

TFG

**ESTUDIO HISTÓTICO-TÉCNICO Y CONSERVATIVO: "SANTA BÁRBARA" Y "SAN FRANCISCO DE PAULA" DE JOSÉ ESTRUCH (1835-1907).
PROCEDENTES DEL REAL COLEGIO-SEMINARIO
DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA.**

**Presentado por Alejandra I. Torrecilla Melero
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**

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Se ha procedido a un histórico, técnico y conservativo de las obras *Santa Bárbara* y *San Francisco de Paula* del pintor valenciano José Antonio Estruch Martínez, en primer lugar, para detectar las causas de las alteraciones y envejecimiento que han padecido desde su realización a fines del siglo XIX, y posteriormente, para elaborar un proyecto que haga viable su conservación futura.

La inspección ocular proporcionó importante información tanto del lugar donde se conservan ambas pinturas (Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia) como del bastidor, soporte, película pictórica, barniz, el marco, su estado de conservación y alteraciones que presentan.

Posteriormente, la realización de fotografías permitieron contar con un testimonio gráfico del trabajo realizado pero sobre todo con una herramienta de análisis con la que se profundizó en el estudio de las alteraciones que presentaban las obras y las causas que las originaron, y de este modo poder obtener datos sobre los materiales y productos que se deberán utilizar en tratamientos posteriores de conservación y restauración.

Palabras clave: Estruch, estudio, historia, conservación, alteración, información, testimonio gráfico, causas.

.....

S'ha procedit a un estudi tècnic i conservatiu de les obres *Santa Bárbara* i *San Francisco de Paula* del pintor valencià José Antonio Estruch Martínez, en primer lloc, per a detectar les causes de les alteracions i envelliment que han patit des de la seua realització a finals del segle XIX, i posteriorment, per a elaborar un projecte que faça viable la seua conservació futura.

La inspecció ocular va proporcionar important informació tant del lloc on es conserven ambdós pintures (Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de València) com del bastidor, suport, pel·lícula pictòrica, vernís, el marc, el seu estat de conservació i alteracions que presenten.

Posteriorment, la realització de fotografies van permetre comptar amb un testimoni gràfic del treball realitzat però sobretot amb una ferramenta d'anàlisi amb què es va aprofundir en l'estudi de les alteracions que presentaven les obres i les causes que les van originar, i d'esta manera poder obtindre dades sobre els materials i productes que s'hauran d'utilitzar en tractaments posteriors de conservació i restauració.

Paraules clau: estruch, estudi, història, conservació, alteració, informació, testimoni gràfic, causes.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a la profesora, Dña. María Castell Agustí, por haberme sugerido el tema de este Trabajo de Fin de Grado, y haber aceptado su dirección.

A D. Vicente Guerola Blay por la información facilitada.

A Don Daniel Benito que me permitió el acceso al Patriarca y al estudio directo de las obras.

Y a Dña. Susana Martín Rey que me supervisó en los últimos días.

ÍNDICE	PÁGINAS
1. Introducción.	05
2. Objetivos y Metodología	06
3. Descripción de las obras. Representación	08
3.1. Santa Bárbara	08
3.1.1. Iconografía	09
3.1.2. Iconología	11
3.1.3. Hagiografía	12
3.1.4. Estudio compositivo	12
3.2. San Francisco de Paula	14
2.1.1. Iconografía	14
2.1.2. Iconología	14
2.1.3. Hagiografía	15
2.1.4. Estudio compositivo	16
3.3. Autor: biografía	18
3.4. Colegio Seminario El Patriarca. Legado de Estellés.	20
4. Aspectos técnicos.	21
4.1. Santa Bárbara	21
4.1.1. Soporte textil	21
4.1.2. Estratos pictóricos	21
4.1.3. Bastidor	22
4.1.4. Marco	22
4.2. San Francisco de Paula	22
4.2.1. Soporte textil	22
4.2.2. Estratos pictóricos	23
4.2.3. Bastidor	23
4.2.4. Marco	23
5. Estado de conservación	24
5.1 Santa Bárbara.	24
5.1.1. Soporte textil	24
5.1.2. Estratos pictóricos	26
5.1.3. Bastidor	28
5.1.4. Marco	28
5.2. San Francisco de Paula	30
5.2.1. Soporte textil	30
5.2.2. Estratos pictóricos	31
5.2.3. Bastidor	33
5.2.4. Marco	34
6. Propuesta de Intervención	36
7. Conclusiones	38
8. Bibliografía	39
9. Anexo	41
10. Índice de imágenes	50

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo tiene por finalidad el estudio técnico y conservativo de dos lienzos que representan a Santa Bárbara y San Francisco de Paula, pintados por el valenciano José Antonio Estruch Martínez (1835-1097).

Estas dos obras de carácter religioso se encuentran catalogadas con los números 56 y 63 en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia. La catalogación de las mismas se llevó a cabo por Fernando Benito Doménech en 1980¹.

Ambas proceden de un legado, el de Ferrer Estellés, que según el citado Fernando Benito Doménech "constituye el lote de pinturas más importante de cuantos se registran en el Colegio. D. Francisco Ferrer Estellés poseyó una respetable pinacoteca y a su muerte legó al Colegio todos aquellos cuadros cuyo contenido aludía a un asunto religioso. El legado tuvo lugar en 1889 y no se hizo efectivo hasta 1904, año en que ingresaron estas pinturas en la casa"².

Con el presente trabajo se ha procedido, en primer lugar, a una búsqueda bibliográfica sobre la obra y autor, José Antonio Estruch Martínez, y en concreto de los dos cuadros objeto de este trabajo: *Santa Bárbara y San Francisco de Paula*.

Posteriormente se ha llevado a cabo la localización de las obras en el Colegio Seminario de el Corpus Christi en Valencia, siendo halladas en la Sacristía de la Purísima.

Se ha procedido a un estudio técnico y conservativo de las citadas obras, para detectar las alteraciones que presentaba y sus causas, así como el envejecimiento que han padecido desde su realización a fines del siglo XIX, y sirviera posteriormente, para elaborar un proyecto que haga viable su conservación futura.

