

TFG

ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y CONSERVATIVO: "SAN VICENTE" Y "SANTA LUCÍA" MÁRTIRES, DE JOSÉ ESTRUCH PROCEDENTES DEL REAL COLEGIO SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA

Presentado por Mara Alcaide Gutiérrez
Tutor: María Castell Agustí

Facultat de Belles Arts de San Carles
Grado en Conservación y restauración de bienes culturales
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

ÍNDICE

RESUMEN	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS/METODOLOGÍA	6
3. CUERPO DE LA MEMORIA	7
3.1 ESTUDIO HISTÓRICO- ESTILÍSTICO	7
<i>3.1.1 Introducción de la obra</i>	<i>7</i>
<i>3.1.2 Hagiografía</i>	<i>8</i>
<i>3.1.3 Iconografía-iconología</i>	<i>9</i>
<i>3.1.4 Otras representaciones</i>	<i>11</i>
3.2 ESTUDIO E INFORME TÉCNICO	14
<i>3.2.1 Autor</i>	<i>4</i>
<i>3.2.2 Colegio y legado</i>	<i>16</i>
<i>3.2.3 Estudio técnico</i>	<i>20</i>
3.3 ESTUDIO CONSERVATIVO	26
<i>3.3.1 Descripción del estado de conservación</i>	<i>26</i>
<i>3.3.2 Diagnóstico</i>	<i>31</i>
4. CONCLUSIONES	34
5. BIBLIOGRAFÍA	37
6. AGRADECIMIENTOS	38

RESUMEN

En este trabajo se pretende realizar el estudio histórico-técnico y conservativo de dos obras de finales del S. XIX pertenecientes al artista valenciano José Estruch. Las obras en cuestión son una pareja de óleos de temática religiosa que representan a *San Vicente Mártir* y a *Santa Lucía* y que fueron legados al Real Colegio del Patriarca del Corpus Christi de Valencia por Don Francisco Ferrer Estellés. A través de este trabajo se persiguen dos objetivos: por un lado, se pretende analizar las obras, su contexto histórico y sus características técnicas, así como los posibles daños que hayan podido sufrir para tratar de restaurarlas si fuese necesario y conservarlas de cara al futuro. Por otro lado, se busca contextualizar a su autor y su importancia dentro de la pintura valenciana para darlo a conocer y difundir su obra.

PALABRAS CLAVE: Estruch, estudio, técnico, conservativo, San Vicente, Santa Lucía

Herein this dissertation it is intended to make an historical-technical and conservative study fo two artworks from late 19th century which belonged to he valencian artist José Estruch. These works show Saint Vicente Martir and Saint Lucía, and where bequeathed to the Real Colegio del Patriarca del Corpus Christi de Valencia by don Francisco Ferrer Estellés. Through this dissertation there are two main objectives pursued: on one hand, it is intended to analyze the paintings, their historical context and technical features, as well as the posible damage thay may have suffered to try to restore them if needed, and preserve facing towards the future. On the other hand, it is seek to contextualize theirauthor and his importance within valencian painting to make him known and divulge his work.

KEYWORDS: Estruch, study, technical, conservative, Saint Vicente, Saint Lucia

1. INTRODUCCIÓN

Se aborda el estudio de una selección de obras que pertenecen al Real Colegio del Patriarca del Corpus Christi de Valencia. Se analizarán un conjunto de obras realizadas por el artista valenciano José Estruch Martínez, que datan de finales del S.XIX. Las obras seleccionadas son: *Los Evangelistas, El Descendimiento, Santa Lucía, San Vicente Mártir, Santa Bárbara, Santa Cecilia y San Francisco de Paula*.

En la metodología de trabajo escogida, se ha dividido la citada selección entre un grupo de seis compañeros. En este trabajo de final de grado se aborda el estudio técnico y conservativo de las obras *San Vicente Mártir y Santa Lucía*.

Las dos obras son óleo sobre lienzo de tamaño mediano, pareja y de tipo religioso. Se representa a los santos de cuerpo entero con marco de talla formando capilla. Las dos obras se encuentran recogidas en el libro *"Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi"* de Fernando Benito Domenech¹. A pesar de ello, es importante señalar que sólo se trata de una catalogación donde se indica obra y procedencia, y que nunca se ha realizado un estudio exhaustivo sobre ninguna de ellas.

Este trabajo se divide en dos partes. En primer lugar, se realiza un estudio técnico donde se determinan el contexto, la hagiografía, iconografía, iconología, composición y los materiales de las obras citadas para conocerlas detalladamente y en qué estado de conservación se presentan. En segundo lugar, se realiza un estudio conservativo para tratar de preservar las obras en el futuro.

El principal problema que surge ante nosotros a la hora de comenzar este estudio es el desconocimiento generalizado del artista. Este hecho conlleva una gran falta de información y de fuentes de consulta. Esto puede deberse, entre otros motivos, a la controvertida personalidad del artista, que a pesar de haber creado una gran cantidad de obras, rehuía del contacto social y mediático.

Actualmente, y debido a la falta de información bibliográfica, se debe recurrir a entrevistas a familiares y a la información recogida en la casa museo del artista que se encuentra en Manuel, Valencia. Aun así, no es fácil acceder a la misma, ya que en muchas ocasiones será necesario disponer de permisos y autorizaciones expresas.

Otro gran problema a la hora de realizar el estudio es la limitación de acceso a las obras, ya que no están abiertas al público. Para visitarlas, se depende

¹ BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*.

directamente de los horarios establecidos por el Real Colegio del Patriarca y se debe solicitar autorización previa.

Finalmente, tras realizar el estudio técnico, y como no se pueden intervenir las obras, se proponen una serie de procesos de restauración y conservación. Restaurar una obra no es sólo un conjunto de disciplinas técnicas para devolverlas a su estado original. Es necesario comprender la esencia de la obra con la que estamos trabajando para tratar de ser lo más objetivo posible en nuestro trabajo. Por ello, además de restaurar y más importante si cabe, es necesario establecer un criterio de conservación que nos permita poder disfrutar de la obra en el futuro.

2. OBJETIVOS/METODOLOGIA

El objetivo general y fundamental de este trabajo es lograr un estudio y conocimiento de las obras. Para ello, se perseguirán los siguientes objetivos específicos:

- Buscar y recopilar toda la información disponible de las obras *San Vicente Mártir y Santa Lucía* y su procedencia; así como de su autor José Estruch Martínez, y del Real Colegio del Patriarca del Corpus Christi de Valencia, donde se ubican actualmente.
- Elaborar un estudio histórico de las obras con aspectos como su hagiografía, iconografía e iconología.
- Desarrollar un estudio técnico de las obras donde se abarque, entre otros, los aspectos referentes al autor, colegio y legado.
- Elaborar un estudio de conservación de las mismas que incluya un diagnóstico exhaustivo de las obras (diagramas de líneas, diagrama de daños, análisis fotográfico...) y los criterios y directrices a seguir para su exposición y posible almacenamiento.
- Establecimiento de conclusiones.

Durante el desarrollo del trabajo, se han obtenido además dos objetivos secundarios que se consideran dignos de mención:

- Dar a conocer a José Estruch y su obra y legado en la pintura valenciana.
- Posibilitar el libre acceso a la información existente del autor y su obra.

La metodología a seguir para el estudio técnico y conservativo de estas obras se inicia con la ubicación de ellas dentro del Real Colegio Corpus Christi.

Para la adecuada ejecución de los objetivos propuestos, la metodología seguida ha sido:

- Estudio técnico *in situ* de las obras y realización de una documentación fotográfica que ha aportado información respecto al estado de conservación.
- Elaboración de fichas técnicas donde se describen y recogen todas las características que componen las obras tanto a nivel técnico como a estado de conservación.
- Estudio histórico y estilístico de las obras: estudio hagiográfico, iconográfico, iconológico y comparación con otras representaciones.
- Estudiar la sala donde se hayan, el edificio, y donde se ubica este. Búsqueda de información sobre el artista José Estruch y su obra.
- Elaboración de un criterio de intervención y una propuesta para su conservación.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. ESTUDIO HISTÓRICO

3.1.1. Introducción de las obras

Las obras son de estilo historicista pintadas al óleo sobre lienzo, que representan las imágenes de San Vicente y Santa Lucía mártires, realizadas por el autor José Estruch Martínez en el año 1896 por encargo de D. Francisco Ferrer y Estellés. Son un “pendant”, de manera que las dos presentan las mismas medidas: 122 cm de alto por 72 cm ancho. Pueden leerse los títulos *San Vicente M.* y *Santa Lucía* escritos en la parte superior del marco y en el lienzo, en el reverso de las obras. Además en ambas obras puede verse la firma del autor, “ESTRUCH.” en el anverso (en la esquina inferior derecha en “*San Vicente Mártir*” y en la esquina inferior izquierda en “*Santa Lucía*”).

Los lienzos son verticales, se componen de una figura central de cuerpo entero ligeramente ladeados, sobre fondo oscuro destacando así la importancia de las figuras y sus elementos y representan a los santos ambos mártires pero no ilustran ningún capítulo de su martirio o momento de sus vidas: San Vicente aparece joven e imberbe con la cabeza reclinada hacia atrás parece por su mirada esperar alguna respuesta divina y Santa Lucía se presenta como una virgen joven, mostrando una semblante dulce y tierno con blancas encarnaduras. Los rasgos faciales son suaves y parece que por su cabeza inclinada y mirada dirigida a sus ojos sobre una bandeja muestra un acto de recatamiento y pudor.

A la izquierda: José Estruch. *Santa Lucía*. 1896.

A la derecha: José Estruch. *San Vicente*. 1896.



3.1.2 Hagiografía

SAN VICENTE MÁRTIR (?? – 304)

San Vicente fue diácono del obispo San Valero de Zaragoza, donde predicaba. Ambos fueron apresados y conducidos a Valencia. Según su leyenda padeció martirio en el S.V por orden del gobernador y su verdugo, el juez Daciano. San Vicente es atado a un potro y desgarrado por ganchos de hierro, después es asado desnudo en una parrilla, mientras los verdugos lo golpean. Al no rendirse, desafiando así a Daciano, éste lo encierra y arroja a una prisión sobre trozos de vidrio. Unos ángeles se le presentan y lo liberan milagrosamente pero finalmente San Vicente muere.

Después de su muerte, Daciano decide negarle la sepultura y ordena exponer su cuerpo en un lugar alejado, desierto, a la intemperie, a la vista de animales salvajes pero un cuervo acude a protegerlo y lo defiende de un gran lobo que se aproxima desafiante. Daciano, desesperado, procede a deshacerse del cuerpo ordenando meterlo en un saco de crin y arrojarlo al mar con una rueda de molino atada al cuello pero vuelve a fracasar, el cuerpo de San Vicente es transportado a la orilla y finalmente enterrado en Valencia.²

Este final de la leyenda tiene varias versiones acerca del traslado del cuerpo, en una de ellas los restos habían sido recogidos y llevados a Castres por un monje de la Abadía de Conques. En otra, el cuerpo es llevado al extremo del cabo San Vicente a Lisboa (al sur de Portugal), a bordo de un barco donde dos cuervos acuden a escoltarlo posándose uno en la proa y otro en la popa.

