas fueron pintadas por Pedro de Aponte y Pedro de Dezpiota, basándose en la pintura del Retablo Mayor para dicha tarea.

### 7.3.4 Barroco

-Durante el periodo barroco, las escenas martiriales volvieron a cobrar cierto protagonismo, en especial con la figura de Bartolomé Matarana.

Matarana (1550-1625) fue un pintor genovés, famoso por realizar las pinturas de la Iglesia del Patriarca, un encargo del arzobispo Juan de la Ribera en la que trabajó desde 1597 hasta 1605<sup>38</sup>.

Interesa sobretodo la parte que se encuentra en el lado izquierdo del transepto, al lado del Evangelio, con representaciones de la tortura y el martirio de San Vicente de manera renacentista, con multitud de detalles y de grandes figuras, algo así como una especie de gran



pantalla cinematográfica.

Como ejemplo destacamos el muro central, en el que el artista plasma de manera grandilocuente, una gran plaza donde se va a llevar a cabo el ajusticiamiento y la tortura del santo.



Fig. 46: Bartolomé de Matarana, *Martirio de San Vicente*, s. XVII. Iglesia del Patriarca, Valencia

<sup>38</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R. "Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII", *Archivo español de arte*, Madrid. 51:202 (1978:abr./jun) p.184

### 7.3.5 Neoclasicismo

-Siguiendo con el impulso que vivieron las escenas martiriales con Matarana, ya en el periodo neoclásico se siguió con la misma dinámica, sobretodo de la mano de José Vergara, que al igual que el anterior autor, llevó estas escenas a grandes composiciones, y sirvió para seguir ensalzando la figura del santo, del héroe de fe que resiste casi de manera sobrehumana a tales tormentos, y se mantiene firme.

Fue concretamente en Valencia, donde la pintura vicentina se manifestó con más fuerza para mantener la devoción al Santo<sup>39</sup>.

Y es en este siglo, cuando la interpretación de San Vicente, adquiere en su persona, un tono melancólico y ciertamente pasivo, y en el que los artistas ejecutaban su visión bajo el ideal altamente academicista de la época.

Vergara (1726-1799) pintó y regaló a la Catedral en 1791 el lienzo del Martirio de San Vicente, que formaría pareja con el Martirio de San Erasmo, obra del mismo autor, presidiendo a ambos lados la puerta del *Palau* en su interior.

El pintor reflejó en el lienzo toda la grandiosidad propia de la escena, con una gran fuerza narrativa y un detallado estudio de personajes y expresiones. El contrapunto al salvajismo y la rabia reflejada en los sayones, o la autoridad de Daciano, nos lo da el propio santo con su expresión divina, solemne y serena, impropia del momento que está sufriendo, pero sumamente heroica.

Otra de las obras que nos ofrece el periodo neoclásico es el lienzo de San Vicente ante Decio, óleo del gran Vicente López, y perteneciente a la fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

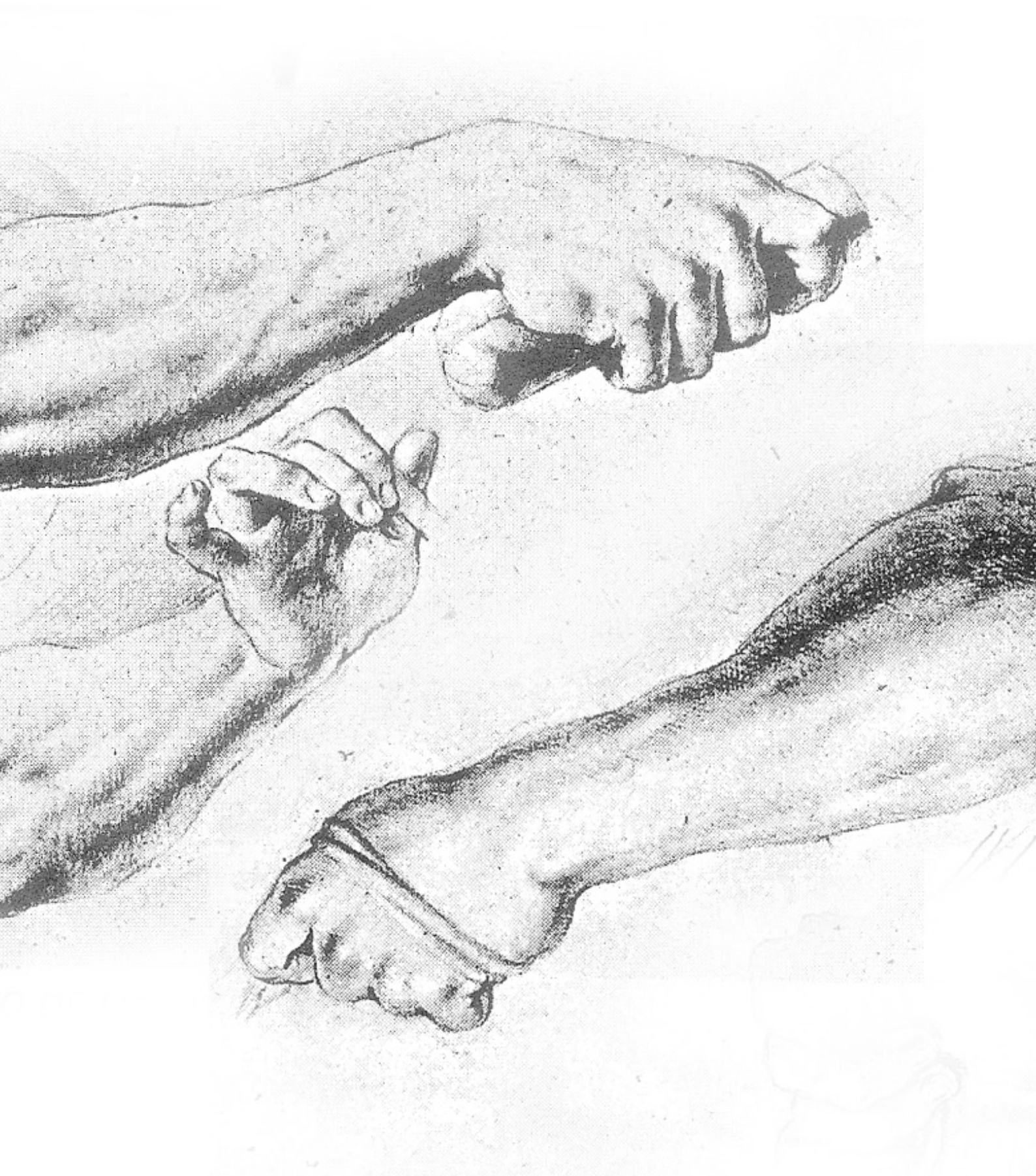
Realizada en 1795, representa el momento en el que San Vicente es conducido ante la presencia de Decio (o Daciano), mientras unos de los sayones ya prepara las cadenas de su posterior tormento.



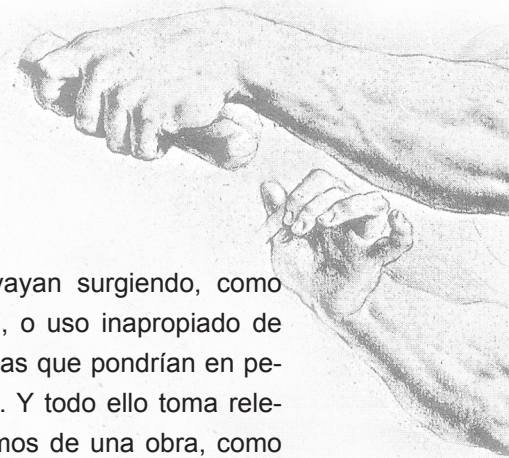
Fig. 47: Vicente López, *San Vicente ante Decio*, s. XVIII. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

<sup>39</sup> MATEU IBARS, M<sup>a</sup> D. *Iconografía de...*, op. Cit., p.169





## **VIII. Fuentes gráficas**



## 8.1 Introducción

En el campo de la restauración, y durante los últimos años, la modernización de todas las áreas implicadas, el desarrollo de nuevas tecnologías, y la evolución de las ideas y del pensamiento de los profesionales que forman parte de esta disciplina, han contribuido a aumentar los objetivos de los que en un principio se partía cuando nacía un proyecto, o a desarrollar nuevas vías que permitieran un acercamiento a soluciones mejores, más fiables, o de algún modo, más factibles y sobre todo, a encontrar soluciones que, por encima de todo, las obras con las que se trabaja estén protegidas en todo momento de los continuos procesos y devenires propios del proyecto.

Sobre estas pautas en la actualidad se mueven infinidad de proyectos de restauración con el único fin de asegurar la conservación del patrimonio que nos rodea, y la utilización de herramientas y tecnología moderna nos proporciona mayor seguridad a la hora de lograr ese fin.

En el caso que nos ocupa, es especialmente importante hacer hincapié sobre estas cuestiones, ya que la evolución en el campo de la reintegración pictórica ha sido enorme, y ha tenido una gran repercusión tanto en obras con una importancia artística considerable, como en otras de menor calado, aunque no por ello menos importantes, pues la técnica cumple el mismo papel y las mismas garantías en todas ellas.

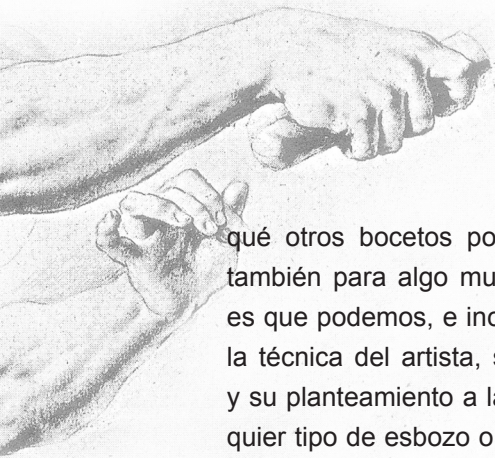
Es precisamente lo que en este trabajo se persigue: garantía de que la obra estará convenientemente protegida de los procesos que sobre ella se lleven a cabo, y también de que esos mismos procesos puedan asegurar que la reintegración se lleve a buen puerto, tanto metodológica, como visualmente. Es imprescindible que dicha metodología garantice desde un primer momento soluciones a posibles

inconvenientes que vayan surgiendo, como procesos irreversibles, o uso inapropiado de materiales y de técnicas que pondrían en peligro el resultado final. Y todo ello toma relevancia cuando hablamos de una obra, como es nuestro caso, de suma importancia tanto histórica como artística, y en la que no se permiten errores ni pasos en falso.