¹ BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Pág. 218-219

² Ibid.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

El objetivo general es el llevar a cabo un estudio exhaustivo del estado en que se encuentran dos de las obras de José Antonio Estruch Martínez, que se hallan en el Real Colegio Seminario de El Patriarca, de forma que pueda obtenerse una información documentada de su procedencia, autor y ubicación actual, como respecto a los aspectos técnicos de las mismas y su estado de conservación.

Hay que puntualizar no obstante, en este caso, que la ausencia de autorización para la realización de pruebas químicas y otras técnicas de análisis como los ensayos de coloración, espectrometría IR, difracción de rayos X y técnicas de cromatografía han impedido conocer de forma precisa qué materiales y componentes conforman la estructura pictórica.

Es por ello, aunque se realizará una propuesta de intervención, el objetivo específico del presente trabajo se centra en la realización de un proyecto de conservación preventiva con los materiales y documentación obtenida.

METODOLOGÍA

Con la metodología utilizada se ha perseguido diseñar una estrategia operativa, verificar la práctica adecuada y el almacenamiento de la información obtenida.

El estudio técnico se basó en una inspección ocular exhaustiva que proporcionó importante información del lugar donde se conservan ambas pinturas y del bastidor, soporte, película pictórica, barniz, el marco, su estado de conservación y alteraciones que presentan. Se usó además un cuentahílos. También se realizaron fotografías de luz visible y no visible, fichas técnicas, diagramas, documentación bibliográfica e iconográfica, etc. que se han considerado necesarias.

La técnica de examen global de las obras se hizo con la realización de fotografías que permitieron una mejor observación de los componentes de las obras. Fue relevante también la información que obtenida de las fotografías de radiación visible como no visible:

Fotografías con luz visible

Se tomaron fotografías de carácter general de las obras, del anverso y de reverso.

Se efectuaron, después, fotografías de primeros planos y de detalle que revelan datos sobre el estado de conservación o de estructura (esquina del bastidor, de las lagunas, pérdidas o abultamientos) con luz transmitida. Se realizaron algunas macros (mucho más próximas que las fotos de detalle).

Para las fotografías con luz transmitida, se colocó la fuente de iluminación detrás de cada obra, detectando de este modo las diferentes

densidades métricas de la pintura, sus faltantes, los de su soporte y quebraduras.

Fotografías con radiación no visible

Por último, se efectuaron fotografías ultravioletas de fluorescencias. Han permitido observar el estado del barniz, la presencia de repintes o identificar algunos materiales, según el color de la fluorescencia.

En estas fotografías siempre se detectan los repintes y el tipo de color al óleo utilizado: uso de blanco de titanio del que en la foto ultravioleta se obtendrá un color azul oscuro, o del blanco de zinc que la respuesta será amarillo claro, etc.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS. REPRESENTACIÓN.

3.1. SANTA BÁRBARA

Su culto tuvo gran difusión a partir del siglo IX. En Italia permanece bastante vivo en Venecia (Torcello) y en Toscana, Umbría, Sabina y Sicilia.

Según Leonardi, fue incluida en el grupo de los 14 santos auxiliares y es invocada contra la muerte inesperada. Por eso fue elegida patrona de los artilleros, mineros, bomberos y cuantos corren peligro de morir por el fuego o por un rayo³.

La santa viste como joven romana, ligero vestido y un manto rojo y velo transparente. Su mirada se dirige hacia el espectador con el rostro vuelto desde una posición de espaldas, como quien mira a su pasado triunfante y desafía al que observa, con un gesto de satisfacción al modo de muchos retratos de los artistas que Estruch reiteradamente copió (Rafael de Urbino y Leonardo da Vinci).

Es una representación en actitud elegante y sosegada, al contrario que la que el pintor realizó en el reverso del soporte textil: una mujer con el rostro perturbado por el martirio sufrido, coronada, y que porta una espada, símbolo de autoridad y de administración de justicia pero que usualmente está relacionado al martirio de cada santo.

Estruch representa a la Santa en su torso, como bella joven que vuelta de espaldas gira su rostro y mira hacia el espectador sonriente con los símbolos de su triunfo: la torre al fondo de la pintura, la corona de laurel que corona a la santa y la palma que ésta sostiene entre sus manos.

Es decir, doblemente triunfante (la palma y la corona de laurel). No obstante, el naturalismo con que representa a la santa, salvo por los atributos/símbolos que la acompañan, se aleja de los cánones clásicos, mostrándose como una muchacha normal, próxima a las pinturas de Leonardo del que fue un buen copista Estruch.



Imagen 1: Estruch (1899)
Santa Bárbara

3.1.1. Iconografía

La torre en la que fue encerrada con las tres ventanas, simbolizando la Trinidad, es el atributo que mejor identifica a Santa Bárbara; aunque en el siglo XIV, no consolidada aún su iconografía, la torre se representa en segundo plano (Van Eyck *Santa Bárbara* 1437, Amberes Museo Real de Bellas Artes; Robert Campin *Santa Bárbara* 1438 Madrid Museo del Prado). También se la representa sosteniendo la torre, y aparece su padre a sus pies, según costumbre propia del siglo XV. Así la representó Ghirlandaio en el fresco de la iglesia de San Andrés en Cercina.

En Centro Europa es frecuente llevar un cáliz con la hostia, porque se la invoca para no morir sin haber recibido los sacramentos (grabado de Durero

³ LEONARDI, C., RICCARDI, A., ZARRI, G. *Diccionario de los Santos, Volumen I*, pág. 302.

de 1505). El atributo de cañón aparece en el siglo XVI (G.B Moroni La Virgen con *Santa Bárbara y San Lorenzo* Milán Pinacoteca Brera)⁴.

Santa Bárbara lleva la torre con tres ventanas símbolo de su martirio, porque como afirma Mâle: "Los santos llevan con orgullo, triunfalmente, los instrumentos de tortura que les abrieron el cielo"⁵.

3.1.2. Iconología

Son atributos de santa Bárbara: Aureola, corona, palma, torre, cañón, y su padre Dióscoro bajo sus pies. En el cuadro de Estruch se la representa con (Imagen 1):

Aureola.

Símbolo distintivo de los santos a partir del siglo VI⁶. Es un nimbo o aureola alrededor de la cabeza (prestado del arte pagano), que servía para enaltecer la figura de los emperadores, divinidades y personajes ilustres⁷.