SANTA LUCÍA (283 – 304)

Santa Lucía fue una doncella siciliana cristiana de una prestigiosa y rica familia. Su nombre aparece en los martirologios más antiguos.

Conocedora de la fama que en toda Siracusa tenía *Santa Agueda*³, hizo una peregrinación al sepulcro de ésta acompañada de su madre que desde hacía años padecía de hemorragias. Lucía se quedó dormida junto al sepulcro y soñó que veía a Santa Agueda y que ésta le decía que por mérito de su fe su madre estaba curada. Cuando Lucía despertó le pidió a su madre que como recompensa le diera los bienes que le pertenecían para donarlos.

Según su leyenda padeció martirio a principios del S. IV al negarse a comprometerse con ninguno de sus pretendientes y repartir su riqueza a los pobres. Es denunciada a las autoridades por su pretendiente pagano el cónsul Parcasio. Como sentencia el juez la condena a ser violada en un burdel y

² VORÁGINE, S. *La leyenda dorada*, p.120-123.

³ *Santa Agueda*, doncella descendiente de una familia noble de Catania, fue torturada por su pretendiente Quintiliano, después de rechazarle. Este trató de encerrarla en un burdel pero no consiguió que ejerciera el oficio, por lo que la mandó torturar en el potro, cortándole el pecho lentamente. Sin embargo fue milagrosamente curada por San Pedro. Quintiliano ordenó prender unas brasas sobre las que arrojar trozos de teja y el cuerpo desnudo de Santa Agueda, pero hubo un terremoto y el pueblo de Catania creyó que se trataba de un castigo divino por la crueldad del cónsul. Finalmente Agueda murió encarcelada.

llevada por un tiro de cuatro bueyes. Pero es protegida milagrosamente y el tiro no consiguió moverla hasta allí, de ahí que se la denomine “columna inamovible”. Parcasio, desesperado, recurrió a unos magos pensando que Lucía estaba encantada y estos la rociaron con orina hirviendo (para eliminar los maleficios) pero Lucía seguía sin moverse. Después, unos verdugos le arrojaron plomo fundido en las orejas y a continuación le arrancaron los dientes y pechos. Al no conseguir su propósito es atada y quemada en la hoguera y, finalmente, es asesinada con una espada atravesándole la garganta.

En versiones tardías aparece otro episodio de su martirio en el que Santa Lucía se extrae los ojos y se los envía a su pretendiente pero estos fueron milagrosamente colocados de nuevo en su rostro.

3.1.3 Iconografía- iconología

SAN VICENTE MÁRTIR

Se suele representar vestido con la *dalmática diaconal* sobre el *alba talar*⁴.

Los atributos que le caracterizan y que aparecen con mayor frecuencia son:

- La palma en la mano derecha (atributo común a todos los mártires)
- Los evangelios en la izquierda
- El *manípulo*⁵ en el antebrazo izquierdo o en el cuello
- La cruz de aspa o cruz de San Andrés, que no es una cruz sino el instrumento de tortura (ecúleo⁶) normalmente detrás de la figura.

Además de estos atributos algunos artistas incluyen otros elementos de su tortura como la rueda de molino, parrilla, etc. En la época del Renacimiento lo vemos además con el cuervo, con los garfios o con la podadera de vendimiador (sólo en Francia).

En la pintura de Estruch viste el alba talar y sobre ella la dalmática rojo intenso con decoraciones verdes y doradas en mangas, cuello, y hombros. Además, estos adornos también se aprecian en el centro inferior de la dalmática, enmarcando el escudo de la orden de la *Merced*⁷. Sus pies están totalmente cubiertos por un calzado rojo con un adorno dorado en forma de cruz y sobre la cabeza presenta el contorno de un fino nimbo.



José Estruch. *San Vicente Mártir*. 1896. Detalle de rostro y torso.

⁴ La *dalmática diaconal* es una túnica hasta las rodillas con mangas anchas que usan los diáconos. El *alba talar* es una túnica blanca que llega hasta los pies que representa la pureza.

⁵ El *manípulo* es el ornamento de tela corta que por medio de un fiador se sujeta al antebrazo izquierdo sobre la manga del alba.

⁶ El *ecúleo* era un instrumento y un método de tortura que consistía en atar pies y manos a una superficie conectada a un torno (el potro).

⁷ El escudo de la Merced se coloca sobre el pecho de los que deben ejercer la caridad en grado heroico, en fuerza de un mandato divino. Quienes lo lucen contraen el compromiso de imitar a Cristo llegando para ello hasta la voluntaria entrega de la propia vida si fuese necesario.

A la izquierda: José Estruch. *San Vicente Mártir*. 1896. Rueda de molino y escudo de la Merced.

A la derecha: José Estruch. *San Vicente Mártir*. 1896. Mano izquierda portando los Evangelios.



Como atributos Estruch pintó la palma en la mano derecha colocada en el pecho, los evangelios en la izquierda, el ecúleo detrás de la figura de manera que se aprecia tan solo tres de los extremos de la cruz. La rueda de molino queda colocada verticalmente a los pies en el lateral derecho y una cuerda saliendo de ella y extendiéndose por delante del pie de San Vicente.

SANTA LUCÍA

Lucía deriva del latín *lux* "luz", lo que explica algunas características de su culto.

Se suele representar como a casi todas las vírgenes vestida con una túnica, *more romano*⁸, con diferentes adornos en la cabeza: una corona, diadema, flores, velo o con la cabeza al descubierto.

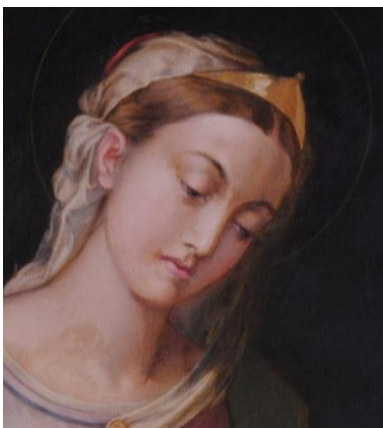
Los atributos que aparecen con mayor frecuencia son:

- La hoja de palma en una mano
- Los ojos depositados en una bandeja o copa en la otra mano. Este rasgo no aparece hasta el S. XV. En ocasiones puede llevar los ojos en la palma de la mano o con tallos.

Además de estos atributos algunos artistas incluyen otros elementos de su tortura como la espada clavada en el cuello del cual aparecen unos rayos de luz, brasas a los pies, una lámpara o cirio...

En la pintura de Estruch viste una túnica de tono amarillo claro. Sobre ella, una *stola*⁹ rosa palo con decoraciones en rojo y dorado en los bajos a modo de cenefa. Encima de esto, una *palla*¹⁰ de color verde vejiga con bordes en dorado que cae desde el hombro izquierdo hasta el suelo. Lleva un cinturón dorado colocado en lo alto de la cintura ciñendo los ropajes y sujetando el manto. En sus pies se aprecian unas sandalias romanas de color azul claro.

Cubre casi toda su cabeza un velo blanco, sujeto a la *stola* por medio de un botón dorado, dejando a la vista una diadema también dorada. Sobre esta podemos apreciar el fino contorno de un nimbo.



José Estruch. *Santa Lucía*. 1896. Detalle de cabeza y rostro de Santa Lucía.

⁸ *More romano*: "Según la costumbre romana".

⁹ La *stola* era la túnica principal de la vestidura femenina romana.

¹⁰ La *palla* es una vestimenta romana similar a un mantón.

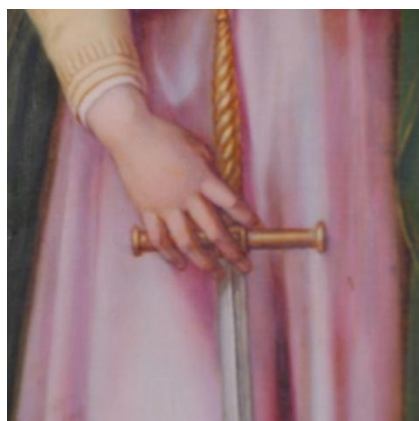
Como atributos Estruch pintó una espada colocada verticalmente, delante de la figura, y sujeta delicadamente por ésta con la mano derecha. Mientras con la izquierda sostiene un cojín rojo intenso con adornos en dorado sobre el que reposa una bandeja con los ojos de la virgen. A los pies de la figura y casi imperceptible se aprecian unas llamas y a su izquierda una hoja de palma en el suelo.

Santa Lucía es una mártir muy alabada en Europa. Su culto se difundió en primer lugar desde Siracusa, Sicilia, donde la catedral está puesta bajo su advocación, hasta ciudades del norte como Nápoles, Milán y Venecia. Posteriormente, se difundió hasta el norte de Europa en la Alemania renana pasando por Francia.

En España, la principal fuente de culto a la Santa se localiza en la ciudad de Sevilla. La razón principal de la popularidad de Santa Lucía es que se la considera curadora de las enfermedades oculares, las oftalmías y la ceguera.

A la izquierda: José Estruch. *Santa Lucía*. 1896. Detalle del atributo de la espada sujeta con la mano derecha.

A la derecha: José Estruch. *Santa Lucía*. 1896. Detalle del atributo del cojín y los ojos sujeta con la mano izquierda.



3.2.4 Otras representaciones

SAN VICENTE MÁRTIR

Existen numerosas imágenes de San Vicente Mártir a lo largo de la historia. La primera data del S.VII. Se trata de un fresco hallado en el cementerio de Porcio en Roma. En ella aparece orando un joven Vicente que lleva la dalmática de diacono.

En obras posteriores aparecen episodios del martirio o con los diferentes atributos que hacen referencia a la tortura en los distintos estilos artísticos. Ejemplos de estas obras son:

- *Retablo de San Vicente Mártir*. Bernat Martorell. S. XV (Museo Nacional de Arte de Cataluña).
- Lienzo. Anónimo S. XV (Museo del Prado de Madrid).
- Vidrieras de las catedrales de Angers, de Bourges y de Chartres.
- Escultura de José Esteve y Bonet. S.XVIII (Catedral de Valencia)



José Esteve y Bonet. *San Vicente Mártir*. S. XVIII (Catedral de Valencia).

Bernat Martorell. *Retablo de San Vicente Mártir*. S. XV. (Museo Nacional de Arte de Cataluña)



A partir del S. XVI San Vicente empieza a aparecer representado como patrón de los viñadores (Francia).

El episodio del martirio en la parrilla puede llevar a confusión con el martirio de San Lorenzo o San Esteban (a quién Estruch dibujó en el reverso de la obra de *San Vicente*).

SANTA LUCÍA

La representación más antigua de Santa Lucía data del S.VI y se encuentra en la Iglesia de San Apollinare Nuovo de Rávena, aunque trata de un mosaico que muestra a la santa sin ningún atributo.

Existen otras imágenes de Santa Lucía en las que no aparece con sus atributos sino que ilustran un momento de su martirio o vida, como:

- Retablo de Santa Lucía, Lorenzo Lotto, (1532) Museo Civico, Jesi.
- Tabla *Storie di Santa Lucia*, Jacobello del Fiore, (1412) Pinacoteca Comunale, Fermo.
- Retablo Maestro de Estamariú, (1357-1385), Museo del Prado, Madrid.