En este punto es donde toma relevancia la búsqueda de archivos y fuentes gráficas, la parte fundamental de este proyecto, y sobre la que se asienta el resto del proceso práctico que tendrá lugar más adelante. Las fuentes gráficas representan una parte crucial en todo proyecto de reintegración; en este caso documentos gráficos, como bocetos del artista en cuestión sobre su obra y sobre los personajes que la protagonizan tanto principales como secundarios; primeros esbozos y trazos generales, detalles sobre diferentes zonas del cuerpo de los personajes, y también sobre su movimiento, o sobre sus gestos; incluso pequeñas acuarelas, grabados, o dibujos preparatorios realizados con carboncillo, son solo algunas de las muestras de las fuentes de las que disponemos para poder abordar un proceso de reintegración de una forma profesional, y sobretodo, verídica, y que atiende a la obligación absoluta de recoger ejemplos del propio artista para acometer una “simulación” en su propia obra.

Esta recopilación gráfica ha de ser muy metódica, y el trabajo de campo que se realiza debe ser exhaustivo, más si buscamos ejemplos que nos puedan ayudar en el reconocimiento de zonas a reintegrar. No olvidemos que cuando tratamos de reconstruir ciertas partes que presentan de por sí una extrema dificultad, como son los rostros, o incluso ropajes, cabellos, y elementos que forman parte de dos o más personajes a la vez, nuestra búsqueda es clave, y no solo para conocer en





qué otros bocetos podemos basarnos, sino también para algo mucho más importante, y es que podemos, e incluso debemos conocer la técnica del artista, su modo de ejecución, y su planteamiento a la hora de realizar cualquier tipo de esbozo o boceto sobre personajes o elementos que formen parte de la obra. En nuestro caso, Vergara posee una clara personalidad que refleja en muchas de sus obras, y que nos ayuda a la hora de estudiar su artísticidad.

## 8.2 La base para el desarrollo del proyecto

Como ya hemos comentado, es indispensable partir de las fuentes gráficas de las que se dispone para abordar procesos de reintegración como el que trataremos en este proyecto. Y esto guarda especial importancia cuando se trata de adaptar dicho proyecto a técnicas más avanzadas y mucho más modernizadas.

En nuestro caso, la utilización de la tecnología para la simulación digital y posterior reintegración, ofrece multitud de posibilidades para el restaurador, y quizás la más destacable sea la capacidad de control que se puede lograr en la búsqueda de una simulación fiable, mucho más fidedigna, y sobretodo más respetuosa con la obra original. Esto tiene una explicación en base a la cantidad de ejemplos a nivel de color que podemos conseguir, y comparar con la laguna a reintegrar, pero siempre en un entorno digital, y sin tener que manejar o manipular la obra.

Con dicho ejemplo, queda patente que la base para poder alcanzar todas esas posibilidades reside en el uso de estas fuentes; son la respuesta a esa posible pregunta sobre la necesidad de aplicar este tipo de tecnologías a trabajos y proyectos como este.

## 8.3 La importancia del boceto

Partimos de una base gráfica muy importante, en lo que se refiere a la cantidad de referencias y bocetos encontrados, algunos de ellos sumamente importantes para posibles reconstrucciones. Estos dibujos preparatorios eran una máxima en el trabajo de Vergara, y su realización era verdaderamente meticulosa, con una calidad extraordinaria y un uso muy inteligente del dibujo y del trazo. Denotan una idea clara y preconcebida del trabajo que realizaría después con dichos bocetos.

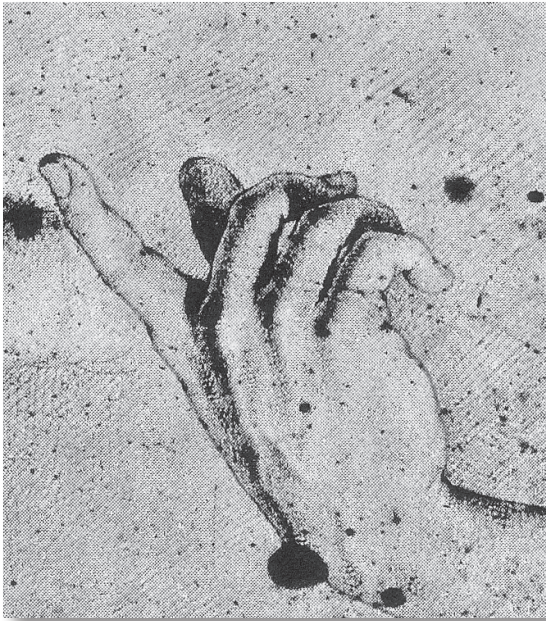
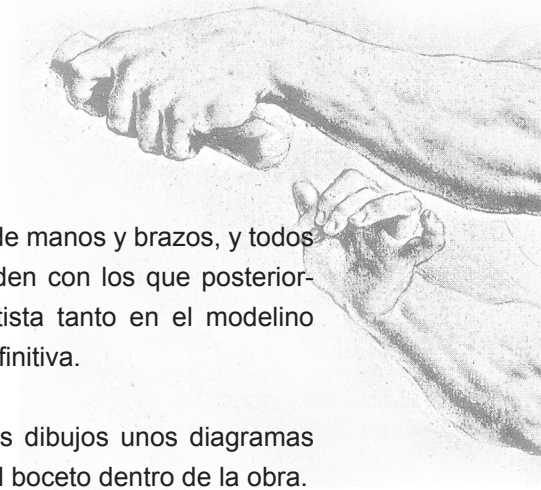
Si nos fijamos en la gran cantidad de estudios conservados sobre brazos y manos, y los comparamos con los que se observan en el lienzo original, podremos comprobar esta meticulosidad a la que nos referíamos; hemos encontrado la mayor parte de los bocetos de las extremidades superiores y de algunas manos, y después de realizar la debida indagación con el original, se ha llegado a su total identificación, siendo este hecho un paso clave en el posterior trabajo de simulación para mejorar zonas dañadas.

Llegados a este paso, cabe destacar otro de los puntos importantes sobre los que debemos basar este proceso, y es la creación de una posible reconstrucción digital basada en las características gráficas y resolutivas de los bocetos que tenemos en nuestras manos, es decir, utilizar el origen del trazo del boceto, mas “primitivo” y acorde a las características que podríamos buscar en la simulación del modelino. Con esto no queremos decir que no podamos basar nuestro montaje ayudándonos de las imágenes del lienzo original, pero estas podrían resultar demasiado “limpias” o nítidas si las comparamos con lo que seguramente Vergara dibujo como boceto preparatorio, y no serían del todo convenientes en una reintegración que busca simplemente devolver una apariencia anterior. De ahí que los bocetos sean los que cobren más importancia.

Para corroborar la investigación realizada sobre las diversas fuentes y comprender su importancia, encontraremos una serie de bocetos y apuntes recopilados por Adela Espinós sobre José Vergara y que nos muestran los pertenecientes a la obra del Martirio de San Vicente. Estos dibujos se componen principal-

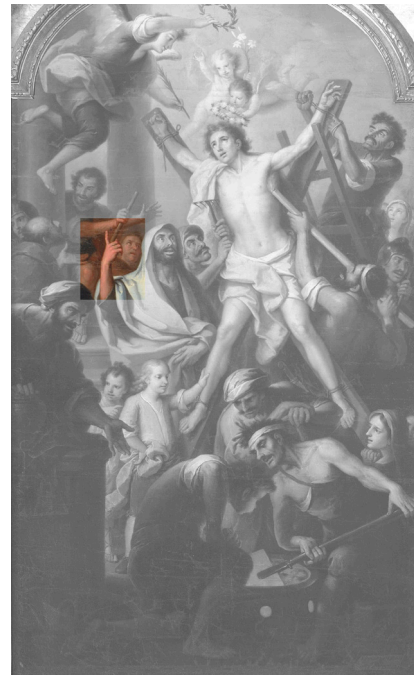
mente de apuntes de manos y brazos, y todos ellos se corresponden con los que posteriormente utilizó el artista tanto en el modelino como en la obra definitiva.

Acompañan a estos dibujos unos diagramas con la ubicación del boceto dentro de la obra.



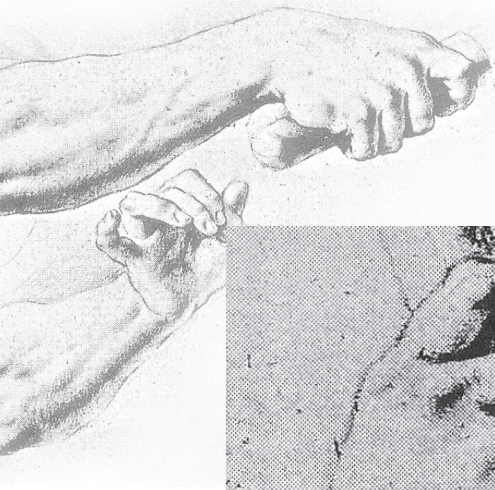
### 1. Estudio de manos 254 x 412

Lápiz negro. Papel granuloso agarbanzado. Estudio de dos manos derechas, una de ellas señalando hacia arriba con el dedo índice y la otra hacia abajo.<sup>40</sup>



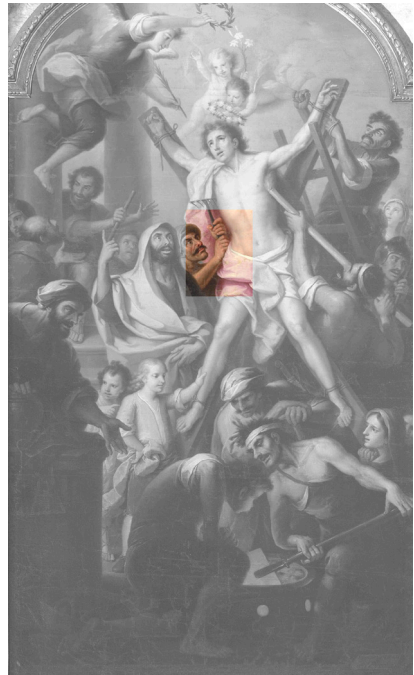
40 ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII) Tomo II (V-Z)*. Madrid: Ministerio de Cultura, dirección general de Bellas Artes y archivos, 1984. p. 227