Torre

Atributo personal y constante de Santa Bárbara, alude a la Trinidad por las 3 ventanas que tiene. Suele llevarla en su brazo, a sus pies o en el fondo del paisaje, como ocurre en la obra de Estruch⁸

Palma

En general, símbolo de victoria y de inmortalidad. Está relacionada con las palmas de Ramos y como un símbolo de martirio. Se usa para sugerir el triunfo sobre la muerte del mártir⁹. Según Teodoro Urquiza Ruiz es el atributo común de todos los mártires y significa la resurrección de los justos y la inmortalidad del alma¹⁰.

En resumen, los significados simbólicos de la palma son: la victoria, la regeneración, la inmortalidad y la resurrección de Jesucristo y de los muertos; signo del triunfo de los mártires sobre la muerte.

La palma, en la iconografía de los santos, únicamente acredita la condición de mártir, pero no es atributo personal. En piedras sepulcrales de la primera época cristiana, puede ser una alusión al premio que el cristiano ha recibido después de una vida de lucha.

Juan Eduardo Cirlot atribuye a la palma el significado de fecundidad y victoria¹¹. Para Jung también es símbolo de ánima.

El origen de este atributo está en la descripción que hace el Evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, del descanso en la huida a Egipto: un ángel se lleva una rama de la palmera que ha alimentado con sus dátiles a la Sagrada Familia. El Niño Jesús dice: "Esta palma que he hecho llevar al Paraíso está reservada a todos los santos en el lugar de las delicias, tal como había estado preparada para vosotros en este desierto"¹².

⁴ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, pág. 39-40.

⁵ MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico*, pág. 316

⁶ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. pág. 32

⁷ ÚZQUIZA RUIZ, T. *Simbología iconográfica de los santos*. Breve diccionario ilustrado, pág. 2

⁸ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*, pág. 56

⁹ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, pág. 11

¹⁰ ÚZQUIZA RUIZ, T. *Simbología iconográfica de los santos*, pág. 10

¹¹ CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, pág. 359

¹² ÚZQUIZA RUIZ, T. *Símbolos del Arte Cristiano*. Breve diccionario ilustrado, pág. 209

Corona de laurel o del martirio

Equivalente al significado de la palma, de triunfo sobre la muerte y el pecado. A veces denota que la mártir era de sangre real.¹³

Según Úrquiza Ruiz¹⁴ desde la Antigüedad pagana evoca la victoria y es una recompensa. La misma significación tiene en el Cristianismo, pero además, por sus hojas siempre verdes simboliza la eternidad.

Color rojo

Esta santa viste un manto rojo, que ha sido utilizado por los iconógrafos en los mantos y túnicas de Cristo y los mártires. Simboliza la sangre del sacrificio, así como también al amor, por ser causa principal del sacrificio.

Al contrario que el blanco que simboliza lo intangible, el rojo es un color netamente humano, representando la plenitud de la vida terrenal¹⁵.

Según Ángel Cabrero Ugarte el rojo es símbolo del amor ardoroso, como el fuego. Por eso es frecuente vestir a Jesús también con ese color. Como el Espíritu Santo es el Amor del Padre y del Hijo, la liturgia del Paráclito es también revestida de rojo. Como símbolo de la sangre es también el color litúrgico de los mártires¹⁶.

Color azul

El vestido de la santa es azul. Todas las antiguas culturas hicieron del azul un color relacionado con la divinidad. Los egipcios lo ligaron con la "verdad", por lo tanto con sus dioses.

En los muros de tumbas y templos se observan pinturas de sacerdotes con vestiduras de ese color. La máscara funeraria de Tutankamón está decorada con franjas de lapislázuli, para identificarlo en el más allá como un dios¹⁷.

Según Ángel Cabrero Ugarte el azul es el color del cielo y por eso está en la representación del Señor, de la Virgen y los santos, porque manifiesta perfección. Es signo de pureza y, por eso habitual en el manto de Virgen. Es color para mostrar la piedad¹⁸.

Según E. Souriau el azul asociado con el blanco es el color de la Virgen (el azul representa especialmente el carácter celeste de la maternidad de la Theótocos)¹⁹.

Estruch tenía por costumbre dibujar y pintar en cualquier superficie o soporte que encontraba y no iba a una excepción las telas de sus obras, que son objeto de este TFG. Concretamente el reverso del lienzo de Santa Bárbara nos muestra a la santa con otra expresión y composición y con atributos

¹³ Diccionario de los Símbolos. http://www.mapr.org/getdoc/8f45e6e9-6e49-4336-9536-2b569eb95dbb/Diccionario_Simbolos_Campeche_MAPR-pdf.aspx Centro de Investigación Wilbur Marvin Foundation Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) 299 Avenida de Diego, Santurce, Puerto Rico, 00909 (787) 977-6277 ext. 2260, pág. 7

¹⁴ ÚZQUIZA RUIZ, T.. *Simbología iconográfica de los santos. Breve diccionario ilustrado*, pág. 113

¹⁵ <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com.es/>

¹⁶ CABRERO UGARTE, J.L. *Aprender a enseñar religión: Didáctica de la religión en educación infantil y educación primaria*. Grado Magisterio, Pág. 92

¹⁷ <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com.es/>

¹⁸ CABRERO, J.L., Op. Cit., pág. 91

¹⁹ SOURIAU, É. *Diccionario Akal de Estética*, pág. 166



Imagen 2: Estruch (1899)
Santa Bárbara: reverso

distintos: una espada, una corona dorada y en puntas y el esbozo de lo que podría ser una palma (Imagen 2).

Corona dorada

Puede tener la misma significación que la corona de laurel que ya se ha comentado antes, como equivalente al triunfo sobre la muerte y el pecado y en caso de la mártir era de sangre real.

La espada

La espada es atributo común a los santos caballeros y soldados e instrumento de martirio de innumerables mártires²⁰.

3.1.3. Hagiografía

Según Louis Réau, la Pasión de esta santa oriental, se compiló tardíamente por Simeón Metafrasto en el siglo X, y se popularizó en Occidente en el siglo XII, gracias al arzobispo de Génova Santiago de Vorágine, y a su *Legenda Dorada*²¹.