Sin embargo, en la mayoría de las imágenes aparece con sus atributos como por ejemplo:

- Fresco del S.XV de la cripta de la Catedral de Atri, Italia.
- Tabla *Santa Lucía*, Pietro Lorenzetti, S.XIV Frole Rovinate de Florencia.
- Lienzo *Santa Lucia*, Zurbarán, (1636) Musée de Chartres



Jacobello del Fiore. *Storie di Santa Lucia*. 1412. Pinacoteca Comunale, Fermo



Zurbarán. *Santa Lucía*. 1636.
Musée de Chartres

- Estatua *Santa Lucía*, Antonello Gagini, (1526) catedral de Siracusa.

La representación con los ojos puede llegar a confundir con la alsaciana santa Odila, si esta última no presentase los ojos sobre la placa de encuadernación de un libro.



Lorenzo Lotto. *Retablo de Santa Lucía*. 1532. Museo cívico, Jesi.

3.2. ESTUDIO TÉCNICO

3.2.1 AUTOR

Antonio José Estruch Martínez (Sant Joan de l'Énova 1835-La Pobla Llarga, 1907) fue un artista polifacético de la segunda mitad del S. XIX que practicó todos los géneros artísticos. A pesar de trabajar como pintor, sentía devoción por el dibujo y fue considerado un gran dibujante y caricaturista. Era una persona peculiar, de personalidad difícil y huraña acerca del que no se sabe demasiado.

Nació en Sant Joan de l'Énova (Valencia), en el seno de una familia humilde, y ya desde temprana edad comenzó a mostrar una gran pasión por el dibujo, pintando sin permiso en las paredes de su casa. Es el tercero de una familia numerosa de nueve hijos y durante toda su vida permanece muy unido a ellos (se conservan multitud de cartas a su familia durante distintas etapas).

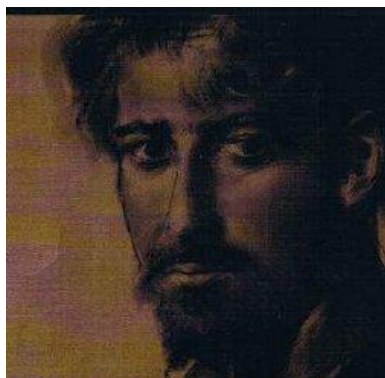
Hacia 1848 - 1849 viaja a Valencia donde presuntamente se convierte en discípulo de Francisco Martínez Yago (pintor religioso y mitológico, también restaurador) e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Tras concluir sus estudios, posiblemente hacia 1857, viaja a Italia donde empezó a aprender copiando los clásicos renacentistas con gran maestría (principalmente a Rafael, Leonardo da Vinci y Durero como se puede apreciar en muchas de sus obras). De Leonardo da Vinci recibe una doble influencia especial: la de exquisito pintor religioso y la de pintor que se complacía en captar con agudeza los rostros y cabezas grotescas que llamaban su atención.

A la hora de hablar de alguien como Estruch, hay que advertir que incluso en los textos a priori más fiables, se muestra información ambigua y confusa al contrastar unas u otras fuentes. Tanto es así, que según cuenta Ossorio y Bernard, Estruch viaja a Madrid e Italia bajo el patrocinio del mecenas y coleccionista Vicente Moróder en 1868, sin saber si llega a tratarse del mismo viaje.

Gracias a su etapa de copista, Estruch pudo adaptar su obra y crear estupendos "originales" como "*La Sagrada Familia*" de 1871, de la Catedral de Valencia y "*La Sagrada Familia*" de 1886, que se encuentra en el Museo del Patriarca, reelaborando elementos de las iconografías que ya trabajaba con habilidad.

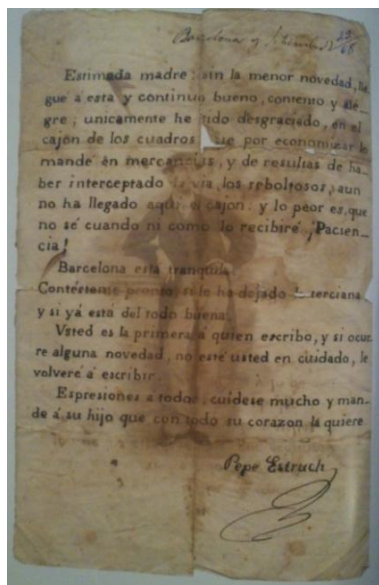
No se tienen muchos datos de su vuelta a Valencia, ya que Estruch convivió en esta época con pintores valencianos más conocidos como Cristóbal Llorens (1831- 1910) o Ricardo Navarrete (1834-1910), representantes del entresiglo valenciano. A pesar de que no solía participar en concursos ni exposiciones nacionales, sí que se tiene constancia de que asistió a muchas muestras locales, especialmente las organizadas por la Academia San Carlos donde expuso en 1855, y que obtuvo la medalla de plata en la Exposición Regional de Valencia en 1867. Además se cuenta que solía visitar los cafés valencianos más



Autorretrato. Museo de cerámica y artes suntuarias González Martí.



Estudio del pintor José Estruch.
Fotografía: Familia Estruch.



Carta a su madre. Familia Estruch

Amantes. Museo Gonzalez Martí.

concurridos de la época, como el Café de España o el Café Imperial donde solía pintar sobre las mesas.

En 1879, Estruch visita León, Barcelona y Madrid, viviendo en ésta última ciudad el episodio que le hizo ganar cierto nombre en la época: se le atribuye y se le recuerda como el pintor que dibujó 17 rostros en la pared de unos retretes del Retiro (muy parecido al estilo de Goya). El 10 de Agosto de 1879, *la filoxera*¹¹ publicó un artículo en el que se narraba el suceso y una litografía que reproducía el dibujo. Tras el revuelo del episodio del Retiro, atemorizado por las posibles consecuencias, Estruch volvió a Valencia; pero en 1880, trató de repetir la hazaña y pintó cinco nuevas cabezas en un teatro valenciano consiguiendo un impacto menor. Lo volvería a intentar en muros de Xátiva, en la casa de Manuel y en otras tapias y paredes que no se han conservado.

Estruch prosigue por tanto con su obra religiosa, con sus retratos y miniaturas. De vez en cuando aparecen escritos en la prensa de la época que hablan de nuevas creaciones o avisan de su exposición en los comercios de la calle Zaragoza.

En el contexto histórico del personaje, vemos que desde el reinado de Isabel II, la Primera República y la Restauración, los motivos de la pintura sufren un proceso de cambio. Se pasa de una pintura histórica a asuntos locales y realistas, dónde el peso del academicismo se neutraliza. Los artistas buscan una pintura cada vez más realista y huyen de la sátira y lo grotesco.

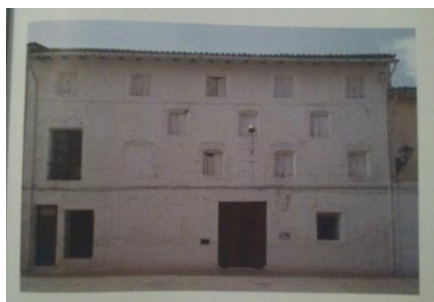
Es por ello que, en una segunda etapa, Estruch recibe como la influencia de pintores como Goya, Velázquez, Ribalta o Ribera que lo dirigen hacia una pintura más realista, pero sin dejar de lado la pintura religiosa para iglesias, instituciones y particulares que le permitían sobrevivir en el mundo del arte entre escaseces y penurias. Se dice que en ésta época combinaba su trabajo de pintor con la de profesor particular, dando clases en un estudio que tenía alquilado en el barrio de Pescadores, en la calle de la Sequiola – la actual don Juan de Austria- en Valencia.

Es precisamente en este estudio donde José Estruch se convierte en profesor de dibujo de un joven Joaquín Sorolla en 1879. Sorolla se ve influenciado por éste en su primera etapa, tal y como evidencian las dedicatorias de algunas de sus primeras obras como “En la dársena” o “Labrador valenciano”.¹²

Aunque no queda muy claro desde que fecha, se sabe que Estruch fue protegido por Vicente Moróder, un rico aficionado a la pintura, hasta el 14 de abril de 1889. Gracias a su protección y mecenazgo, pudo conocer las pinturas de los museos de Madrid e Italia y realizó para él muchas copias de los más afamados pintores renacentistas y barrocos, principalmente Rafael.

¹¹ *La filoxera* era un periódico satírico semanal de cuatro páginas fundado en 1878 por Salvador María Granés. Bajo el título se podía leer la reseña “parásito político semanal” y sus ilustraciones corrían a cargo de Luque y Perea.

¹² PANTORBA, B. *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, p. 11. PONS SOROLLA, B. *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, p. 54 y 75.



Casa-museo en Manuel

Algunos textos hacen referencia a que a Estruch se le comparó con grandes genios de la época, pero su carácter introvertido y huraño lo condujo continuamente a la vida bohemia y a problemas de trabajo, por lo que nunca supo comercializar el valor de su obra.

En 1884 viaja por segunda vez a Italia, donde continúa trabajando como copista de obras religiosas pero cobrando muy poco. No mucho después vuelve a Manuel para descansar en casa de su hermano. Será éste quien le ayude económicamente para realizar su siguiente gran viaje: París.

En la segunda mitad del S.XIX, París se convierte en el centro mundial del arte. La ciudad se llena de todo tipo de artistas y todo aquel que pretendía vivir del arte, quería viajar allí. Estruch lo hizo en 1885 y supuestamente, conoció a Vincent van Gogh y a Toulouse-Lautrec. A pesar de todo, su estancia en París fue breve. Unas versiones dicen que por problemas económicos; otras, que porque se vio desbordado por el ambiente bohemio, el auge del impresionismo y su pintura no encajaba allí.

De los últimos años hasta su muerte, época a la que pertenecen los cuadros que son objeto de este estudio, apenas se dispone de información. Se sabe que hacia 1898 deja su estudio en Valencia para irse a vivir con su hermano en Manuel, donde comienza a dibujar en las paredes.

Murió el 3 de Junio de 1907 en casa de su hermana Amalia en La Pobla Llarga con 72 años de edad.

En la actualidad, la propia casa familiar, situada en Manuel, que se conserva intacta, alberga una colección de la vida y obra del artista que reúne una gran colección de sus obras. Es más, todavía contiene muchas de las pinturas en paredes o rincones en los que el pintor plasmó su furia artística.

3.2.2 Colegio y legado

Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia

El edificio Real Colegio Seminario Corpus Christi, también llamado edificio “El Patriarca”, fue construido en 1583 por encargo de Don Juan de Ribera, arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquia, cumpliendo el mandato expreso del Concilio de Trento (1562) de crear un seminario para formar sacerdotes.