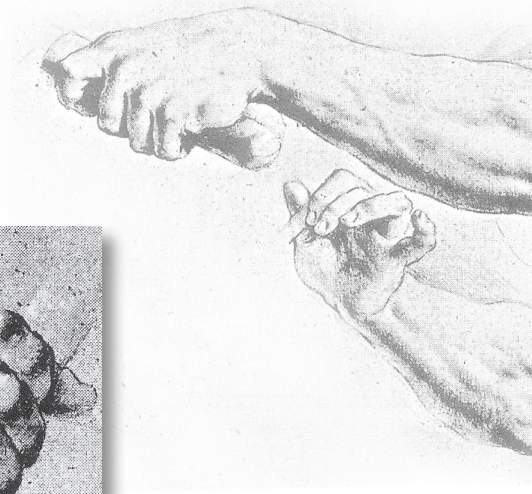
## 2. Estudio de manos 292 x 430

Lápiz negro y tiza. Papel granuloso agarbanzado. Estudio preparatorio para una mano izquierda, y derecha con antebrazo sujetando un palo.<sup>41</sup>



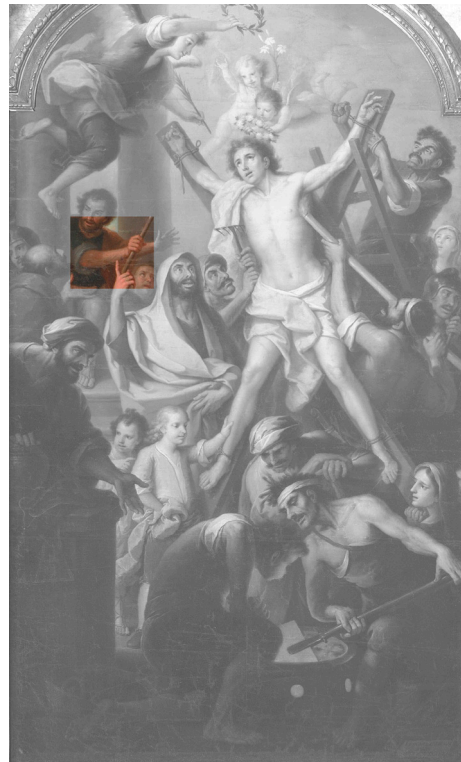
41 ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos...*, op. Cit., p.228





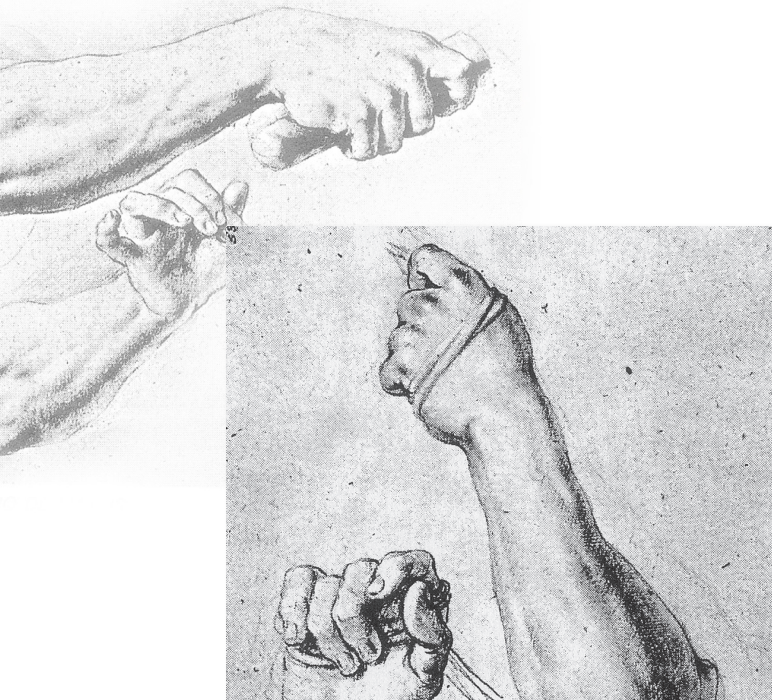
### 3. Estudio de manos 292 x 440

Lápiz negro y tiza. Papel granuloso agarbanzado. Estudio preparatorio para una mano y antebrazo derecho sujetando un palo y dejando ver parte de la manga.<sup>42</sup>



42 ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos...*, op. Cit., p.228





#### 4. Estudio de manos 292 x 430

Lápiz negro y tiza. Estudio para varias manos, una derecha con una cuerda anudada a la palma, y otra izquierda con el antebrazo y codo tirando de una cuerda.<sup>43</sup>



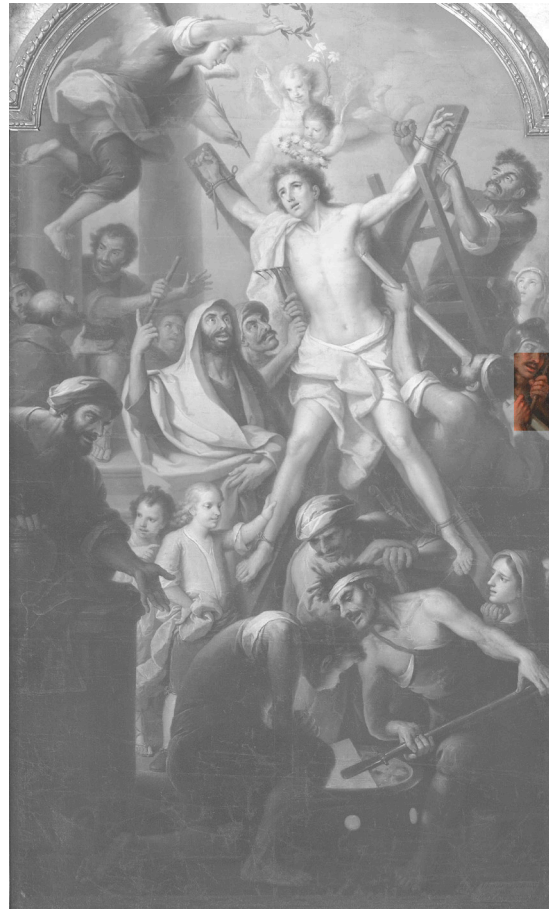
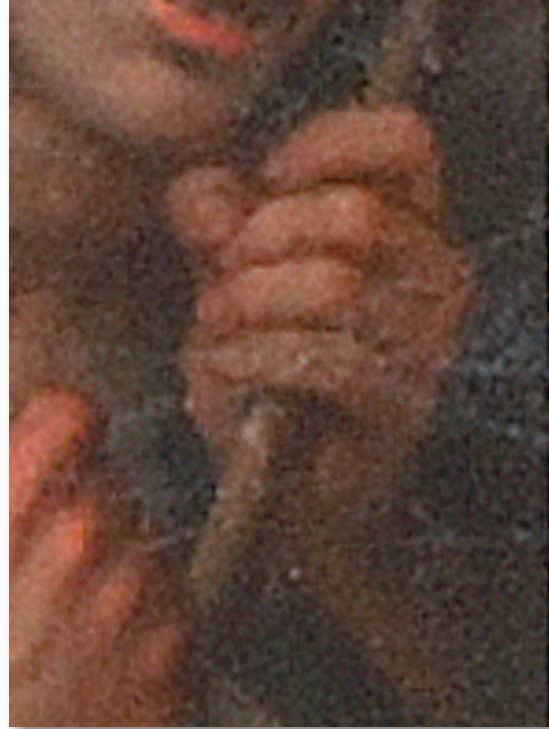
43 ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos...*, op. Cit., p.229





**5. Estudio de manos 294 x 427**

Sanquina y tiza. Papel granuloso agarbanzado. Estudio de tres manos derechas, en diferentes posiciones sujetando un palo.<sup>44</sup>



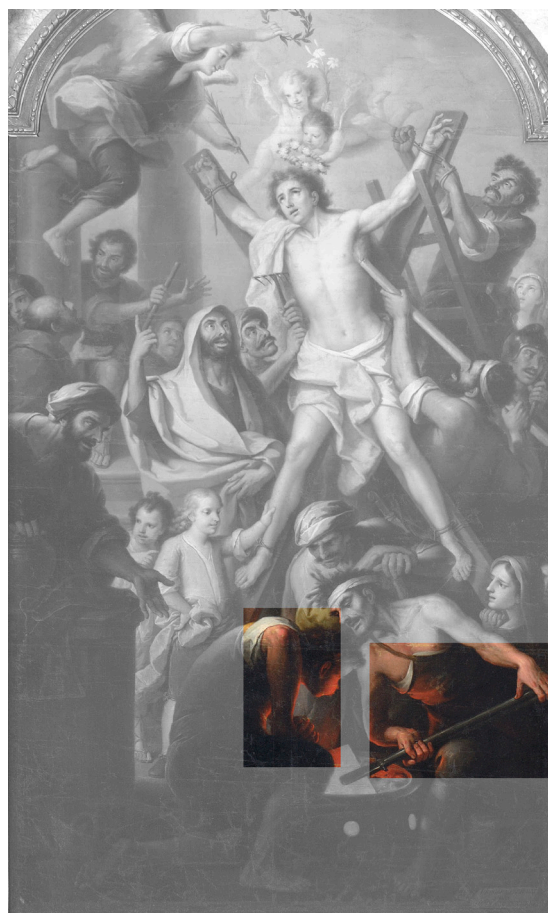
44 ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos...*, op. Cit., p.229