Santa Bárbara vivía en Nicomedia, en la provincia de Bitinia. Su padre Dióscoro, celoso de la belleza de su hija, la hizo encerrar en una torre para alejarla de las miradas de los hombres. A pesar de su encierro, consiguió hacer llegar una carta a Orígenes, un sacerdote cristiano que se encontraba entonces en Nicomedia.

El sacerdote le enseñó los misterios de la fe por medio de una carta y envió también a un emisario para que la bautizase, llamado Valentín. Dióscoro emprendió un viaje pensando que a su vuelta Santa Bárbara habría accedido a sus pretensiones de casarla, pero cuando volvió se encontró que los obreros que trabajaban en la torre habían abierto en el muro una tercera ventana como símbolo de la Trinidad y que, no sólo no quería casarse con nadie, sino que se había hecho cristiana. Dióscoro, enfurecido, sacó su espada con intención de matarla, pero, milagrosamente, el muro de la torre se abrió y Santa Bárbara puso escapar y refugiarse detrás de unas rocas.

En la persecución, Dióscoro se encontró con dos pastores que habían visto dónde se escondía; uno de ellos delata a Bárbara, pero como castigo sus ovejas se convirtieron en langostas y él mismo en una estatua de piedra. Dióscoro llevó a su hija hasta el tribunal del gobernador Marciano, donde fue sometida a múltiples torturas que no consiguieron que renegara de su fe. Finalmente fue conducida hasta un monte donde su padre la decapitó. Cuando Dióscoro bajaba la colina, un rayo atravesó el cielo y lo mató²².

La existencia de Santa Bárbara, sin embargo, es dudosa, hasta el punto que su festividad de 4 de diciembre desapareció del Calendario Romano en 1969²³.

En todo caso, "La tradición biográfica de Santa Bárbara, mártir, ha conocido versiones tan amplias y complejas que hace poco menos que imposible la distinción de las relaciones entre las diferentes redacciones tanto griegas como latinas y la identificación concreta del ambiente en que estas salieron a la luz. Un dato es en todo caso cierto: la absoluta falta de

²⁰ ÚZQUIZA RUIZ, T. *Simbología iconográfica de los santos. Breve diccionario ilustrado*, pág. 113.

²¹ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II volumen 3, pág. 169 y ss.

²² CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos*. Pags. 38 y 39.

²³ BORNOS, Á. *Los santos más populares*. Págs. 43 y ss.

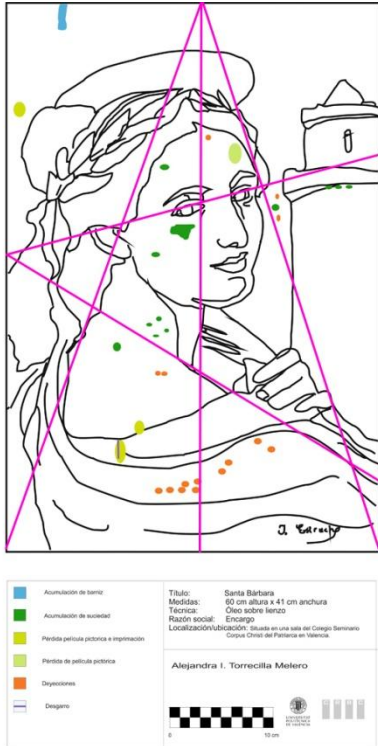


Imagen 3: *Santa Bárbara*
Esquema de ejes

uniformidad en las coordenadas histórico-geográficas dentro de las que es situado el martirio de Santa Bárbara, ubicado indistintamente en el imperio de Maximino el Tracio (235-238), Maximiano (286-305) y Masimino Daya (308-313); ora en Antioquía, ora en Nicomedia, ora en Hiliópolis, y según algunas traducciones latinas, nada menos que Toscana"²⁴.

3.1.4. Estudio compositivo

La composición es de tipo triangular, con un eje en el punto izquierdo que se abre a la derecha y otro eje que se abre desde la parte superior hacia los extremos de la inferior.

La línea de horizonte es baja (Imagen 3). La figura central es una mujer joven sonriente, coronada con laurel y que sostiene entre sus manos una palma y, aunque los símbolos la representan triunfante ante el martirio, su rostro denota tranquilidad, placidez, parece que vuelve su rostro hacia el martirio pasado y vencido.

La composición se estructura en tres planos, el primer plano ocupado por la Santa, el segundo por el símbolo de su fe en la Santísima Trinidad, la torre; y el tercero es un espacio aéreo no definido.

La imagen de la Santa está ubicada en el eje central de la obra y el punto de fuga se encuentra en la parte superior un tanto oblicuo.

En su factura recuerda a Leonado y a Rafael de Urbino (Imágenes 4 a 7):



Imágen 4: Leonardo da Vinci (1483)
"Busto de mujer". Biblioteca Real de Turin.



Imagen 5: Leonardo (1503-1519)
"La Gioconda". Museo del Louvre

²⁴ LEONARDI, C., RICARDI, A. ZARRI, G. *Diccionario de los Santos, Volumen I*. Págs. 301-302



Imagen 6: *Estruch (1899) "Santa Bárbara"*



Imagen 7: *Rafael de Urbino (1515) "Retrato de Bildo Altoviti"*.

3.2. SAN FRANCISCO DE PAULA

3.2.1. Iconografía

Louis Réau²⁵ afirma que se suele representar al santo como ermitaño, con larga barba, con sayal y capucho y apoyado en un báculo en forma de tau. Se le reconoce por su divisa: *Charitas o Humilitas*, rodeada de rayos, y a veces inscrito este término sobre su pecho.

Carmona Muela alude a una representación como anciano, con abundante barba, con el hábito franciscano, la capucha puesta sobre la cabeza y agarrando la vara con las dos manos o señalando el emblema de la orden (Juan de Juanes Valencia, iglesia San Miguel y San Sebastián; Murillo, Madrid, Museo del Prado). Derivan estas representaciones del retrato realizado por Jean Bourdichon, pintor de la corte de Luis XII, obtenido a partir de la mascarilla mortuoria²⁶. En sus representaciones aparece con los atributos de vara larga y emblema de la orden, así como la palabra *Charitas* inscrita en un disco flamígero que, según la tradición, le bajaron del cielo unos ángeles.