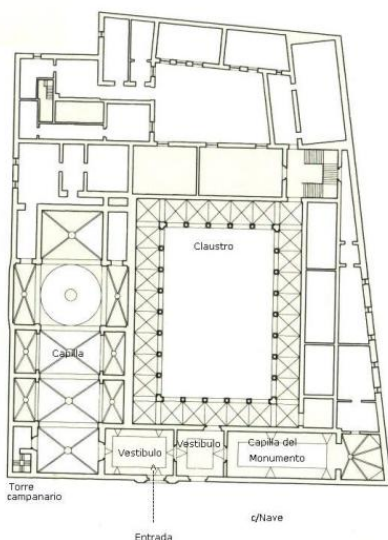
Es una de las construcciones renacentistas más importantes de la ciudad de Valencia y supuso una ruptura con la arquitectura tradicional de la época. El edificio ocupa toda una manzana y tiene unas dimensiones aproximadas de 60 metros de fachada y 70 metros de profundidad. Se encuentra situado en el centro de Valencia, entre las calles la Nau, Cardenal Payá, Cruz Nueva y San Juan de Ribera. El acceso principal al edificio se ubica en la calle la Nau que da a la Universidad pero existen dos accesos más por las calles Cardenal Payá y Cruz Nueva.



Vista aérea del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia.

A pesar de que se desconoce la autoría del proyecto se sabe, gracias a los numerosos contratos que se conservan de la construcción¹³, que a la hora de ejecutar el edificio se seguían las directrices impuestas por Don Juan de Ribera, implicado desde el principio en todo lo referente al mismo.

Entrada principal del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia



Plano del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia

Para entender el espíritu con el que se funda el Real Colegio Corpus Christi, contextualizaremos brevemente la vida de su fundador, personaje fundamental en la historia y legado de este edificio. Don Juan de Ribera (Sevilla, 27 de diciembre de 1532 - Valencia, 6 de enero de 1611), hijo de nobles sevillanos, estudió en la Universidad de Salamanca y fue nombrado obispo de Badajoz en primer lugar y posteriormente arzobispo de Valencia. Se le considera un hombre estudioso y devoto de Dios, sencillo y de trato afable, que no gozaba de las riquezas asignadas a su cargo y posición. Se cuenta incluso que en varias ocasiones vendió parte de sus pertenencias para ayudar a los más pobres. Además del Real Colegio Corpus Christi, fundó 33 conventos por toda España y consiguió elevar la enseñanza de la teología en la Universidad.

Volviendo al edificio, desde un punto de vista arquitectónico, es destacable señalar que nunca existió una traza previa de todo el conjunto durante su construcción, sino que se siguieron diversos bocetos para cada una de sus partes. Por tanto, el Colegio no puede considerarse como un bloque unitario concebido desde su creación, sino más bien como el ensamblaje de diversas partes a lo largo de todo el período constructivo, por exigencias de diversa

¹³ Se conservan contratos y facturas de la construcción en el Archivo del Colegio de Corpus Christi (A.C.CH.).



Entrada al Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia.

motivación. Como ya se ha dicho, el Patriarca Ribera incorporó sus propias ideas durante todo el proceso de creación aunque siempre se valió del consejo de determinadas personas de su entorno para ponerlas en práctica. Una de esas personas fue su obispo auxiliar don Juan de Espinosa.

La fundación del edificio se ofició el 14 de marzo de 1583 mediante carta entregada al notario Hicrónimo Metaller. En la misma se exponían los motivos religiosos para su fundación y se detallaba que aún no se había concluido el proceso de compra de las casas afectadas (que acabó en 1895).

El Patriarca es un edificio de planta trapezoidal, de dos alturas, formado por dependencias diferenciadas: las dedicadas al culto y las propias de un colegio; y una de sus curiosidades más destacables es que, fue almacén de las obras del Prado durante la Guerra Civil junto a las Torres de Serrano. Los elementos más característicos en la configuración del edificio son:

Torre del campanario

Se construye hacia 1600 y en su origen contaba con un chapitel¹⁴ de tejas vidriadas. Se sitúa en una esquina del edificio y es de planta cuadrada. Destaca el cuerpo de campanas que sobresale del edificio.

Refectorio

Es el comedor de los monjes, situado en un extremo del colegio, se puede acceder a él desde el patio interior o desde el vestíbulo. Esta sala ha cambiado mucho con el tiempo y en la actualidad no tiene un uso concreto.

Museo

El museo es la parte más visitada del Colegio. Se crea en 1959 para facilitar a los ciudadanos el acceso al patrimonio cultural acumulado a lo largo de los siglos. Recoge una pequeña selección de la gran multitud de obras artísticas que se encuentran en todo el Patriarca. Entre ellas hay obras de Caravaggio, Baglione, El Greco, Morales, Ribalta y otros artistas de altísima calidad, además de piezas de orfebrería y libros de gran valor. A pesar de ello, en el museo sólo podemos encontrar una obra de Estruch: una de las numerosas sagradas familias del artista.

Iglesia o capilla

Fue construida entre 1590 y 1597 y no tiene acceso exterior directo, ya que en su origen se concibió para uso exclusivo del Colegio. Tiene planta de cruz latina de una sola nave, cúpula en el crucero y cinco pequeñas capillas: cuatro laterales y una, la Capilla Mayor, tras el altar y el coro. Las capillas que se encuentran a la derecha son la capilla de la Trinidad y la de San Vicente Ferrer y sus Reliquias y las de la izquierda, la de la Virgen de la Antigua y la de las

¹⁴ El chapitel es un elemento arquitectónico que coloca en el extremo de una torre, campanario o iglesia

Benditas, a los pies de la Iglesia. Tanto las paredes interiores de la iglesia como las de las capillas están decoradas con interesantes pinturas murales al fresco. En el suelo el crucero se conserva aún la lápida del sepulcro de Juan de Ribera.

Claustro

El claustro del Colegio está considerado como la obra más significativa del clasicismo-renacentista de la ciudad de Valencia. Fue construido por Guillén del Rey en 1599 y representa el primer exponente de cambio de la arquitectura medieval por formas características del clasicismo greco romano. Las columnas que lo forman, 28 de estilo dórico en el claustro inferior y 28 de estilo jónico en el superior, son de mármol de Carrara y fueron compradas por Juan de Ribera a la familia del duque de Pastrana y traídas desde los puertos de Alicante y Cartagena.

En el centro del claustro podemos encontrar una estatua de Juan de Ribera, realizada por Mariano Benlliure. En el inferior se lee *“Tibi post haec, fili mi, ultra quid faciam”* lema del Patriarca y la dedicatoria *“Al beato Juan de Ribera”* junto con el símbolo de la eucaristía y la cruz patriarcal. Esta estatua sustituye una obra de época romana llamada *La Pelletera*, un magistrado romano con cabeza de mujer postiza, que estuvo durante tres siglos y que actualmente se encuentra en el museo.

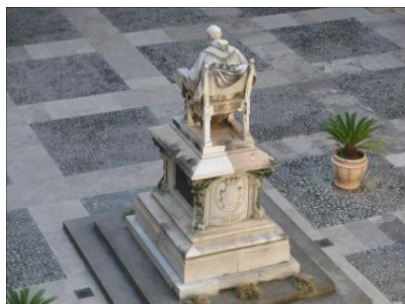
Desde un lateral del claustro se puede acceder al Museo del Colegio donde podemos encontrar obras de arte religioso y pintura flamenca. Desde el otro lado, accedemos a un vestíbulo y de ahí al Aula Magna (de la que hablaremos más adelante). Desde el centro del vestíbulo arranca una escalera renacentista de tres tramos para acceder al claustro superior, al Archivo de Protocolos y a la Biblioteca.

Piso superior

En el piso superior y rodeando al Claustro se encuentran las dependencias más privadas: el Archivo de Protocolos, habitaciones rectorales, salas de estudio, Capilla del Monumento y biblioteca. La característica que comparten muchas de estas dependencias son los zócalos de azulejo que decoran los muros laterales y la gran cantidad de obras de arte que visten sus paredes, incluyendo muchas obras religiosas de Estruch pertenecientes al legado de Ferrer Estellés y del que hablaremos posteriormente.

En este piso superior, cerrado al acceso público, se ubican la pareja de pinturas que se estudian en este trabajo: *San Vicente y Santa Lucía*. Las obras se encuentran en una sala cuadrada que constituye la antesala de la capilla privada del Patriarca. En esta, también se ubica otra obra de Estruch: *El Descendimiento de la Cruz*.

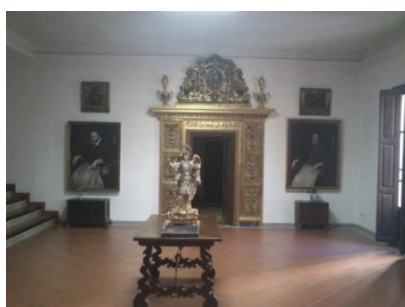
Ambas obras están colgadas a la altura de los ojos del espectador a sendos lados de la parte interior de la entrada: a la derecha *Santa Lucía* y a la izquierda *San Vicente*, quedando a nuestra espalda al pasar por la puerta.



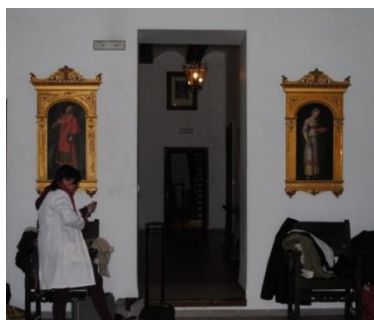
Mariano Benlliure: *Escultura de Juan de Ribera*. Claustro del Colegio.



Anónimo: *La Pelletera*. Imagen antigua del claustro del Colegio.



Antesala de la capilla privada del Patriarca. Real Colegio Seminario del Corpus Christi.



Antesala de la capilla privada del Patriarca. Real Colegio Seminario del Corpus Christi.

Vemos que ambos santos están colocados creando un efecto especular: sus miradas no se cruzan y tienen sus manos y pies prácticamente en la misma posición y a la misma altura, pero de manera simétrica. Pero esta colocación no es la adecuada, al ser un “pendant” la posición de las figuras y sus miradas deberían cruzarse, por tanto observamos que están cambiadas de posición.

La primera sensación que se percibe al entrar en la sala es que es húmeda y fría. El techo está en mal estado pues muestra gran cantidad de grietas, desconchamiento y humedades. Siendo muy presente los daños en la pared lateral donde se encuentra ubicado *El Descendimiento* de Estruch.

El legado Ferrer Estellés

No se sabe demasiado de la figura de Don Francisco Ferrer Estellés pero el lote de pinturas que legó al Colegio supone sin duda alguna la mayor aportación de cuantas se registran. Don Francisco poseyó una considerable colección de obras de arte y a su muerte en 1904 donó al Patriarca todas las obras de tema religioso.

El número de obras de este legado alcanza casi la centena y aún se conserva la lista de obras que, ante el notario Don Miguel Tasso y Chiva, donó al colegio en su testamento con fecha de 24 de Enero de 1889. Estas obras pueden consultarse en el ya citado libro de “Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi” de Fernando Benito Domenech.

La colección de cuadros religiosos de Estellés incluía, además de un gran número de obras de Estruch, supuestas obras de Pinazo, Joanes, Cristobal Llorens y las escuelas italiana, alemana y de Urbino. Dado la cercanía de fechas atribuidas a las obras *San Vicente y Santa Lucía* (1896) y la muerte de Estellés (1904) y que su nombre aparece inscrito en el reverso de los dos cuadros estudiados, podemos suponer que al menos en estos dos casos en concreto, las obras fueron encargo expreso a Estruch.