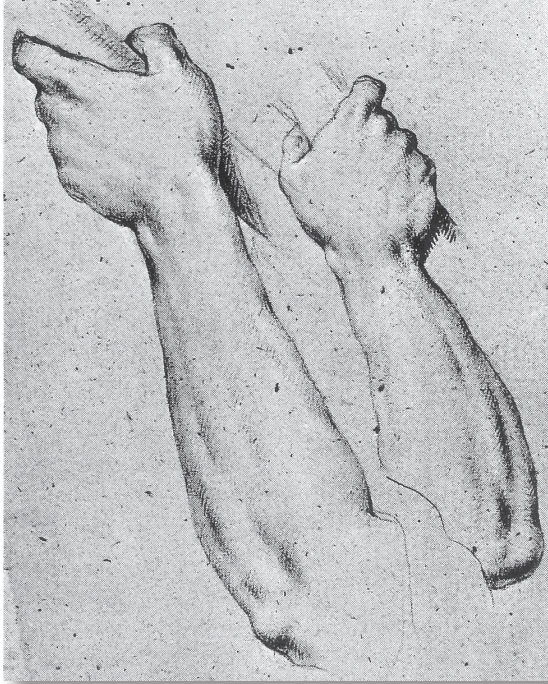
**6. Estudio de manos 430 x 287**

Lápiz negro. Papel verjurado grueso. Estudio de tres manos derechas: una sujetando dos palos paralelos entre sí; la otra con el puño cerrado sosteniendo un palo, y la tercera apoyada por la palma, dejando ver el antebrazo y el codo en horizontal.<sup>45</sup>



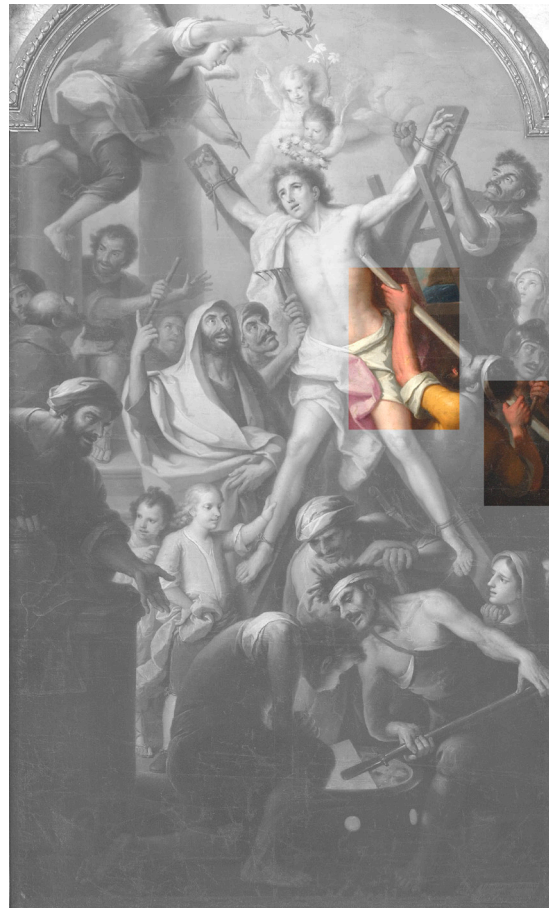
45 ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos...*, op. Cit., p.230





### 7. Estudio de manos 290 x 432

Lápiz negro y tiza. Papel granuloso agarbanzado. Estudio de mano y antebrazo derecho e izquierdo sujetando un palo.<sup>46</sup>



46 ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos...*, op. Cit., p.230





## **IX. Reconstrucción estética: Proceso virtual y manual**





Fig. 48: Modelino del *Martirio de San Vicente*



## 9.1 Estado de conservación de la obra

En un primer análisis, el lienzo del modelino del Martirio de San Vicente realizado por Vergara presenta múltiples zonas que han sido retocadas o repintadas de forma intrusiva, llegando a eliminar parte de la información original de la obra, y en algunos casos, creando zonas totalmente inventadas que en absoluto se corresponden con el boceto o la primera idea del autor.

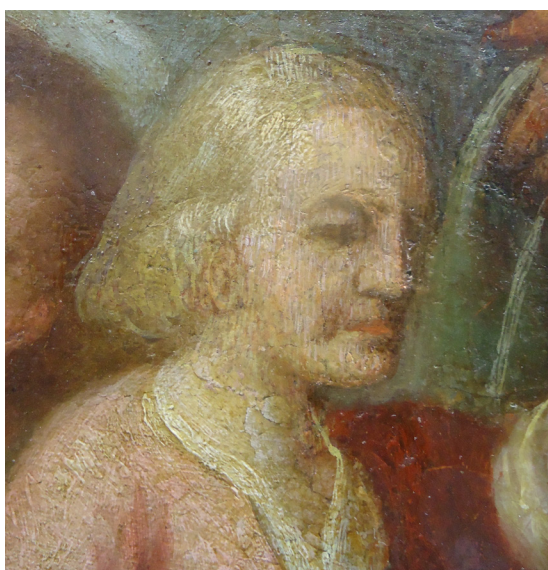


Fig. 49: Modelino del *Martirio de San Vicente*, detalle de restauración anterior.

Algunas de estas intervenciones se aprecian a simple vista, realizadas con el denominado *tratteggio* propio de las reintegraciones, como podemos observar en la imagen anterior. Pero para detectar los demás repintes, se tuvo que recurrir a la fotografía, en este caso con UV de fluorescencia y también con infrarrojos, para poder detectar más claramente que zonas eran las que se encontraban repintadas.

En el caso de la fotografía UV de fluorescencia, se pudo observar que debajo de la capa de repinte aún se podían visualizar detalles y ciertas líneas de boceto pertenecientes al que realizó Vergara.

Un ejemplo es el que encontramos sobre el rostro intervenido del niño que toca con su mano la pierna del mártir. Si aclaramos la imagen se puede apreciar un esbozo del verdadero rostro que se encuentra debajo.

Esto representa un punto importante para el posterior trabajo tanto de reconstrucción virtual como física, ya que es un ejemplo muy fiel, y se asemeja bastante al rostro que finalmente ejecutó Vergara para el lienzo definitivo de la Catedral.



Fig. 50: Modelino del *Martirio de San Vicente*, detalle de fotografía UV

Si nos centramos en las fotografías IR digitales de alta resolución, nos aportan una buena información respecto a las zonas de repinte del cuadro, aunque no nos aclaran demasiado en cuanto a un posible boceto escondido.





Fig. 51: Fotografía del modelino con luz ultravioleta





Fig. 52: Fotografía del modelino con luz infrarroja

## 9.2 Obtención de la imagen fotográfica para su posterior tratamiento digital

Durante los últimos años, el Instituto de Restauración del Patrimonio ha desarrollado, gracias a diversos proyectos como la intervención en las pinturas del Palau Ducal de Gandía, un sistema conocido por las siglas REGIID (reconstrucción estética generada por imagen impresa digital), y que ahora vamos a utilizar en este proyecto. La diferencia aquí respecto al mencionado proyecto reside en el soporte, y también en el tamaño de la obra, de escasas dimensiones si la comparamos con las obras en las que este sistema se ha utilizado anteriormente.

Haciendo uso de este sistema, y de los últimos avances en tecnología y en tratamiento de la imagen, elaboraremos una reintegración pictórica virtual de la zona tratada a partir de las fotografías tomadas, y basándonos en los bocetos y las fuentes gráficas descubiertas. El proceso de obtención digital de las fotografías es crucial para la obtención de un archivo digital de la obra que reproduzca su color de forma idéntica, ya que después, ese perfil de color será la base para poder reconstruir las zonas afectadas mediante un proceso gráfico.

### 9.2.1 Metodología

El sistema REGIID presenta diversas fases en su ejecución, hasta alcanzar la reconstrucción estética deseada<sup>47</sup>:

---

<sup>47</sup> "Reconstrucción estética generada por imagen impresa digital". Arché, publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV, nº 4 y 5, 2010. p.169

-En una primera fase, se procede a la toma de fotografías y mediciones, con un equipo fotográfico específico que después sea soportado por el *HP Artist*, el software de impresión de *StudioPrint* que utilizamos para la digitalización de las imágenes, y que realiza una compensación en la incidencia lumínica de la obra de forma automática.

Aparte del registro de la obra, se realiza una captura de un blanco patrón de referencia, en este caso sobre una tela (es más correcto realizar esta medición en el mismo soporte donde luego se realizara la impresión), y con la misma disposición de iluminación.

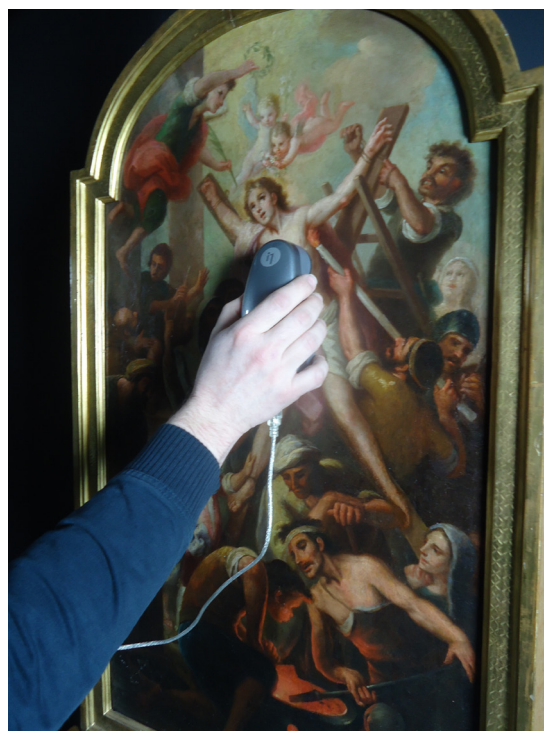
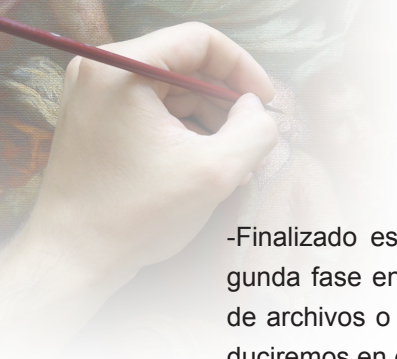


Fig. 53: Proceso de medición con fotómetro

Por último, se toma una medición de los iluminantes enfocando el colorímetro directamente hacia la cámara y realizando una lectura del entorno.