El *San Francisco de Paula* de Estruch responde a esa representación tradicional (Imagen 8) y con sus características más comunes: anciano, barbe, en actitud caminante, larga vara, descalzo y vestido con el hábito franciscano y un escapulario corto sujeto con cordón de cuatro nudos que simbolizan la consagración a Dios como religioso franciscano y los cuatro votos de la orden de los mínimos (pobreza, obediencia, castidad y cuaresma perpetua).



Imagen 8: Estruch (1897)
San Frco. de Paula

3.2.2. Iconología

Báculo

Símbolo de la fe cristiana y de autoridad de origen celeste; objeto usado por obispos. El círculo abierto implica el poder celestial abierto a la Tierra. Es un emblema de la igualdad episcopal, comparable a los bastones de los pastores.²⁷

Charitas

Según Carmona Muelas, la palabra *Charitas* o *Humilitas*, en un círculo rodeado de rayos, es la divisa de San Francisco de Paula, quien añade a los votos conventuales la humildad²⁸.

Iglesia

A principios de la Edad Media en la representación de los santos aparece "la arquitectura" como obra ya realizada. En este sentido Juan F. Esteban Lorente²⁹ (29) afirma que caracteriza un poco más al personaje representado y concretamente a los santos fundadores de las reglas monásticas, y por ello constructores.

Debe exceptuarse Santa Bárbara en quien la maqueta de la torre hace alusión al martirio, o las Santas Justa y Rufina en las que alude a la ciudad de

²⁵ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II volumen 3, pág. 169 y ss.

²⁶ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, pág. 167.

²⁷ Diccionario Símbolos Campeche. http://www.mapr.org/getdoc/8f45e6e9-6e49-4336-9536-2b569eb95dbb/Diccionario_Simbolos_Campeche_MAPR-pdf.aspx Centro de Investigación Wilbur Marvin Foundation Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) 299 Avenida de Diego, Santurce, Puerto Rico, 00909 (787) 977-6277 ext. 2260.

²⁸ CARMONA MUELA, *Op.Cit.* Pág. 166.

²⁹ ESTEBAN LORENTE, J. F. *Tratado de iconografía*. Pág. 22.

Sevilla. En consecuencia, la iglesia, como símbolo de la casa de Dios y del cuerpo de Cristo, cuando es puesta en las manos de un santo, o se representa en el cuadro, significa que aquél es fundador de una iglesia o fue su primer obispo.

Hábito.

San Francisco de Paula viste el hábito propio de la Orden que fundó, los Mínimos: oscuro, con mangas anchas y con escapulario del mismo color y muy corto (en otras representación le llega a las rodillas) y que termina en semicírculo. Lleva doble cordón negro en la cintura terminado en fleco y que sujeta también el escapulario.

Emile Mâle al hablar de las Órdenes religiosas, afirma que como atributos, los carmelitas tenían el escapulario, los dominicos el rosario, los eremitas el cinturón de san Agustín y el pan de San Nicolás de Tolentino, y los franciscanos el gran perdón del mes de agosto, al que añadieron el cordón de San Francisco, de tres nudos que los laicos portaban a la altura de los riñones como una protección contra el pecado³⁰.

San Francisco de Paula, añade un nudo más, recordando que su orden observa un voto más que el resto de franciscanos: caridad, obediencia, pobreza y humildad.

Color Marrón o tierra

Es producto de la mezcla de varios otros: el rojo, el azul, el blanco y el negro. Es el color de la tierra³¹.

Y por lo tanto, la iconografía pinta de color marrón los rostros de las imágenes que aparecen en los iconos, para recordar aquello de polvo eres y en polvo te convertirás.

Significa también "humildad", pues esta palabra proviene del vocablo latino "humus" que significa "tierra". Por eso, los hábitos de los monjes son de ese color.

Color amarillo

Según Cabrero Ugarte, el amarillo se manifiesta en oro en la liturgia, representa alegría y felicidad y alude a la luz máxima del sol. Por eso se puede encontrar en los halos que rodean a Dios, Jesús, la Virgen y los santos³².

3.2.3. Hagiografía

Siguiendo la obra de Juan Carmona Muela, podemos decir que San Francisco de Paula nació en Paola, Calabria. Le pusieron de nombre Francisco porque sus padres invocaron al santo de Asís para poder tener un hijo.

Al mes de su nacimiento, un absceso le cubrió el ojo izquierdo y de nuevo, temiendo que el niño perdiera la visión de ese ojo, invocaron la intercesión de San Francisco de Asís y el niño quedó curado. Cuando Francisco de Paula cumplió doce años, vistió el hábito votivo franciscano durante un año en cumplimiento de la promesa hecha por su madre con motivo de su curación; de esta manera inició su preparación hacia la vida religiosa, que

³⁰ MÂLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. Pág. 449

³¹ CABRERO UGARTE, Á. *Aprender a enseñar religión: Didáctica de la religión en educación infantil y educación primaria. Grado Magisterio*. Pág. 92

³² *Ibid*, pág. 91

culminó con su ingreso entre los franciscanos en 1449. En 1452 dejó los frailes menores para fundar la Orden de los Mínimos, cuya Regla sería aprobada en 1474; en ella, a los tres votos sumó cuaresma perpetua. En este sentido se cuenta que, para confirmar a sus religiosos en la observancia de la vida cuaresmal, sostuvo entre sus manos unas brasas encendidas y les dijo; "Todo es posible para el que ama a Dios".

Por su aspecto desaliñado y descuidado provocó que en una ocasión un barquero que debía transportarle a Sicilia se negase a hacerlo dudando de que pudiera pagarle, y tuvo que pasar el estrecho de Mesina sobre su propio manto.

Tantos eran los milagros y las curaciones que realizaba, que en 1482 el rey Luis XI de Francia le llamó a Plessis-les-Tours para que le prolongara la vida, pero el santo sólo pudo asistirle para que muriera piadosamente. Los sucesores del rey, Carlos VIII y Luis XII, tuvieron siempre al santo en estima que incluso sostenía a los príncipes durante el bautizo y se le consultaban asuntos de gobierno.