Además de este “pendant”, el Patriarca alberga más obras de Estruch pertenecientes al legado de Estelles, como: los lienzos *San Francisco de Paula*, *Descendimiento de la Cruz y Santa Cecilia y varios ángeles* y tablas: *Sagrada familia y Santa Cecilia y San Valeriano*.

3.2.3. Estudio técnico

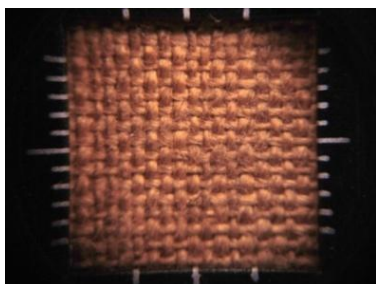
Dado que ambas piezas poseen casi exactamente las mismas características, al tratarse de una composición pareja, realizaremos el análisis de los aspectos técnicos de forma conjunta.

A nivel de estado de conservación volveremos a tratar las obras de forma individual ya que sufren distintas tipologías de deterioros y alteraciones.

SopORTE

Lienzo

El soporte de estas obras es lienzo de tipo comercial en tono marrón de trama muy cerrada, tupida y regular con un hilo fino y regular. Su ligamento es



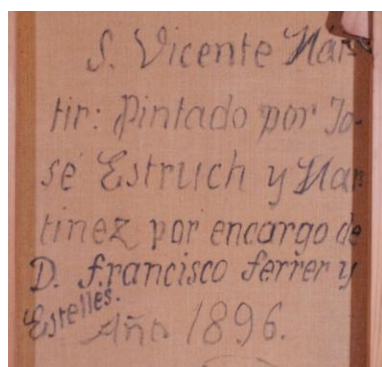
Macrofotografía de detalle del ligamento de la obra.

*tafetán doble, panamá*¹⁵, de una densidad de 17x17 hilos por cm² carente de *orillo* y costuras.

Aunque en la mayoría de obras sobre lienzo encontramos el lienzo clavado al bastidor mediante clavos o grapas, en este caso se presenta sujeto mediante una fina lámina de madera del bastidor que atrapa la tela.

En el reverso de *Santa Lucía* se pueden apreciar más los bordes de la tela, ya que ésta sobresale en algunas zonas o se ha desflecado dejando a la vista los hilos.

Una característica muy interesante de estas dos obras, y de casi todas las obras de Estruch, es que el artista no solo pintaba o dibujaba por el anverso, sino también por el reverso. En la mayoría de las ocasiones las temáticas y el estilo de anverso y reverso no tienen relación entre sí.



En esta ocasión, los reversos están cubiertos en su totalidad por dibujos en negro e inscripciones que nos aportan importante información y documentación sobre la fecha de ejecución, quien lo encargó, título de la obra y artista.

En San Vicente se observa la siguiente inscripción:

"S. Vicente Martir: Pintado por José Estruch y Martínez por encargo de D. Francisco Ferrer y Estellés. Año 1896".

Esta inscripción viene acompañada por un boceto en negro, colocado en la parte central inferior. Se trata de la figura de un santo (esto se sabe por el nimbo que posee en la cabeza) de medio cuerpo, sentado, con el rostro elevado, mostrando los ojos cerrados y la boca abierta. Se supone que la figura representa a "San Esteban" porque este nombre aparece escrito justo debajo del boceto.

Por otro lado, en Santa Lucía se observa la siguiente inscripción:

"Santa Lucía V. y M. pintada por José Estruch y Martínez por encargo de D. Francisco Ferrer y Estellés. Año de 1896."

Al igual que ocurre en *San Vicente*, en el reverso de *Santa Lucía* hay un boceto en negro en la parte central inferior. En este caso se trata de la figura de una santa (vuelve a aparecer el nimbo en la cabeza) de medio cuerpo, recostada. Por su expresión puede deducirse que se encuentra dormida. Al costado izquierdo de la imagen puede leerse la inscripción "*Santa Agueda*". Este hecho nos puede indicar dos posibles situaciones: primero, que la representación podría tratarse de la propia Santa Agueda (ya que como hemos dicho, el autor variaba de temática entre anverso y reverso de sus obras); o segundo, que se trate de un boceto de Santa Lucía recostada sobre la sepultura de Santa Agueda (ya que al conocer la hagiografía de la santa, nos encontramos con que

José Estruch. *San Vicente*. 1896.
Detalle inscripción reverso.

José Estruch. *Santa Lucía*. 1896.
Detalle inscripción reverso.

¹⁵ El ligamento panamá es una variante del ligamento de tafetán, con la característica que los hilos de trama y urdimbre son dobles.

DOENER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, p.126

en uno de los capítulos de su vida, Santa Lucía se queda dormida en este lugar).

A la izquierda: José Estruch. 1896. *Santa Lucía*. Reverso de la obra donde se aprecia el boceto de San Esteban.

A la derecha: José Estruch. 1896 *San Vicente Mártir*. Reverso de la obra donde se aprecia el boceto de Santa Agueda.



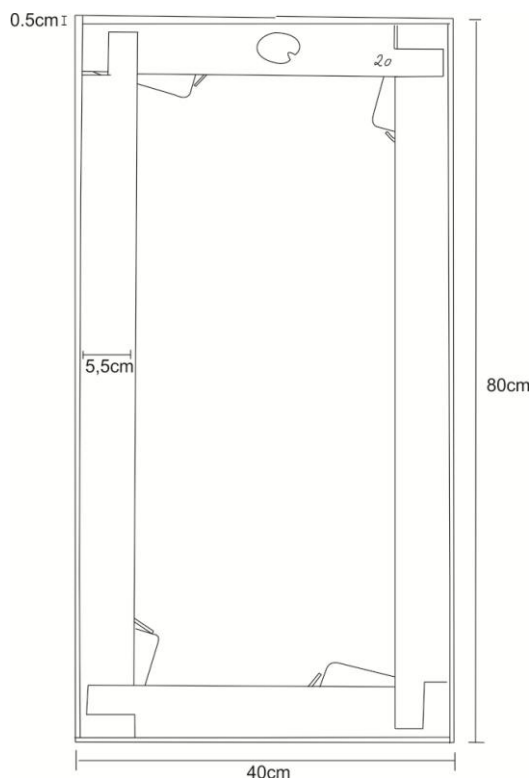
Bastidor

El bastidor es el elemento, generalmente de madera, que soporta el lienzo y lo mantiene tenso. En estas obras, los bastidores son los originales, de madera conífera y móvil. Sus aristas son vivas y están biseladas por la parte interior en contacto con la obra. Ambos bastidores están formados por ocho elementos:

- cuatro principales, que son los que van unidos con ensamble de horquilla española;
- cuatro finas láminas de medio centímetro colocadas alrededor de las cuatro principales que tienen como función sujetar el lienzo.

Sus medidas son de 80 cm de alto por 40 cm de ancho, 5,5 cm de grosor del listón.

Los bastidores presentan las cuatro cuñas originales, albergadas en los huecos y sujetas con cuatro clavos de hierro.



Esquema del bastidor



Detalle del sello de fabricante del bastidor.



Papelería Faustino Nicolás en la antigua calle Zaragoza. S XIX.

Como signos característicos en las dos obras puede observarse un “20” realizado con grafito en la parte derecha del listón superior y un sello en la parte central que nos indica el origen del bastidor: “Faustino Nicolás Papelería, artículos de escritorio, dibujo y pintura, Zaragoza 22 Valencia”.

La papelería Faustino Nicolás formaba parte de un grupo de edificios desaparecidos que se situaban en lo que hoy conocemos como Plaza de la Reina. Este grupo de edificios daba a la calle Zaragoza, que unía la antigua plaza de Santa Catalina con la puerta Barroca de la Catedral de Valencia. En esta calle se concentraban un gran número de artesanos de varias disciplinas. La papelería Faustino Nicolás era un importante comercio de la época, donde además de venderse artículos como los anteriormente citados, se encontraba un taller de grabado y se realizaban pequeñas exposiciones. En las páginas de la gacetilla *Las Provincias* de la época (p. 2 de la edición de 14 de abril de 1882) se refieren al local de la siguiente manera: “su escaparate era una constante exposición de pinturas de los artistas valencianos”¹⁶. En 1903 Luis Viquer se independizó de ésta para abrir su propia papelería bajo el nombre Casa Viquer en la calle Corretgeria¹⁷ que perdura hasta la actualidad.

¹⁶ ROIG CONDOMINA, V.; SEMPERE VILAPLANA, L. *Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del S. XIX: El ejemplo de las exposiciones colectivas*, p. 597-611.

¹⁷ CORBIN FERRER, J.L. *La Valencia que conoció San Josemaría Escrivá*, p. 20-21.

Estratos pictóricos

Gracias al fragmento de lienzo que sobresale de los bastidores por el reverso (un poco más acentuado en la obra de *Santa Lucía*) apreciamos que las preparaciones son comerciales, blancas, de un espesor muy fino y textura lisa.

La técnica utilizada es el óleo. Las obras se caracterizan por una película pictórica de textura suave, lisa, sin empastes y homogénea, que cubre toda la superficie del lienzo. El espesor de esta película es muy fino, pudiendo incluso apreciarse la trama y la urdimbre de la tela. Está ejecutada con gran calidad y no se distingue la pincelada del artista. Además, gracias a la fotografía con luz transmitida se puede discernir los finos grosores de los estratos ya que se distingue el boceto del reverso por el anverso.

A la derecha: José Estruch. *San Vicente*. 1896. Fotografía con luz transmitida.

A la izquierda: José Estruch. *Santa Lucía*. 1896. Fotografía con luz transmitida.



El barniz es una capa que debe proteger la obra y conferirle cualidades estéticas. En estas obras, el barniz que cubre toda la pintura es transparente y de aspecto mate. Forma una capa muy fina y ligera. Aunque no se puede apreciar de qué tipo es, podría estar compuesto de una resina natural por la época de ejecución de las pinturas.

Marco

El marco es el conjunto de elementos que rodea la obra y le confiere protección estructural y estética. En estas pinturas los marcos son muy característicos y de gran interés. Son de madera policromada con talla



Detalle marco anverso.