-Finalizado este proceso, comienza una segunda fase en la que obtenemos tres clases de archivos o mediciones que después introduciremos en el software:

1 Datos sobre la reflectancia y la naturaleza de los pigmentos, obtenidos por la captura del colorímetro sobre la obra, como archivos de extensión .txt

2 Medicion del blanco patrón de referencia, también como archivo de extensión .txt

3 Medicion de los iluminantes realizada por el colorímetro.

Todos estos archivos se introducen convenientemente en el software *Hp Artist*, en formato *NEF* (Nikon Electronic Format). El programa realiza un proceso de cada una de las mediciones introducidas, y elabora después un archivo de la imagen que contiene un perfil ICC de entrada único<sup>48</sup>. Es decir, un archivo de la imagen de la obra que contiene los colores reales de forma casi idéntica, y puede llegar a reproducir una imagen con una información colorimétrica muy precisa.

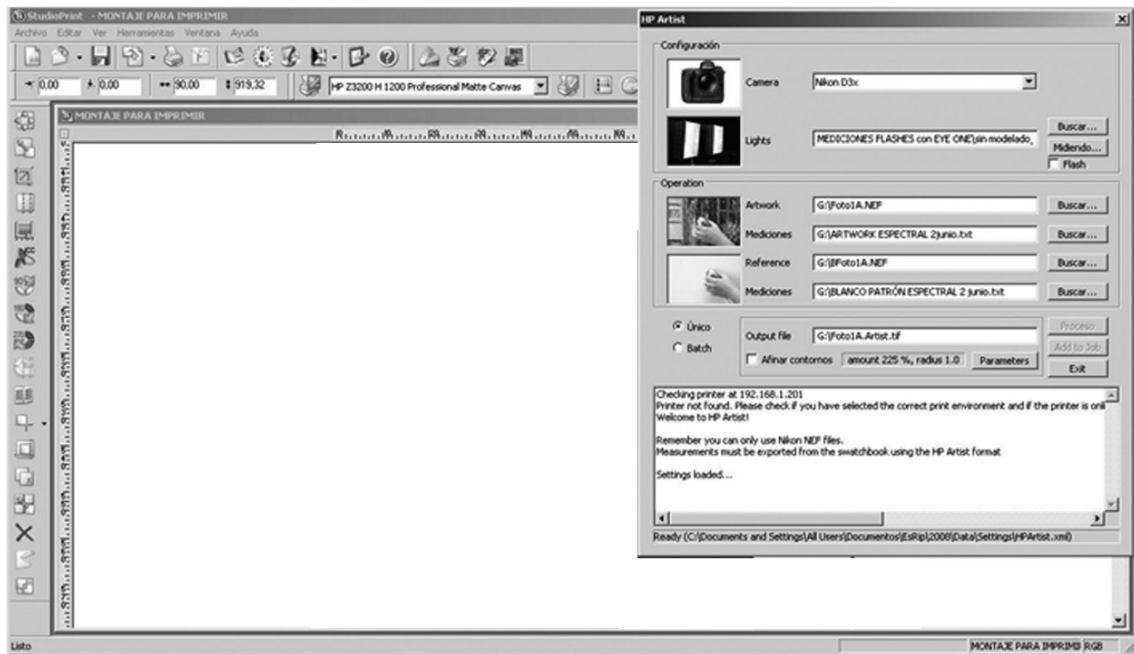


Fig. 54: Programa *StudioPrint* con ventana de aplicación *HP Artist*

48 "Reconstrucción estética generada....,op. Cit., p.171

### 9.3 Proceso de reconstrucción: simulación virtual

Con el archivo de perfil único ICC y convertido el archivo fotográfico a formato TIFF, obtenemos el elemento necesario para proceder a la reconstrucción con la ayuda de herramientas gráficas, en este caso con el programa Photoshop. Trabajaremos con la fiabilidad de que los colores que introduzcamos en el archivo siempre respetarán a los reales en una impresión.

Para la simulación virtual con *Photoshop*, seguiremos un proceso por capas en el que iremos añadiendo distintos niveles de tonalidad con el fin de recrear el rostro del personaje, y conseguir que todo represente una unidad una

vez nuestra vista se aleje del cuadro.

Para el proceso, nos hemos ayudado de una de las fotografías UV, en la que se apreciaba de forma tenue, el verdadero boceto del perfil del rostro. También hemos tomado como referencia la imagen del lienzo original de la Catedral. Las dos nos servirán para “construir” un rostro cercano al que realizó Vergara.

Recortamos la zona de la cabeza y parte del cuello con una de las herramientas del programa, dejando un espacio en blanco. Sobre éste, incluimos las dos imágenes, y las transformamos conjuntamente sobre el espacio, de forma proporcionada.

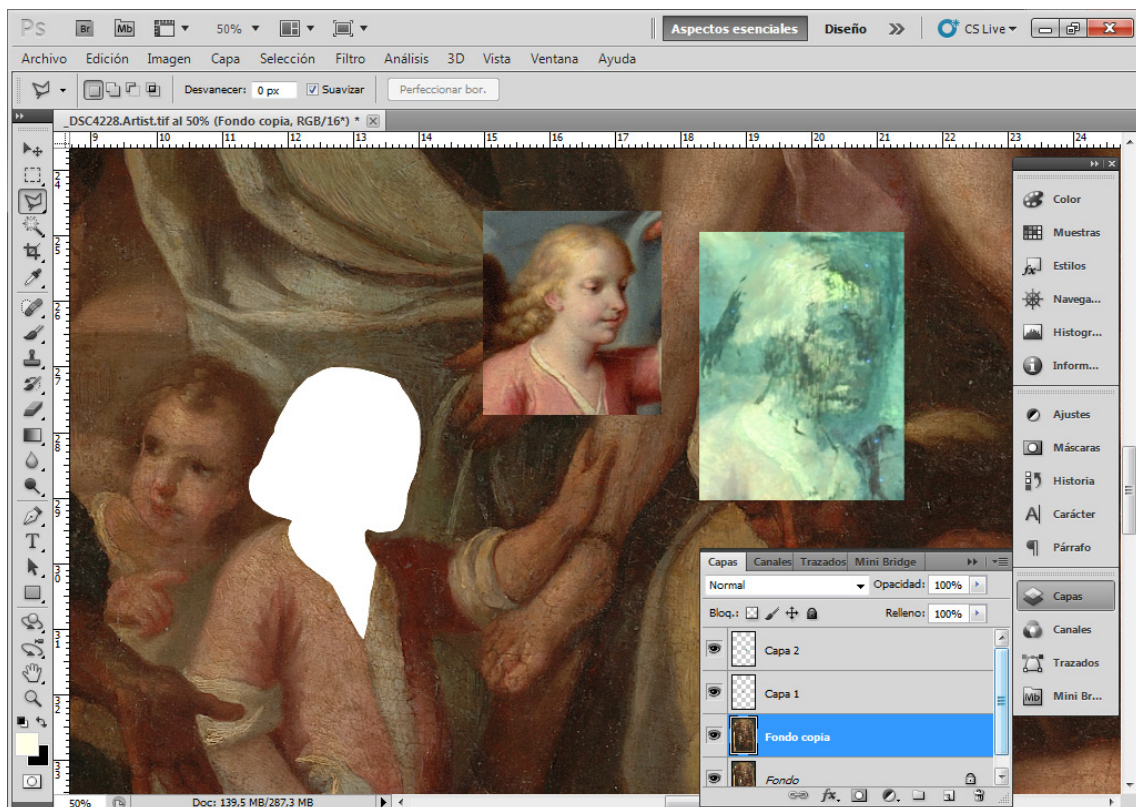


Fig. 55: Proceso de recorte de la zona del rostro





En este punto, tuvimos que eliminar parte de la opacidad de las imágenes antes de ir añadiendo capas, para poder comprobar el trabajo que se realizase. Utilizamos como puntos de referencia los colores más cercanos, y que mejor se aproximasen a las tonalidades del rostro que queríamos lograr. Con pinceles de distintos tamaños y opacidades fuimos pintan-

do y manchando la zona, creando una capa por cada nivel del rostro, y comparando el progreso con las imágenes de referencia.

No hay que olvidar que en todo momento estamos tratando simplemente de simular el rostro, pero sin crear algo demasiado perfecto, o con demasiados detalles.