Cuando murió en 1507, con noventa y un años, su cuerpo fue depositado en el convento de los mínimos de Plessis, pero fue destruido por la furia iconoclasta de los hugonotes el 13 de abril de 1562. San Francisco de Paula fue canonizado en 1519 por el papa León X.³³ (32)

3.2.4. Estudio compositivo

La obra se compone en varios planos. El eje de horizonte es bajo (Imagen 9). El primer plano está ocupado por la figura (7 cabezas) casi simétrica del santo en el eje central de la obra, sobre una roca. En segundo plano lo ocupan unas rocas en la parte inferior a izquierda y derecha del santo, y en el tercer plano hay un paisaje abrupto sobre el que se erige una iglesia. El cuarto plano describe el mar hasta la línea de horizonte.

A diferencia de la anterior obra carece de la espontaneidad y naturalismo representativo. Es una figura un tanto estereotipada. La mirada del santo la dirige hacia el cielo, hacia el lugar donde aparece la divisa de su orden "Charitas".

La manufactura y estilo recuerda a las obras de Juan de Juanes o Murillo (Imágenes 10 a 12):

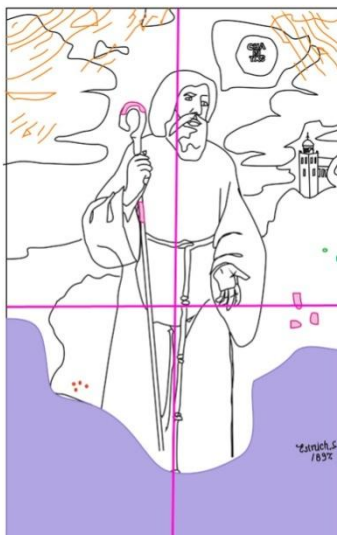


Imagen 9: *San Francisco de Paula*: esquema de ejes

³³ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, pág. 165-168.



Imagen 10: Estruch (1897)
San Frco. de Paula.



Imagen 11: Juan de Juanes
San Frco. de Paula.
Iglesia de San Miguel y San Sebastián. Valencia



Imagen 12: Murillo(S.XVIII)
San Francisco de Paula

3.3. AUTOR: BIOGRAFÍA

José Antonio Estruch Martínez (Imagen 13) nació en Sant Joan de l'Énova (próxima a Xàtiva) el 9 de febrero de 1835. Fué el tercero de los nueve hijos de Francisco (Natural de Xàtiva) y Josefa (natural de Llosa de Ranes). Según cuenta José Luis Alcaide Delgado³⁴ citando a su vez la reseña más antigua al respecto (Ossorio y Bernard, Boix) «fue discípulo de Francisco Martínez y de la Academia de San Carlos».

Tras concluir los estudios viajó a Roma (según nos dice Ossorio y Bernard (1868) bajo el patrocinio del coleccionista Vicente Moróder, pero según otros autores lo hace con los medios que su familia le proporcionó).

Copiaba perfectamente a los clásicos renacentistas como Leonardo, Rafael o Juan de Juanes; y pintaba y dibujaba caricaturas en cualquier lugar: sobre el mármol de las barras de los bares, en las paredes de las casas, en las cartas a los amigos y familiares, etc.. Fue profesor de Joaquín Sorolla y visitó París donde se dice que conoció a Toulouse Lautrec y a Van Gogh.

Aunque se especializó en pintura religiosa, también se dedicó al retrato y a la caricatura. Sólo *La Correspondencia de España* publicó sus caricaturas; y en circunstancias poco normales se cuenta que pintó en los servicios de los jardines de El Retiro en Madrid diecisiete caricaturas de cabezas anónimas que le proporcionó publicidad y encargos en periódicos y en el Café Cortés de Madrid, en donde se le encargó su decoración.

Su producción pictórica es bastante amplia, y se centra sobre todo en el retrato y la pintura religiosa. En el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, hay varios óleos de Estruch datados entre 1886 y 1901 en su mayoría procedentes del legado de Ferrer Estellés. También pueden encontrarse algunas caricaturas sobre tabla en el Monasterio del Santo Espíritu en Gilet (Valencia).

Murió cuando iba en tren a casa de su hermano en Manuel. En la Poble Llarga se sintió mal y murió. Allí reposan sus restos y su lápida fue pagada por los ayuntamientos de Poble Llarga, Manuel y Sant Joan de l'Énova.

Como indica Joan Ramos, comisario de la exposición sobre Sorolla en Xàtiva en 2007, Estruch "fue el precursor de la pintura gráfica e incluso se podría decir que inventó el *cómic*, ya que, en muchos de sus cuadros, introduce textos, a modo de bocadillos, en los que escribe mensajes subliminales con ironía sobre el entorno en el que vivía"³⁵.

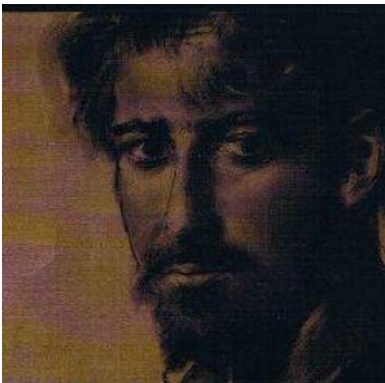


Imagen 13: José Antonio Estruch

³⁴ ALCAIDE DELGADO, J L. 1835-1907 *Centenari J.A. Estruch. Recuperar a José Estruch*. Xàtiva, Pág 25 y ss.

³⁵ http://elpais.com/diario/2007/12/03/cvalenciana/1196713089_850215.html. Consultada el 30 de junio de 2014.

Por otro lado, José Luis Alcaide Delgado³⁶ afirma que Estruch era algo misántropo y mordaz, celoso de su libertad con propensión al humor y al dibujo caricaturesco y lamenta que no concluyera los dibujos y miniaturas proyectados para el Año Cristiano que era obra hagiográfica en la que trabajó muchos años y que conservan sus descendientes. En su obra se trasluce ironía, fuerza y una caricatura sofisticada y profunda.