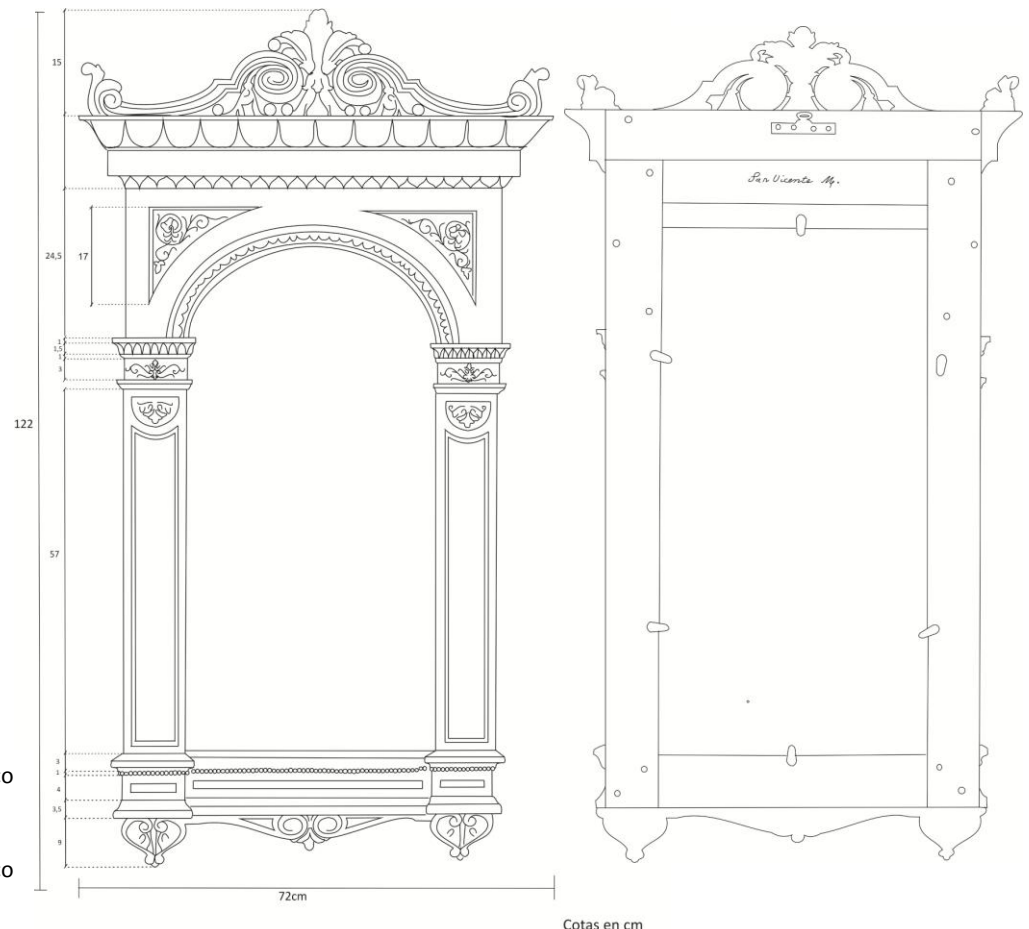
Detalle inscripción reverso

formando capilla. Se presentan en dorado por el anverso y los lados, sobre una pasta de yeso blanco y gruesa.

El estilo de los marcos es neorenacentista contemporáneo a las obras, no acorde con el estilo de la pintura, y es edícula¹⁸. Pueden observarse además motivos florales en la parte superior e inferior (en concreto hojas de acanto) y pequeños detalles en las pilastras y volutas.

Se componen de 14 piezas de madera, con un acabado lijado y presencia de nudos, unidas por tornillos. El sistema de sujeción del bastidor al marco son seis pestañas metálicas giratorias: una colocada en la parte superior del marco, otra en la inferior y dos en cada lado. Además posee un único sistema de colgado, una placa de hierro situado en la parte superior trabado a la madera mediante cuatro tornillos en la cual está sujeta la argolla para colgar.

En ambos reversos puede leerse una inscripción con el nombre de cada una de las obras ("*San Vicente M.*" y "*Santa Lucía*"), realizada por el artista, entre el bastidor y la argolla. También en Santa Lucía posee inscrito cuatro "V": una sobre la placa, otra en las decoraciones superiores y otras dos en el inferior bajo la pestaña de hierro.



A la derecha esquema marco reverso.

A la izquierda esquema marco anverso.

¹⁸ Edícula: estilo que muestra una pilastra a cada lado de la imagen.

3.3. ESTUDIO CONSERVATIVO

3.3.1. DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las dos obras poseen casi las mismas características técnicas, pero a nivel de estado de conservación, aunque se encuentran en la misma estancia, presentan pequeñas diferencias. Por esta razón, como ya se menciona anteriormente, en este apartado se estudian las obras individualmente.

SAN VICENTE MÁRTIR

El estado de conservación general de la obra es bastante bueno: no es muy antigua, no ha sufrido casi alteraciones y no se ha encontrado ninguna restauración.

Para realizar un análisis detallado del estado de conservación se estudian los distintos elementos que componen la obra, dividiéndolos en la estructura que se sigue en el apartado anterior:

SopORTE

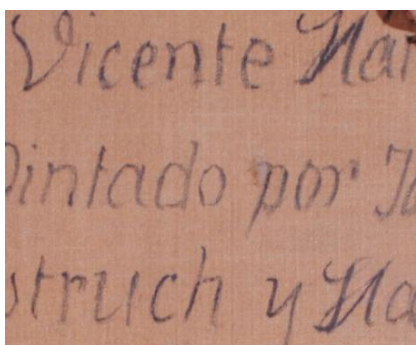
Lienzo

El lienzo de esta obra está considerablemente bien conservado ya que no presenta ningún corte, rotura, desgarró, distensión, deformación o ataque biológico. Sin embargo, contiene gran cantidad de suciedad superficial, principalmente en todo el reverso de la tela, posiblemente porque ha estado colgada sin ser movida durante mucho tiempo, llegando a adquirir un tono amarillento en las zonas no protegidas por el bastidor. También puede apreciarse una pequeña mancha puntual de humedad.

En las partes donde la tela sobresale se observa cierto grado de envejecimiento, llegando a desfibrarse y provocando pequeñas roturas en sus bordes. Este envejecimiento puede deberse, en gran medida, a las condiciones climáticas e irregulares de la sala que han provocado una oxidación de la celulosa creando un oscurecimiento de forma general de la superficie del reverso; así como la pérdida de elasticidad de la tela, y en consecuencia, rigidez.

Bastidor

En el bastidor no se aprecian a simple vista ataques de insectos xilófagos, ni huellas de humedad en la superficie de la madera. Los únicos deterioros que encontramos son algún astillamiento puntual debido a los clavos y cuñas, suciedad superficial en los orificios de las mismas y en la zona en contacto con la tela, y manchas blancas localizadas, concretamente en la zona inferior del bastidor, producidas probablemente por el contacto con la pared.



José Estruch. *San Vicente*. 1896. Detalle inscripción reverso.



José Estruch. *San Vicente*. 1896. Detalle pasmado.

Estratos pictóricos

Tanto en la preparación como la película pictórica y el barniz se puede apreciar cierta pérdida de elasticidad porque a simple vista el lienzo está algo rígido y reseco. Esta elasticidad se va perdiendo con el tiempo. El resecamiento es más apreciable en las zonas en que el lienzo sobresale del bastidor.

La capa de preparación de la obra se encuentra en buen estado, ya que podemos observar que no hay alteraciones como presencia de craquelados, descohesión, pérdida de adhesión o alteración química.

En la película pictórica la única alteración que se puede apreciar es química: se produce un pasmado generalizado tan solo en la zona del fondo. El hecho de que solo haya aparecido en esa zona puede deberse al tipo de pigmento empleado por el artista o la reacción del barniz.

Por otro lado, esta aparición del pasmado que ya hemos comentado afecta también al barniz. Como el resto de la obra, el barniz también posee gran cantidad de suciedad superficial, concretamente polvo, adherida al barniz que puede observarse a corta distancia.

Marco

El marco es el elemento que ha sufrido más alteraciones de toda la obra; de nuevo, se observa principalmente gran cantidad de suciedad superficial depositada en la parte superior.

En el reverso encontramos fragmentos de periódico adheridos en la parte superior e inferior y, en mayor medida que en el bastidor, manchas blancas. Hay grietas verticales en la madera; principalmente cabe destacar tres: una en la parte superior izquierda, otra en la parte superior derecha y una tercera en la parte inferior derecha.

Por el anverso se puede apreciar: una erosión del dorado que conlleva una pérdida del brillo, desconchado puntual de la pintura dorada algo más acentuado en los bordes, dejando a la vista en ocasiones la pasta de escayola e incluso la madera, y grietas de pequeño tamaño.

A la derecha: José Estruch. *San Vicente*. 1896. Detalle pérdida de oro y escayola.

A la izquierda: José Estruch. *San Vicente*. 1896. Detalle desconchamiento.



SANTA LUCÍA

El estado de conservación general de la obra es bueno aunque, en comparación con “San Vicente”, presenta algunos daños más.

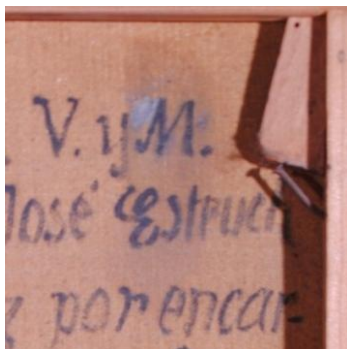
Soporte

Lienzo

En esta obra se observa una mancha de pintura acompañada de un gran cerco de humedad sobre la “M” de Mártir de la inscripción del reverso. Este se extiende hasta la tercera línea de la inscripción y puede incluso percibirse sobre la pintura del anverso.

Bastidor

El bastidor de esta obra presenta una acumulación general de suciedad superficial y una mancha de humedad en la esquina superior derecha.



Estratos pictóricos

El rasgo más apreciable tanto en la preparación, como película pictórica y barniz vuelve a ser la pérdida de elasticidad por el paso del tiempo, que provoca rigidez y sequedad en los estratos.

Podemos decir que los estratos, al igual que en “San Vicente” se encuentran en buen estado, pues no presenta alteraciones como presencia de craquelados, descohesión, pérdida de adhesión, etc. Pero de nuevo aparece el pasmado en la película pictórica en la zona oscura del fondo y una acumulación de suciedad superficial.

La única diferencia es que, esta pieza presenta dos pequeñas manchas blancas: una en el hombro izquierdo y la otra en el fondo a la altura de la cabeza a la derecha.

José Estruch. *Santa Lucía*. 1896.
Detalle inscripción reverso.

José Estruch. *Santa Lucía*. 1896.
Detalle mancha blanca.

Marco

Este es el elemento más deteriorado de la obra. En el anverso se observan manchas de color granate posiblemente de pintura (más apreciables en el extremo inferior izquierdo) y un desconchamiento en el interior del arco.

José Estruch. *Santa Lucía*. 1896.
Detalle manchas marco.