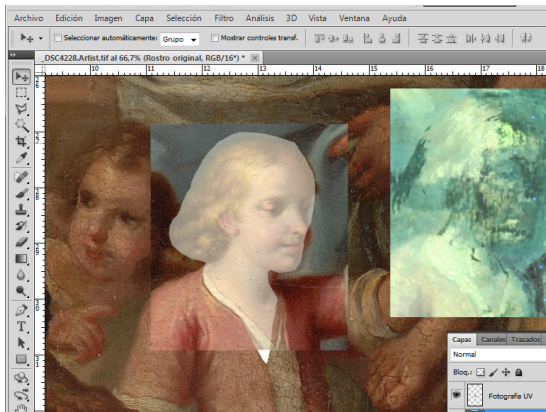


Fig. 56: Proceso de montaje de la imagen de referencia

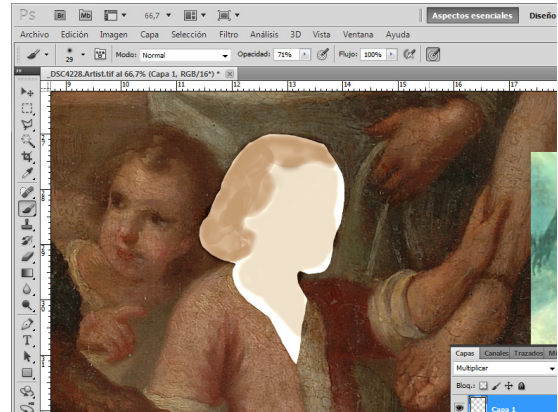


Fig. 57: Primera fase de color

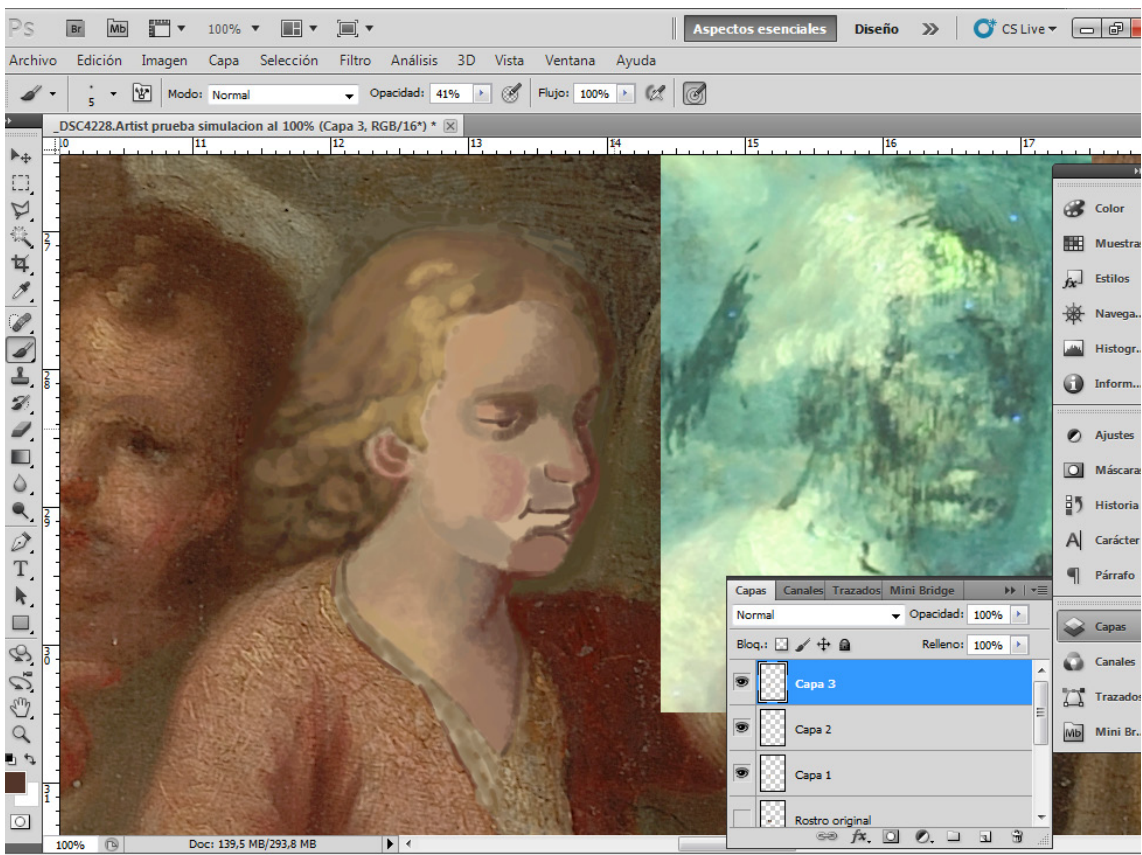


Fig. 58: Detalle de la fase avanzada de color

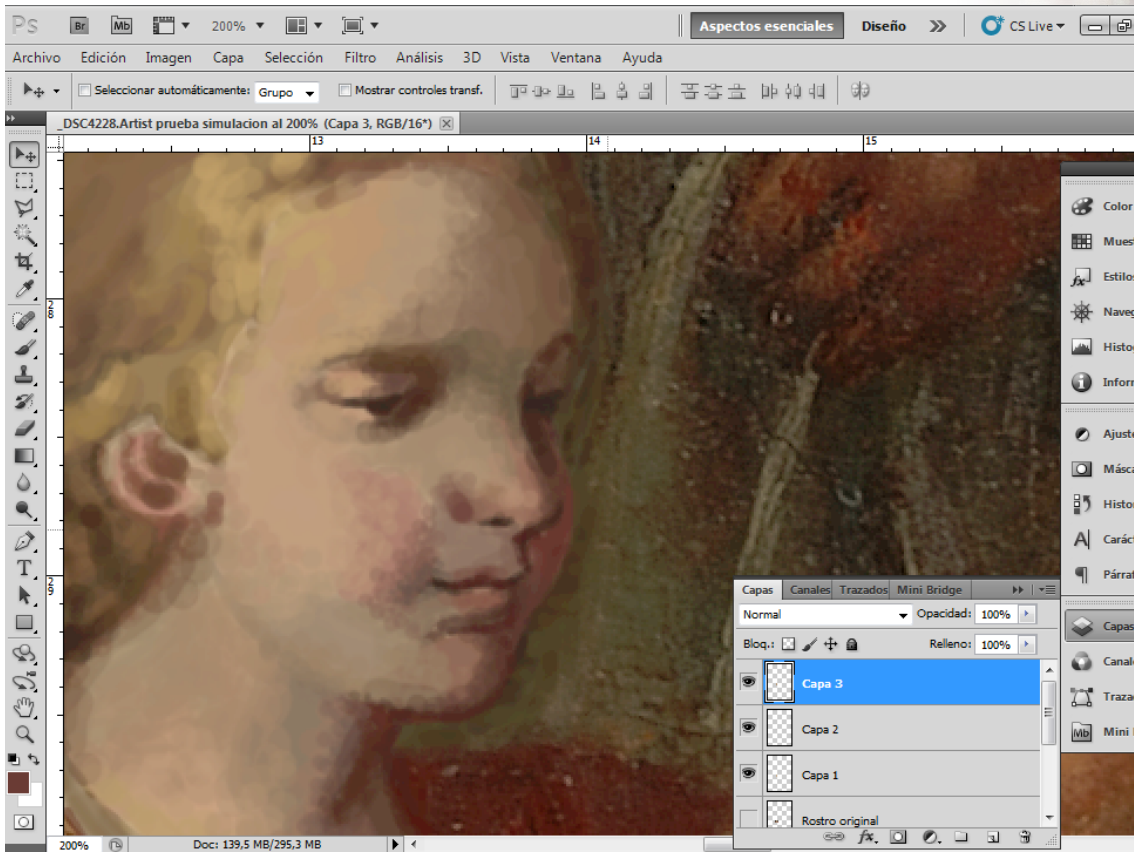


Fig. 59: Detalle de la simulación del rostro concluida

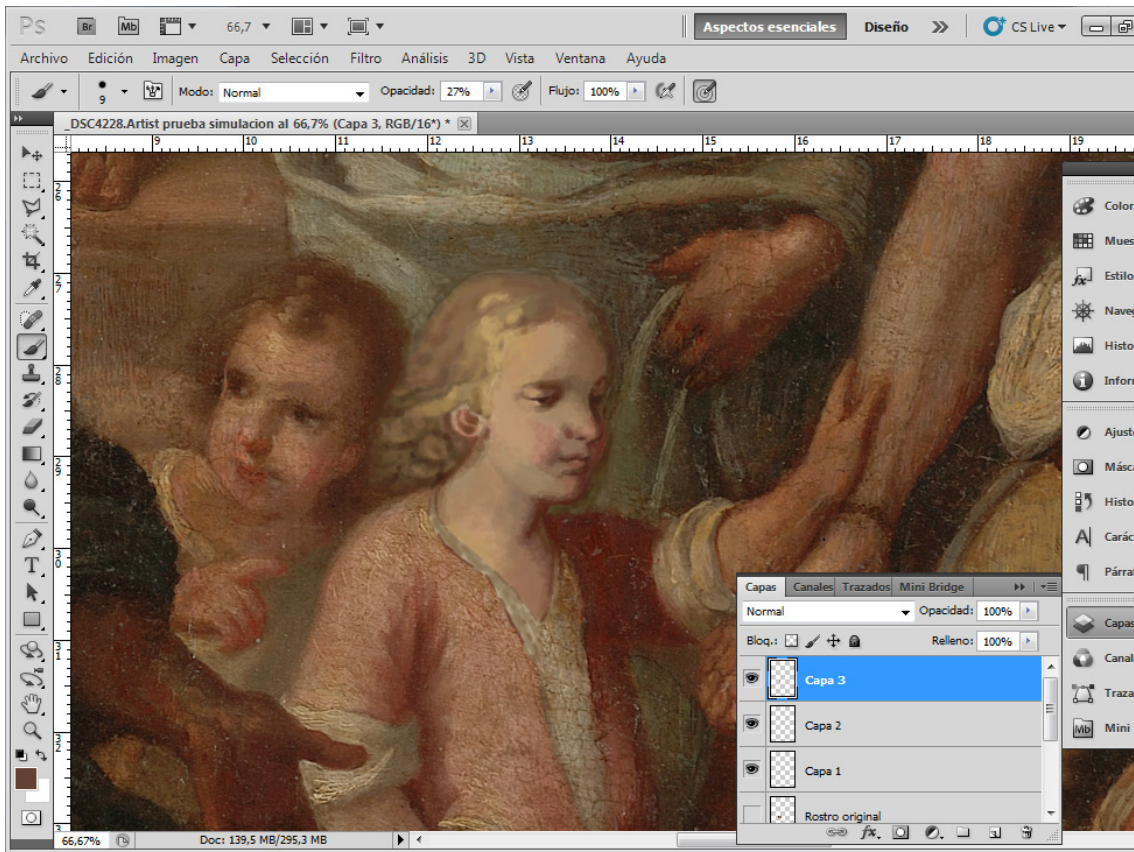


Fig. 60: Toma general de la zona de la simulación





Una vez se completo el proceso de reconstrucción, la imagen requería un segundo tratamiento en el que logramos clonar parte de la textura propia del lienzo sobre nuestro retoque. De esta manera conseguimos una inter-

vención casi imperceptible. Trabajamos sobre otra capa, y utilizamos la herramienta *Pincel corrector* para duplicar el entorno sobre ciertas zonas del retoque y así integrar el rostro sobre el fondo