Dentro de la pintura religiosa Estruch realizó también estandartes, llamados popularmente “guiños” o “guiones”³⁷, que son piezas de tela en forma de escudo, ricamente bordados o en su caso pintados. utilizados en procesiones delante de la imagen que representan. En Villarreal hubo una exposición de Estandartes Marianos de la comarca de La Plana organizada por la Congregación de Hijas de María Inmaculada de Villarreal, en colaboración con el Ayuntamiento, en las fiestas de la Virgen de Gracia, y que estuvo presidida precisamente por un estandarte de la Inmaculada Concepción, pintado en 1880 por Estruch.

Alcaide Delgado pone de manifiesto que Estruch no realiza sólo una reproducción mimética de formas clásicas sino que "en el campo de la pintura piadosa iba a demostrar en sus mejores piezas -"Sagrada Familia", 1871.Museo del Patriarca- que era capaz de componer estupendos "originales", aunque continuara supeditado a los modelos favoritos. ... porque muchas de sus obras no eran meras copias sino reelaboraciones inspiradas en iconografías que manejaba con habilidad".

³⁶ ALCAIDE DELGADO, J. L. *1835-1907 Centenari J.A. Estruch. Recuperar a José Estruch*, pág. 25 y ss.

³⁷ http://www.obsegorbecastellon.es/index2.php?option=com_content&id=512. Fecha consulta 20 de junio de 2014.

3.4. COLEGIO SEMINARIO DEL PATRIARCA.

Tanto *Santa Bárbara* como *San Francisco de Paula* son lienzos que se encuentran ubicados en las paredes de la Sacristía de la Purísima del Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia, en el patio interior, planta baja a mano derecha (Imagen 14).



Imagen 14: Sacristía de la Purísima. Colegio-Seminario del Corpus Christi. Valencia.

El Colegio del Corpus Christi situado en la calle de la Nave núm. 1 de Valencia, fue construido a finales del siglo XVI por orden del Patriarca San Juan de Ribera y contiene una valiosa colección de obras de geniales artistas como Juan de Juanes, Francisco Ribalta, Abuse, Caravaggio,

"Es una institución singular,... única en su género en España"³⁸ ya que hasta entonces no existía la conjunción de colegio-seminario. La obra de reforma de Juan de Ribera "se plasmó y adquirió cuerpo en la fundación del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi" siendo necesario secundar las orientaciones del Concilio de Trento mediante la fundación de un colegio-seminario, marcando la diferenciación con los colegios existentes, pues como el propio San Juan de Ribera dijo "algunos Colegios de España, por haber sido fundados con solo nombre de colegio, han venido a mudar primero estatuto,

³⁸ AA.VV. *Domus Speciosa: 400 años del Colegio del Patriarca Col·lecció: Catàlegs d'Exposicions*. ISBN: 978-84-370-6452-9 Publicaciones de la Universidad de Valencia 2006. Consultada:<http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcolegicorpuscast.htm> *Domus speciosa: 400 años del Colegio del Patriarca*. Universitat de València y Fundación General de la Universidad de Valencia.

que era admitir mancebos para ser instruidos, lo cual después no se ha observado, antes se admiten solamente hombres provectos y graduados"³⁹.

Las dos obras objeto de estudio proceden del legado de Francisco Ferrer Estellés que según Fernando Benito Doménech tuvo lugar en 1889 y no se hizo efectivo hasta 1904⁴⁰.

Esta institución alberga una de las colecciones de pintura valenciana más importantes en la que junto a Santa Bárbara y San Francisco de Paula de Estruch y en la misma Sacristía de la Purísima se encuentran las obras de *La Santísima Trinidad* y *La Virgen de la leche* de J. Camarón (cat.19 y 10), *Santa Cecilia con ángeles* de Estruch (cat.51), *Resurrección de la hija de Jairo* de Isodoro Garnelo (cat 75), *Magdalena penitente* y *Alma del Purgatorio* de Vicente López (cat 114 y 115), y *El beato Juan de Ribera* atribuido a José Bergara (cat.290).

4. ASPECTOS TÉCNICOS

4.1. SANTA BÁRBARA

Esta obra de Estruch está fechada en 1899 y firmada en el anverso en el extremo inferior derecho en color negro por su autor. Mide 60 cm de alto x 41 cm de ancho y tiene bastidor y un marco de pasta de madera. El cuadro está ubicado en una pared de la Sacristía de la Purísima del Colegio del Patriarca.

4.1.1. Soporte textil

El soporte de la pintura es lienzo con un ligamento tipo panamá, también llamado tafetán doble. Es un ligamento formado por dos o más hilos pasadas en cifras iguales (Imagen 15). Es decir, se elabora con dos o más hilos de urdimbre utilizados como uno solo y con dos o más pasadas de trama colocadas en la misma calada. En este caso son dos los hilos ligados. Su trama es apretada y regular, de un grosor fino, sin costuras ni orillo y tiene el hilo una torsión en dirección Z en trama y urdimbre. El tejido tiene una densidad de 396 cm². El número de hilos horizontales es de 22 y verticales 18. Los hilos son de diferente grosor pero en general finos y regulares, siendo su elaboración industrial de fibra vegetal que no ha sido objeto de ensayo. El hilo es de color claro tanto la trama como la urdimbre.

Presenta en su reverso otra representación de Santa Bárbara, sin preparación; es un esbozo a carboncillo y oleo, con una inscripción manuscrita: "*S.Bárbara: Original por José Estruch y Martínez; año 1899*".

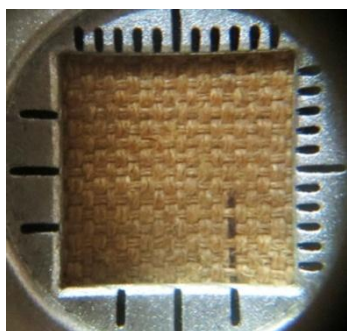


Imagen 15: Ligamento panamá
Santa Bárbara

4.1.2. Estratos pictóricos

La preparación del soporte es comercial y se realizó con aglutinante no identificado en color blanco y aplicado en capa fina.

³⁹ AA.VV. *Ibíd.*

⁴⁰ BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Pág .218-219.