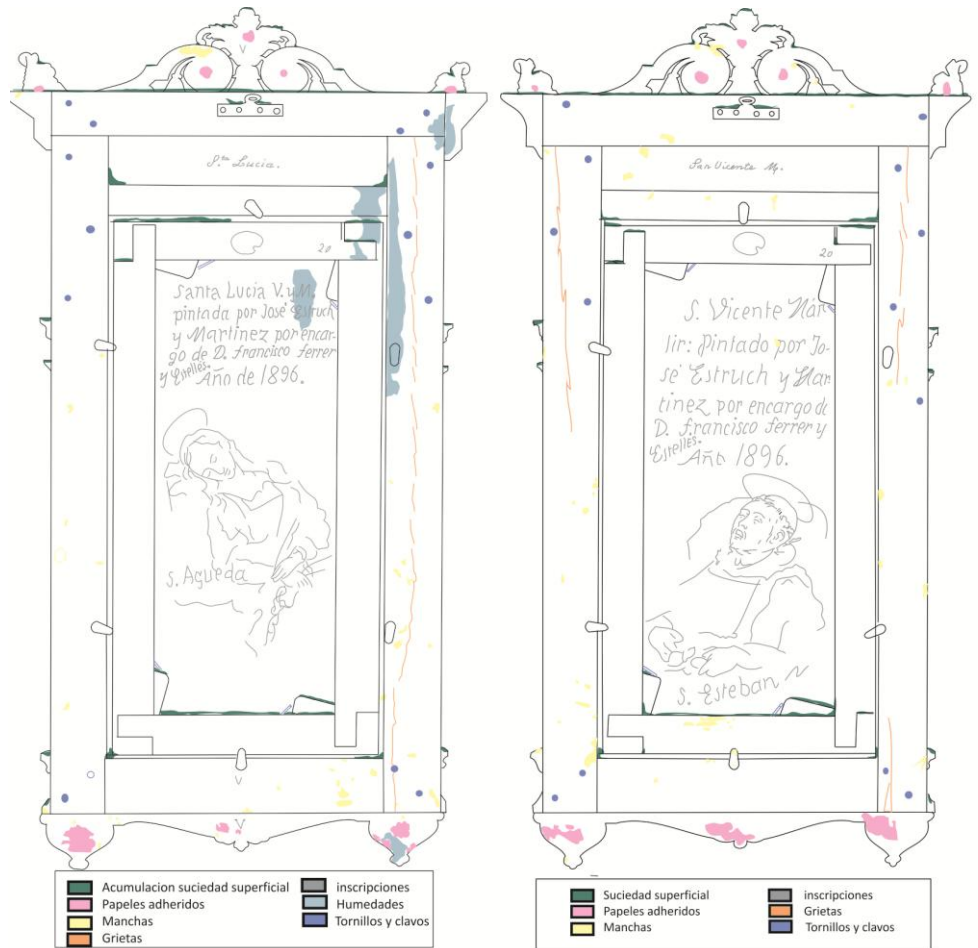
Detalle cerco de humedad de reverso.

En el reverso se distingue una mancha de humedad en el extremo izquierdo superior y otra sobre la esquina superior derecha del bastidor llegando hasta la pestaña de sujeción del bastidor al marco. Como ocurría en la otra obra, pueden apreciarse fragmentos de papel de periódico, rodeados de otras manchas debidas posiblemente a restos del adhesivo que se utilizó.

Continuando con el análisis, puede percibirse también una grieta vertical en la madera, concretamente en el lado derecho. La grieta, que empieza en el extremo superior derecho y se extiende longitudinalmente por todo el listón, puede deberse a exceso de humedad en la madera (ya que nace justo desde la mancha antes descrita).

A la derecha: Diagrama de daños reverso. *San Vicente*.

A la izquierda: Diagrama de daños reverso. *Santa Lucía*.



A la derecha: Diagrama de daños anverso. *San Vicente*.

A la izquierda: Diagrama de daños anverso. *Santa Lucía*.



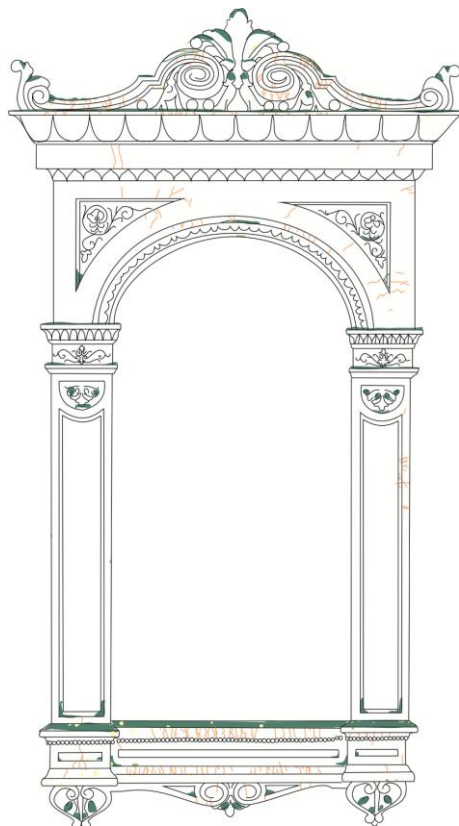
	Acumulación suciedad superficial
	Pasmado
	Manchas



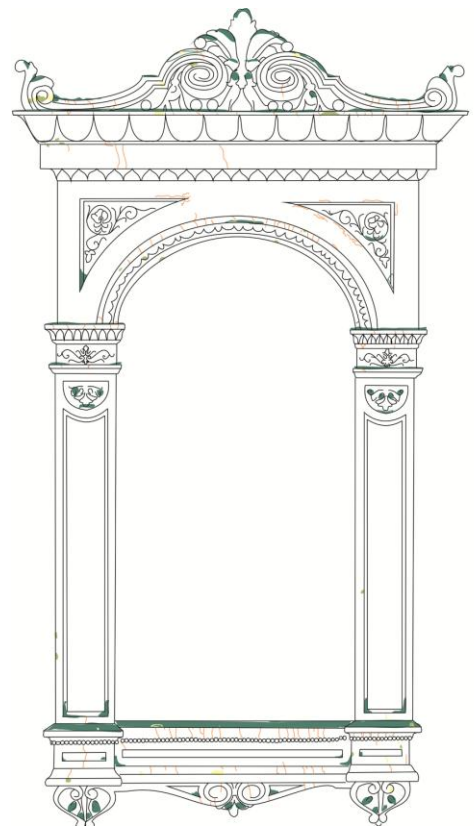
	Acumulación suciedad superficial
	Pasmado

A la derecha: Diagrama de daños marco anverso. *San Vicente*.

A la izquierda: Diagrama de daños marco anverso. *Santa Lucía*.



	Suciedad superficial		Manchas
	Fragmentos desaparecidos		Grietas



	Suciedad superficial		Manchas
	Fragmentos desaparecidos		Grietas

3.3.2. DIAGNOSTICO

En primer lugar, hay que señalar que a la hora de elaborar un plan de intervención en una obra de estas características hay que distinguir entre tres tipos de tratamientos:

- Tratamientos de conservación: son aquellos relacionados con el enfoque de la intervención. Puede ser un enfoque curativo (para estabilizar un deterioro ya existente) o preventivo (para evitar que se produzca un nuevo deterioro).
- Tratamientos de restauración: son aquellos ligados al alcance de la intervención. De este modo, puede darse una intervención directa sobre los objetos (actuando sobre las causas intrínsecas o los efectos de los factores extrínsecos) o indirecta, sobre los factores del medio (para corregir condiciones inadecuadas).
- Tratamientos de conservación preventiva, aplicada a un objeto, a una colección, a un museo, a un monumento, a un conjunto histórico, al patrimonio de una región, etc... tratan de prevenir los posibles efectos nocivos antes de que aparezcan.

Es probable que ninguna afección pueda resolverse aplicando tratamientos de una sola clase y que todas las intervenciones requieran una combinación de los tres tipos de tratamiento.

Las dos obras estudiadas se encuentran, como ya hemos dicho, en un buen estado de conservación, por lo que es posible que requieran más de una conservación preventiva que de una restauración propiamente dicha.

A modo de resumen, tras realizar el estudio conservativo se han detectado los siguientes daños:

- En toda la obra: gran cantidad de suciedad superficial tanto en el reverso en el soporte textil, en el anverso en estratos pictóricos como en el marco.
- En el soporte: rigidez de la tela, manchas de humedad, manchas blancas en el bastidor.
- En los estratos pictóricos: pasmado en el fondo de las imágenes, dos pequeñas manchas blancas en la película pictórica en *Santa Lucía*.
- Marco: Desprendimiento del oro y en ocasiones hasta de la pasta de escayola del marco, grietas en el oro y en la madera, fragmentos de periódico adheridos al marco por el reverso en la parte superior e inferior, manchas blancas en los reversos, humedades en la madera del marco y bastidor de *Santa Lucía*.

Tras analizar estos daños y estudiar las distintas posibilidades, se determina seguir el proceso de intervención a llevar a cabo. (Se recomienda que se siga y se recoja todo este proceso a través de fotografías).

Al ser las obras de características similares conviene que se trabajen a la vez y se unifiquen criterios y tratamientos de intervención.

Como el principal problema es la cantidad de suciedad superficial que tienen, lo recomendable sería comenzar eliminando este estrato. Para una mejor

limpieza lo adecuado sería desmontar los marcos de las obras para poder realizarla en profundidad en cada una de las partes. Dado el sistema de sujeción que presentan no debería ser muy complejo desmontarlas y no causar daños.

Los pasos a seguir serían:

Marco

- Desmontaje del marco.
- Limpieza mecánica con brocha y ayuda de un aspirador para llegar a partes donde no se puede con la brocha.
- Lijado reverso para que, al aplicar los preventivos, éstos puedan penetrar fácilmente.
- Aplicación de un preventivo para prever el ataque de insectos xilófagos al reverso del marco, con ayuda de una brocha y de manera uniforme.
- Para finalizar el proceso de saneamiento del reverso del marco, se encera de manera uniforme la superficie con ayuda de una muñequilla.
- Catas para la eliminación de los papeles de periódico adheridos. Si comprobamos que puede ser un adhesivo orgánico (cola) es probable que se elimine con un hisopo humedecido con agua templada y un bisturí (hay que tener especial cuidado en no humedecer demasiado la madera en este proceso puesto que ésta puede hincharse y sufrir nuevos desperfectos).
- Reposición de los pequeños faltantes de oro y escayola utilizando pasta de escayola, después lijar y estucar con yeso y cola animal.
- Limpieza del oro y retirada de los depósitos de pintura con bisturí.
- Reintegración de los faltantes mediante la técnica selección efecto oro, rigattino.

Lienzo

A la hora de realizar la limpieza del lienzo, hemos de tener en cuenta que antes sería recomendable colocar la obra sobre una superficie adecuada, puesto que así la pintura no sufre al ejercer presión por el reverso.

- Limpieza con brocha más aspiración suave para eliminación del polvo superficial.
- Limpieza, eliminación barniz. Realización de diferentes catas con tests de limpieza.
- Retirada con bisturí de las pequeñas manchas blancas en la pintura de *Santa Lucía*.

Habría que tener en cuenta que las obras presentan inscripciones y bocetos en el reverso que no debe eliminarse puesto que aportan gran información y valor a la obra.

Tras realizar todos los tratamientos se procede a volver a colocar el marco.

Como ya hemos dicho anteriormente las obras se encuentran en un edificio privado dedicado a la religión con un difícil acceso y no abierto al público, sin

tránsito de gente, por tanto no se puede visitar estas piezas y otras muchas que se encuentran en su interior y no es posible establecer unos parámetros de conservación tan precisos como en un museo.

Sin embargo, las obras, aunque llevan mucho tiempo allí y se conservan en un óptimo estado, se podría recomendar para una mejor conservación que se arreglaran las grietas y humedades que están presentes en la sala donde están ubicadas, una limpieza periódica, mecánica, sin el uso de limpiadores industriales ni acuosos.