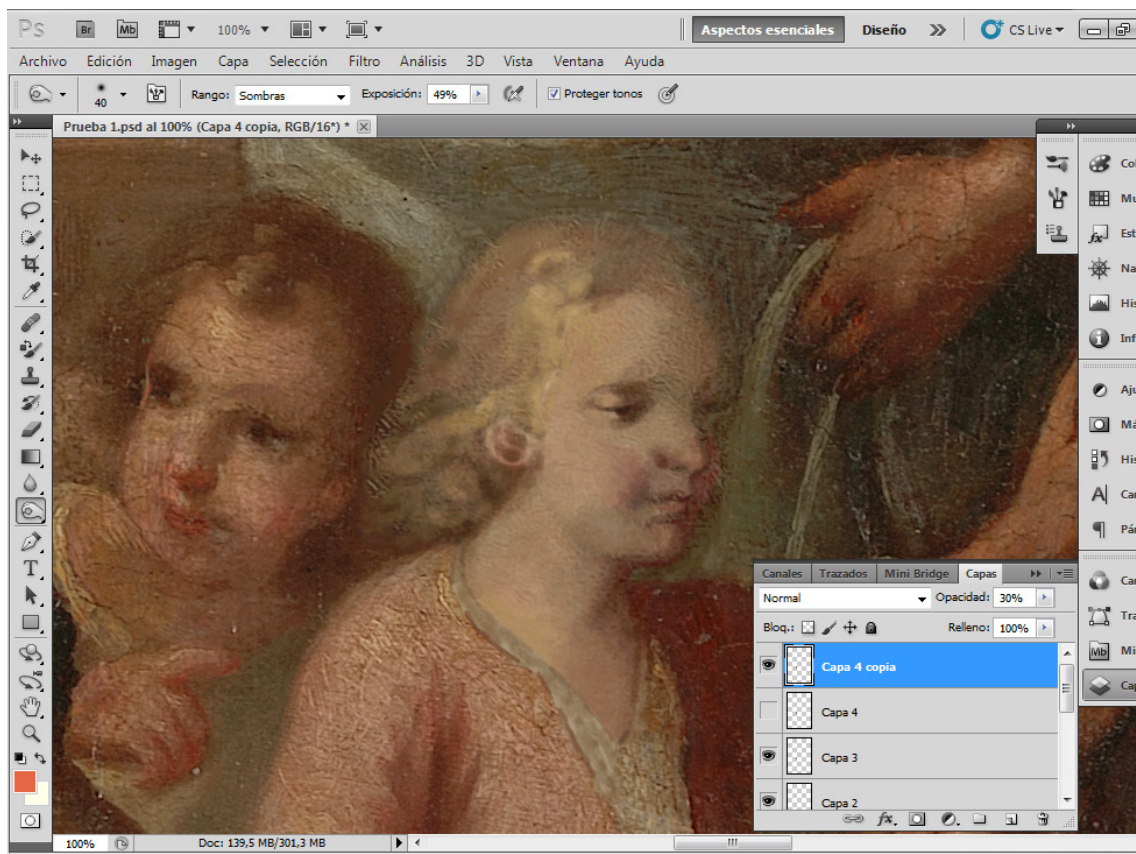


Fig. 61: Fase de texturización

Finalizado todo el proceso, imprimimos la simulación respetando el tamaño del original sobre un papel *Canvas Mate Profesional* de 350 g/m<sup>2</sup>.

Es importante especificar algunas características sobre el programa de impresión justo antes de realizarla, como seleccionar la opción por la cual el propio *Photoshop* es el que debe gestionar los colores. De no ser así, nos podríamos encontrar con una impresión en la que los colores hubiesen cambiado totalmente de registro.



Fig. 62: Proceso de impresión





Fig. 63: Vista general de la simulación virtual



## 9.4 Proceso de reconstrucción: simulación manual

Para el retoque físico, se volvió a imprimir sobre el mismo papel Canvas Mate, otra muestra del archivo del modelino, respetando el mismo tamaño que el original. Previamente se había recortado la zona del rostro con la ayuda de una de las herramientas de Photoshop, dejando la zona en blanco para proceder a la reintegración.

El retoque se realiza mediante puntillismo, mucho más adecuado para reintegraciones con tamaños tan reducidos y a la vez tan detallados como el nuestro. En la mezcla de color aplicamos una pequeña proporción de hiel de buey que nos ayudó a reducir la tensión superficial entre la pintura y el soporte.

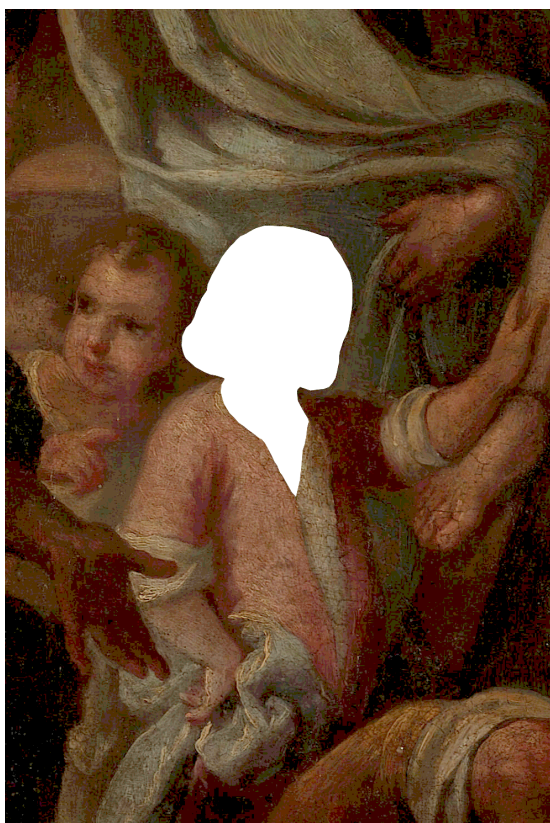


Fig. 64: Zona del rostro preparada para el retoque

Empleamos medios acuosos, en este caso acrílicos, dadas las características propias de este tipo de técnicas. Mantenemos un nivel adecuado de transparencia, pero conseguimos ganar algo más de opacidad en cada capa, con lo que el proceso se agiliza.

Aplicamos una capa de imprimación o “gesso” diluido con agua a modo de imprimación sobre la zona en blanco, para conseguir una mejor adhesión del acrílico sobre la superficie de la tela.

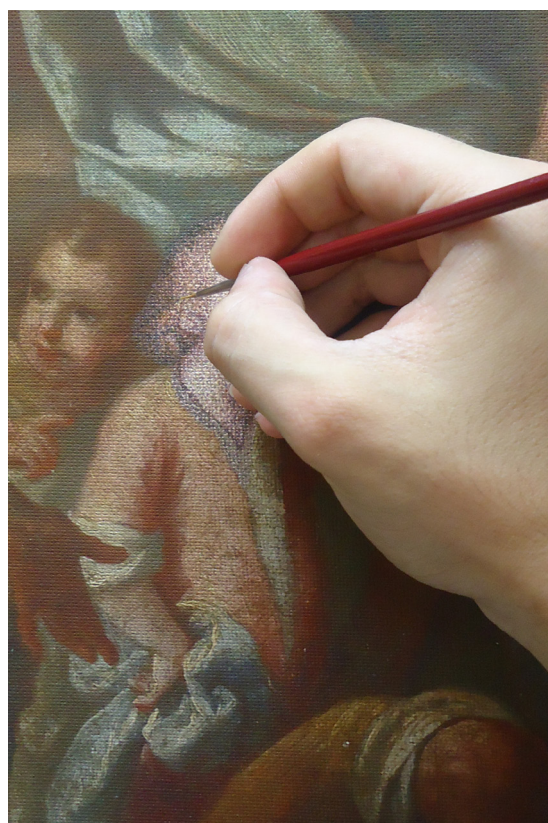


Fig. 65: Fase del proceso de reintegración





Fig. 66: Detalle del proceso finalizado



Fig. 68: Apreciación del puntillismo realizado en el retoque



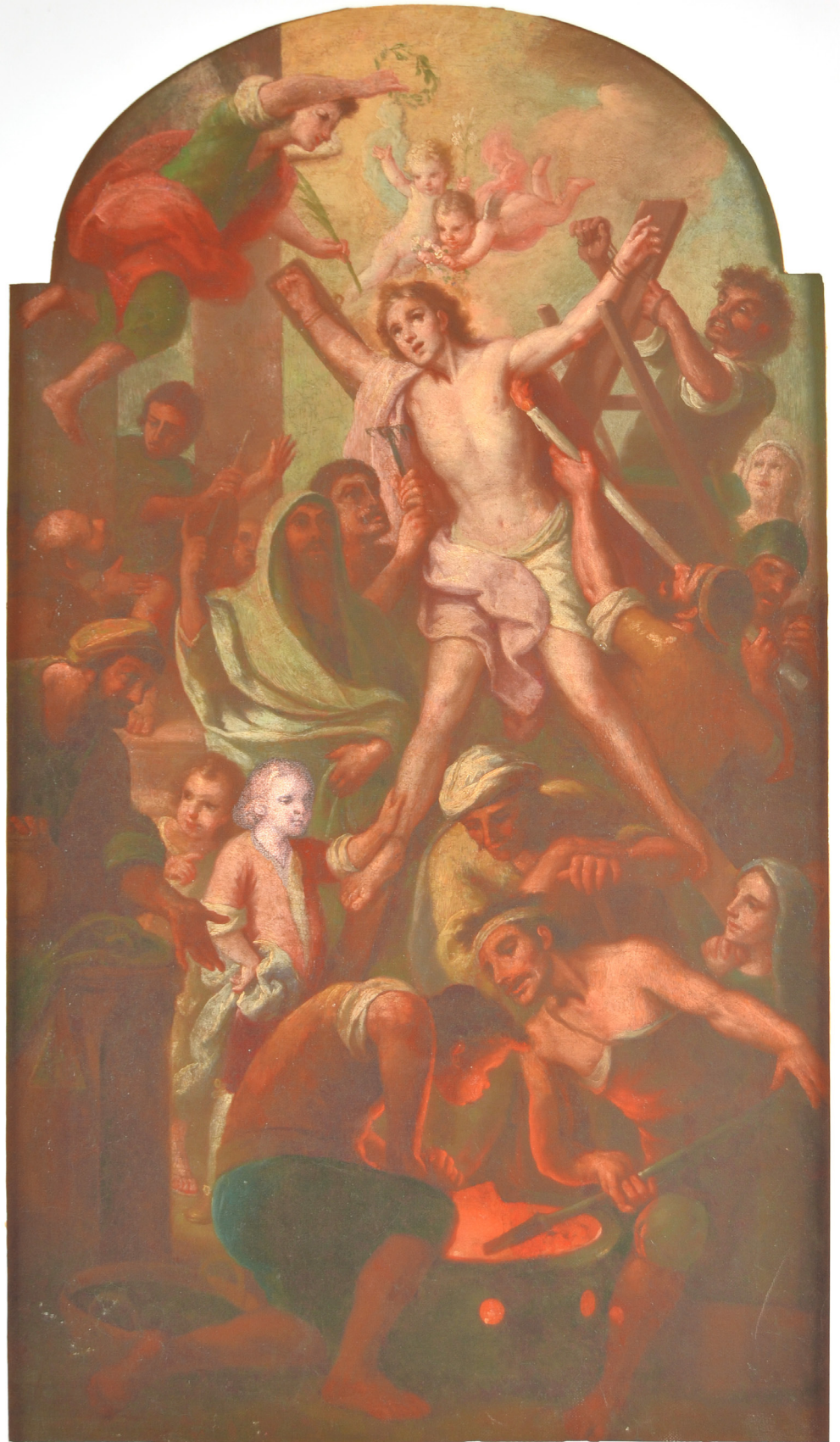


Fig. 69: Vista general de la simulación manual



## 9.5 Secuencia general del proceso de simulación pictórica



Fig. 70: Rostro de la obra de la Catedral



Fig. 71: Rostro del modelino



Fig. 72: Fotografía UV



Fig. 73: Fotografía IR



Fig. 74: Retoque virtual

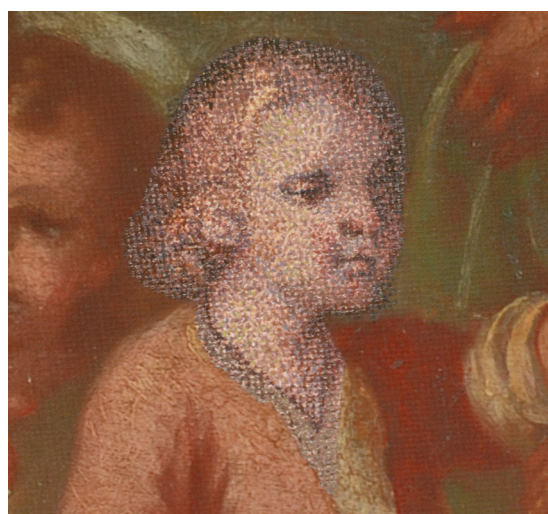


Fig. 75: Simulación puntillista manual



## **X. Conclusiones**

Después de la investigación y de los estudios realizados, se ha podido determinar que tanto la simulación de retoque apoyada en técnicas digitales, como la realizada mediante procesos manuales, suponen una respuesta más que aceptable al problema sobre el que se basa este proyecto.

El estudio sobre las fuentes gráficas que originaron el modelino, nos han permitido alcanzar la base sobre la que Vergara trabajó, y a la vez indagar en la estructura que teníamos que seguir en una hipotética reconstrucción de la parte faltante

También el trabajo fotográfico ha sido determinante, en la manera en que se han descubierto rasgos artísticos de la propia mano del artista bajo el anterior retoque, así como en última instancia las simulaciones pictóricas, basadas en un extenso trabajo de investigación gráfica, y favorecido por el avance que suponen las actuales técnicas virtuales y los programas de retoque fotográfico.

Realizando una comparación entre las dos reintegraciones, cabe destacar que no existen especiales diferencias entre las técnicas empleadas. Las dos presentan, en primer lugar, unas características totalmente reversibles y respetuosas con la obra original. Aun cuando se han realizado sobre impresiones de prueba, conocemos el proceso real a seguir sobre el original, y sabemos que no supondrían ningún peligro para el lienzo en ambos casos.

Respecto al coste en tiempo que representan, tampoco en este sentido hay demasiados problemas; en el caso del proceso manual, los materiales empleados no presentan un presupuesto elevado, al igual que sucede con el papel y las tintas utilizadas en la simulación virtual. No hay que olvidar que estamos trabajando sobre una zona verdaderamente reducida, y no supone un consumo excesivo de material.

Algo que sí podría resultar determinante en la elección del retoque son precisamente las dimensiones de la zona a reintegrar; en este sentido si se ha concluido que las técnicas virtuales presentan una ventaja mayor sobre las manuales. Los programas informáticos permiten un mayor aumento de la zona durante el proceso de reconstrucción, y una gran variedad de tamaños en los pinceles virtuales que se utilizan, en contrapunto con la menor variedad de la que disponemos con los pinceles manuales, y el escaso aumento que podemos lograr. A esto se le añade la rápida capacidad de los programas informáticos para poder “deshacer” un proceso erróneo en cuestión de segundos, característica nula en el proceso manual, donde cualquier error equivale a revertir el retoque casi en su totalidad.

En conclusión, hemos conseguido mostrar dos posibles respuestas con éxito, y con una gran fiabilidad de cara a una intervención sobre el modelino. Pero también hemos demostrado que la creciente evolución tecnológica no está reñida con las técnicas más tradicionales, y que podemos aunar ambos procesos para obtener óptimos resultados, y sobre obras que presentan una misma problemática.



## **XI. Bibliografía**

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA. Valencia: Universidad de Valencia, 1921-

BENITO DOMENECH, F. Joan de Joanes, una nueva visión del artista y su obra. Valencia: Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

BERCHÉZ, J. ; ZARAGOZÁ, A. "Iglesia Catedral Basílica metropolitana de Santa María de Valencia" En: Valencia. Arquitectura religiosa. Valencia: Conselleria de cultura, educació y ciència, 1995

BUCHÓN CUEVAS, A. M<sup>a</sup>. "El escultor Ignacio Vergara y el gremio de carpinteros de Valencia" *Ars Longa* (9-10): 2000

CASTELL MAIQUES V. ; DOMINGUES BARBERA M. "La catedral de Valencia, expresión de fe, arte y cultura" *Archivo de arte valenciano*: nº 48, 1977

CATALÁ I GORGUES, M. Á. El pintor y académico José Vergara (Valencia, 1726-1799). Valencia: Secretaria Autonómica de Cultura, 2004

COMPANY, X. ; TOLOSA, L. "La obra de Vicente Macip que debe restituirse a Joan de Joanes" *Archivo de arte valenciano* (LXXX): 1999

DE LA VORÁGINE, S. La leyenda dorada (T.2). Ed. España, 2006.

ESPINÓS, A. "José Vergara Ximeno, una aproximación a su vida y su obra". En: Congreso Internacional pintura española siglo XVIII (1º : 1998 : Marbella, España). 1998.

ESPINÓS, A. *Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII) Tomo II (V-Z)*. Madrid: Ministerio de Cultura, dirección general de Bellas Artes y archivos, 1984.

GIMILIO SANZ, D. José Vergara (1726-199), del tardobarroco al clasicismo dieciochesco. Valencia: Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educació i Esport, 2005.

MATEU IBARS, M<sup>a</sup>. D. Iconografía de San Vicente Mártir. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980.

ORO DE LEY, revista ilustrada (251), 1925

PINGARRÓN S, F. "Noticias sobre el pintor valenciano Vicente Inglés en los años 1820 y 1821" *Archivo de arte valenciano* (LXXXI), 2000

REAU, L. Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos: de la P a la Z. España: El Serbal, 1998.

SANCHIS SIVERA, J. La catedral de Valencia, Guia histórico-artística. Valencia: Imp. de Francisco Vives Mora, 1909.



SORIANO G, F. J. ; SORIANO S, R. San Vicente Mártir y los lugares vicentinos en Valencia. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001.

TIMÓN TIEMBLO, M. P. El marco en España, del mundo romano al inicio del modernismo. Madrid: Ed. Humanes, 2002

TIMÓN TIEMBLO, M. P. Colección Cano de P.E.A, El marco español en la historia del arte. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte, 1998

### **Documentación Electrónica**

LÓPEZ TORRIJOS, R. "Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII", *Archivo español de arte*, Madrid. 51:202 (1978:abr./jun.)

<<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7312/Bartolom%C3%A9%20Matarana.pdf?sequence=1>>

MATEO GOMEZ, I. ; LOPEZ-YARTO ELIZALDE, A. Pintura toledana de la segunda mitad del S. XVI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003

<[http://books.google.es/books?id=6aKdU6Ugf2AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=6aKdU6Ugf2AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>

REDIN MICHAUS, G. Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

<[http://books.google.es/books?id=LWqfTwZM7O0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=LWqfTwZM7O0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>

"Cultura restaura el lienzo de Vicente Inglés 'La coronación de espinas' de la Catedral de Valencia". *El periodico.com*, 12 de febrero de 2009

<<http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/28724>>

"*Reconstrucción estética generada por imagen impresa digital*". Arché, publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV, nº 4 y 5, 2010.

<[http://www.irp.webs.upv.es/documents/arche\\_article\\_138.pdf](http://www.irp.webs.upv.es/documents/arche_article_138.pdf)>







## Agradecimientos

En primer lugar, mi mas sincero agradecimiento a mis tutores, Vicente Guerola, Jose Luis Regidor y Juan Valcarcel, por haber hecho posible este trabajo, y por haberme brindado su profesionalidad y su completo interés durante todo este periplo.

Tambien quiero dar las gracias tanto al canónigo Conservador del Patromónio Artístico de la Catedral, Don Jaime Sancho, como al canónigo archivero, Don Vicente Pons, por dedicarme su tiempo y su ayuda en cuestiones históricas.

Gracias también a David Gimilio, y a todo el personal de la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia, por su inestimable ayuda en cada una de mis visitas.

Gracias a todos y cada uno de mis amigos y compañeros, porque todos han estado en momentos buenos y en otros mas complicados, y porque siempre me han mostrado su interés y sus opiniones.

Y para terminar, mi enorme agradecimiento a mi familia, pero sobretudo a mi pareja, que en estos ultimos momentos ha sido un gran apoyo; y a mis padres, los dos mayores ejemplos de esfuerzo y constancia que he podido tener.