Lo ideal y si fuera posible en un futuro sería encontrar un lugar de exposición dentro del Colegio donde las obras pudieran ser visitadas y permanecer en unas condiciones óptimas: lugares que no contengan humedades, que no sufran cambios bruscos de temperatura y estén bien ventilados, humedad al 50% y una intensidad de 150-200 lux, etc...

Un punto interesante y que se debería considerar, si las obras pudieran ser accesibles, es el sistema de exposición. Dado que la obra de Estruch se caracteriza por presentar bocetos e inscripciones por el reverso, habría que tratar de exponer los lienzos de manera que el espectador pueda observar tanto reverso como anverso. Fijarse en el marco, en el bastidor y la forma de montaje de las telas o los sellos de los fabricantes, descubrir las anotaciones del artista y esbozos realizados para aprovechar la tela o leer inscripciones relacionadas con su datación supondría toda una inmersión en la historia de una obra y contextualiza su objetivo estético.

Por último hay que señalar que el diseño del plan de conservación preventiva y el desarrollo de las distintas actividades de inspección, seguimiento, control y mantenimiento de las instalaciones, requiere la aplicación de muy diversos conocimientos técnicos y la participación de diferentes profesionales, así como una inversión económica importante y que, en caso de llevarse a cabo, sería recomendable hacerlo con la finalidad de impulsar y dar a conocer al público tanto estas piezas en concreto, como la obra y figura de Estruch.

4. CONCLUSIONES

Gracias a la redacción de este trabajo de final de grado, se ha podido realizar un estudio técnico y conservativo, más o menos detallado, de dos obras reales que nunca habían sido objeto de estudio: *San Vicente y Santa Lucía* ambos mártires de José Estruch.

José Estruch fue un artista polifacético y muy prolífero a lo largo de su vida pero, en la actualidad, sigue siendo un gran desconocido. Gracias a este trabajo, a través del estudio y la búsqueda de información, se ha podido conocer parte de la vida y obra de este pintor valenciano, aunque todos los datos siguen rodeados de misterios y conjeturas: viajó a París en su juventud, se dice que conoció a Vincent Van Gogh y Toulouse-Lautrec, trabajó varios estilos a la vez, fue maestro de dibujo de Sorolla y comenzó a alcanzar cierto renombre en el mundo artístico de una forma poco ortodoxa, tras pintar un mural de 17 rostros en uno de los retretes del Parque del Retiro en Madrid. Pero el mundo del arte es difícil y muy competitivo, por lo que a pesar de todo ello, a día de hoy, apenas se conoce el nombre de este pintor valenciano.

La primera conclusión que se obtiene del presente trabajo es, por tanto, que existe poca información acerca de todo lo que rodea la figura de José Estruch. No se ha conseguido encontrar un catálogo detallado que recopile y ordene toda su obra. Por supuesto, existen publicaciones, como el monográfico *Centenari*, escrito en 2007 con motivo del centenario de su muerte, que nos ayudan a conocer y entender al pintor valenciano. Pero incluso este monográfico, nos advierte ya desde sus primeras páginas que a Estruch le gustaba tanto pintar en cualquier sitio que gran parte de su obra se ha perdido a lo largo del tiempo.

Así pues, no se ha podido encontrar ninguna exposición fija del autor fuera de la casa-museo del pintor y apenas pueden localizarse obras suyas en ningún museo internacional (sin embargo pueden encontrarse obras en templos religiosos como *“La Sagrada Familia”* de la Catedral de Valencia). La mayor parte de su obra se halla, como ya hemos dicho, en la casa-museo de Manuel y en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi en Valencia. El Patriarca recopila gran parte de las pinturas de vertiente religiosa de Estruch, realizadas por encargo de Estellés, y al que pertenecen las obras que hemos estudiado, pero aun así sólo podemos encontrar la obra *“La Sagrada Familia”* en la parte del museo del edificio. En 2007, coincidiendo nuevamente con el aniversario de su muerte, se realizó una exposición de la obra de Estruch en el Museu de l'Almodí de Xàtiva.

Centrándonos en las obras estudiadas, podemos concluir que, a nivel técnico, la pareja de santos constituyen una buena representación de las principales características de la pintura de Estruch. Ambas piezas son de tema religioso, están pintadas por anverso y reverso (hecho bastante usual en los cuadros del artista) y presentan clara diferencia de estilos en las dos partes: si bien en la

parte expuesta nos encontramos dos figuras al óleo con clara características academicistas y purismo renacentista; en la parte no expuesta nos hallamos ante dos bocetos en negro, centradas en la expresividad e influidas por su vertiente grotesca.

A nivel conservativo, ambas obras se encuentran en un estado de conservación relativamente bueno a simple vista, pero al realizar un análisis más detallado de estas se pueden observar diferentes alteraciones y deterioros. Si hablamos a nivel general, la primera característica que comparten las dos obras es la gran cantidad de suciedad superficial en marco lienzo y bastidor. Si vamos concretando nuestro análisis en cada uno de los elementos de las pinturas, vemos que en los marcos se concentra la mayor cantidad de desperfectos: erosión del dorado con aspecto de piel de cocodrilo, pérdida de brillo y grietas en el anverso, y aparición de humedades y existencia de trozos de periódico en el reverso. Fijándonos en la pintura, la característica común es que los fondos oscuros presentan un pasmado apreciable y una rigidez considerable de la tela.

Si analizamos cada una de las piezas por separado, éstas presentan ciertos desperfectos que pueden recogerse de manera individual. Así por ejemplo se puede ver que *San Vicente Mártir* es la que está mejor conservada de las dos. Además de las características anteriormente descritas se aprecia envejecimiento en las partes que sobresalen de la tela, manchas blancas puntuales en marco y bastidor y una mancha de humedad sobre la inscripción del reverso de la tela.

En cuanto a *Santa Lucía*, podemos concluir que es la pieza más afectada por el deterioro y el paso del tiempo y la que precisa un mayor trabajo en el aspecto restaurativo y conservativo. Se puede percibir un cerco de humedad en la inscripción del reverso (que abarca dos renglones de la misma), que es levemente apreciable en el anverso. Existen además multitud de marcas de humedad en el reverso del bastidor y el marco y dos pequeñas manchas blancas en la capa pictórica.

Se concluye por tanto que si fuera posible, habría que intervenir las obras para restaurarlas superficialmente, pero que el método más eficaz a llevar a cabo es una conservación preventiva, ya que las obras son relativamente modernas, se encuentran en más o menos buenas condiciones pero están expuestas en un lugar poco adecuado y con malas condiciones ambientales. Lo adecuado sería un mantenimiento periódico junto con una limpieza superficial, tensado y barnizado.

Otra conclusión a destacar tras este trabajo es que debería darse a conocer la obra del artista y facilitar al público el acceso a la misma. Sólo fue posible visitar las dos obras en cuestión gracias a ser alumnas del grado de conservación y en horarios restringidos. Además, dadas las características de la pintura de Estruch (pintaba en casi cualquier parte y sus obras están llenas de esbozos y bocetos en los reversos), sería interesante exponer sus obras de manera que pudieran verse tanto el anverso como el reverso ya que nos

permitiría obtener una nueva visión sobre los cuadros, proponiendo al espectador reparar en la riqueza informativa y artística que normalmente no se le deja ver cuando admira una pieza.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV Catálogo: *Centenari J.A. Estruch*. Ayuntamiento de Xàtiva. 2007.
- AA.VV Catalogo de José Estruch: *“L’home i l’artista, una visió àcida i crua del món”* 2008.
- BENITO DOMENECH, F.; *Museo del Patriarca: catálogo de pinturas*. Valencia: Federico Domenech, 1980.
- BENITO DOMENECH, F.; *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech, 1980.
- BENITO DOMENECH, F.; *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995.
- BOULEAU, C.; *Tramas la geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal, S.A., 1996.
- CALVO, A.; *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2002.
- CARCEL ORTI, V.; *Guía del Museo del Patriarca*. Valencia: Ediciones Corpues Christi, Vol. I, Selección A (Núm.2), 1962.
- CARMONA MUELA, J.; *Iconografía cristiana*. Madrid: E. Istmo, 1998.
- CORBIN FERRER, J.L.; *La Valencia que conoció San Josemaría Escrivá*. Valencia: Carena Editors, 2002.
- DOENER, M.; *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverté. Sexta Edición, 2005.
- DOMÍNGUEZ, J., GIRALT, D.; *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Globo, 2003
- DUCHET-SUCHAUX, G; PASTOUREAU, M.; *La biblia y los santos*. Madrid: Alianza editorial, 1997
- FERRANDO ROIG, J.; *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1999
- GALIANA COBALEA, S.; *El reverso en la pintura sobre lienzo. Estudio, análisis y documentación aplicada a la obra de José Estruch (1835-1907) en su Casa Museo de Manuel (Valencia)*. (Tesis final de Master Valencia 2011).
- GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E.; *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Ed. Univ. Politéc. Valencia, 1997
- MARTIN REY, S.: *Introducción a la conservación y restauración*. Valencia: Ed. Univ. Politéc. Valencia, 2005
- PANTORBA, B.; *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monteverde, 1970. (1ª ed. 1953)
- PONS SOROLLA, B.; *Joaquin Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- RÉAU, L.; *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2, vol. 4. Ediciones del serbal, 2001

- ROIG CONDOMINA, V.; SEMPERE VILAPLANA, L. Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del siglo XIX: el ejemplo de las exposiciones colectivas. En: Saitabi, 2001-2002.
- VIVANCOS RAMÓN, V.; *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.
- VORÁGINE, S. de la; *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

6. AGRADECIMIENTOS

Con la entrega de este Trabajo de Fin de Grado acaba una etapa muy importante para mí. Tal vez por eso, antes de acabar del todo, me gustaría dedicar unos instantes a recordar a aquellos que lo han hecho posible.

En primer lugar, quisiera dar las gracias a mi tutora, María Castell, por guiarme y ayudarme en cada paso de este TFG. Soy consciente de que sin su guía y sus correcciones no habría podido llegar hasta aquí.

En segundo lugar, me gustaría darle las gracias a Daniel Benito, representante del Patriarca, por habernos dejado acceder a las dependencias y habernos dejado las obras para su estudio. En esta línea también tengo que agradecer a Vicente Guerola su enorme e inestimable colaboración, porque aunque dicen que el saber no ocupa lugar podría haber llenado libros y libros con todo lo que sabe, y al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales por habernos prestado el material necesario para documentar y analizar las obras.

En tercer lugar, pero no menos importante, quisiera agradecer a mi madre: este TFG, los cuatro años de trabajos, exámenes, nervios, risas, llantos, alegrías, estrés y batallas en general. Gracias, gracias y gracias por estar siempre ahí.

Y por último, además de las muchas personas y nombres propios que estaré olvidando, quiero dar las gracias a mi otro pilar, mis amigos. Ellos me han soportado día a día, me han animado a seguir, me han dado fe cuando yo la perdía... Gracias a todos y, sobre todo, a Pepe Pérez.