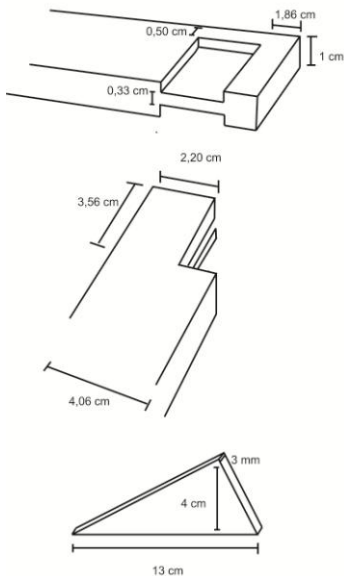


Imagen 16: Ensamblaje y cuña.

La técnica pictórica es óleo aplicado con pincelada fina y detallada. Predominan colores agrisados, tierras, marrones y anaranjados, con tonalidad semi-apagada, anaranjada/marrón.

La figura de la santa abarca la zona central iluminada de la composición con un fondo oscuro. Se aplicó un barniz brillante en capa fina, homogénea y transparente.

4.1.3. Bastidor

El bastidor es móvil, realizado en madera de pino y mide 60 cm de largo por 41 cm de ancho por 1 cm de grosor.

Está ensamblado a tenaza o en forma de horquilla y presenta 4 cuñas triangulares sujetas con clavos (Imagen 16) y un sello estampado en la mitad de la parte inferior del bastidor que pone: "FAUSTINO NICOLÁS. PAPELERÍA. ARTÍCULOS DE ESCRITORIO, DIBUJO Y PINTURA ... (ilegible.) 22. VALENCIA".

4.1.4. Marco

Está hecho en madera de pino y posé un cáncamo en la parte superior. Sus medidas son: 77 cm de alto, 57 cm de ancho y 5 cm de grosor.

Está ensamblado a inglete que sigue un ángulo de 45º y está decorado con molduras adheridas de pasta de madera con motivos vegetales de hojas. Es un marco dorado en "plata corlada", contemporáneo a la obra.

El marco se sujeta a la obra con ayuda de pletinas atornilladas al marco. Tiene un cáncamo en la mitad de la parte superior.

4.2. SAN FRANCISCO DE PAULA

San Francisco está firmado y fechado 1897 en la parte inferior derecha del anverso de la obra, en color negro. Al igual que el anterior, es un lienzo donado al Colegio El Patriarca de Valencia por la familia de Francisco Ferrer y Estellés, sus propietarios originarios, y se encuentra ubicado en la Sacristía de la Purísima. Mide 94 cm de alto por 60 cm de ancho y cuenta con un marco de pasta de madera.

4.2.1. Soporte textil

El soporte es un lienzo con ligamento de tipo tafetán, conocido también como "Plana", "tejido sencillo" o "uno en uno". El tafetán es el más simple y antiguo de los ligamentos y en él los hilos de urdimbre y trama se cruzan continuamente; es decir, los hilos de trama pasan por encima y debajo de los hilos de urdimbre alternativamente, cambiando en la pasada siguiente, de modo que el hilo que queda por encima después queda por debajo. Las dos caras del tejido son iguales, sin derecho ni revés. El resultado es un tejido homogéneo.

La trama es apretada y regular de un grosor fino, sin costuras y orillo y la torsión del hilo sigue dirección Z en trama y urdimbre. La densidad del tejido es de 396 cm². Los hilos son de diferente grosor pero en general finos y regulares, siendo su elaboración industrial. El soporte, a falta de pruebas, se presume de fibra vegetal.

En el reverso del lienzo presenta una inscripción: "S. *Francisco de Paula*. José Estruch lo pintó por encargo del señor D. Francisco Ferrer y Estellés, en el año 1897". Incluye además la representación pictórica de la cabeza de San Francisco de Asís y el nombre de este santo manuscrito.

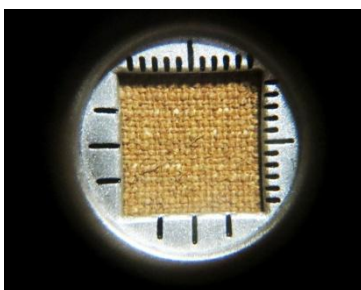


Imagen 17: ligamento tafetán
San Francisco de Paula

El hilo presenta una coloración clara tanto la trama como la urdimbre.

4.2.2. Estratos pictóricos

La preparación del soporte es comercial, y aplicada en una capa fina de color blanco con un aglutinante no identificado.

La capa pictórica se efectuó con técnica al óleo con pincelada fina, detallada, remarcando la anatomía en manos, pies, barba, y se aprecia una especie de sfumato en la zona de los ojos, carente de un contorno claro. En el fondo remarca con leves empastes las partes de mayor luz y las zonas altas de las piedras.

La coloración es agrisada y en tonos marrones. La tonalidad luminosa, con predominio de luz agrisada y azul, con toques rosados y amarillos. Los tonos oscuros se aplicaron en las superficies próximas al santo y en su hábito.

Se aplicó una capa de barniz brillante transparente, fina y desigual, porque se observan zonas mates y brillantes sobre todo en la zona media inferior de la obra (manto del santo y rocas).

4.2.3. Bastidor

El bastidor es móvil, realizado en madera de pino y mide 90 cm de largo por 60 cm de ancho por 1 cm de grosor. Los orificios del bastidor están enmasillados con pasta roja (imagen 18).

Está ensamblado a tenaza o en forma de horquilla y presenta 4 cuñas triangulares. Las cuñas y el ensamblaje poseen las mismas medidas que las del cuadro de Santa Bárbara. Las cuñas se sujetan con clavos de cabeza plana. Se observa un sello adherido con estampación a tinta en la parte inferior del lateral derecho que dice: "Incautación ...9175".

Los nudos se aprecian en la parte inferior izquierda y hay uno de gran dimensión.



Imagen 18: *San Francisco de Paula*.
Intervención anterior: masilla roja

4.2.4. Marco

El marco está hecho en madera de pino. Sus medidas son: 110,5 cm de alto, 77 cm de ancho y 5 cm de grosor.

Está ensamblado a inglete que sigue un ángulo de 45º y está decorado con molduras adheridas de pasta de madera con decoración vegetal de hojas y cordón. Oro fino mate, brillante y pulido. Es contemporáneo a la obra. El marco se sujeta a la obra con ayuda de pletinas atornilladas.

Posee un cáncamo en la mitad de la parte superior del marco.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

5.1. SANTA BÁRBARA

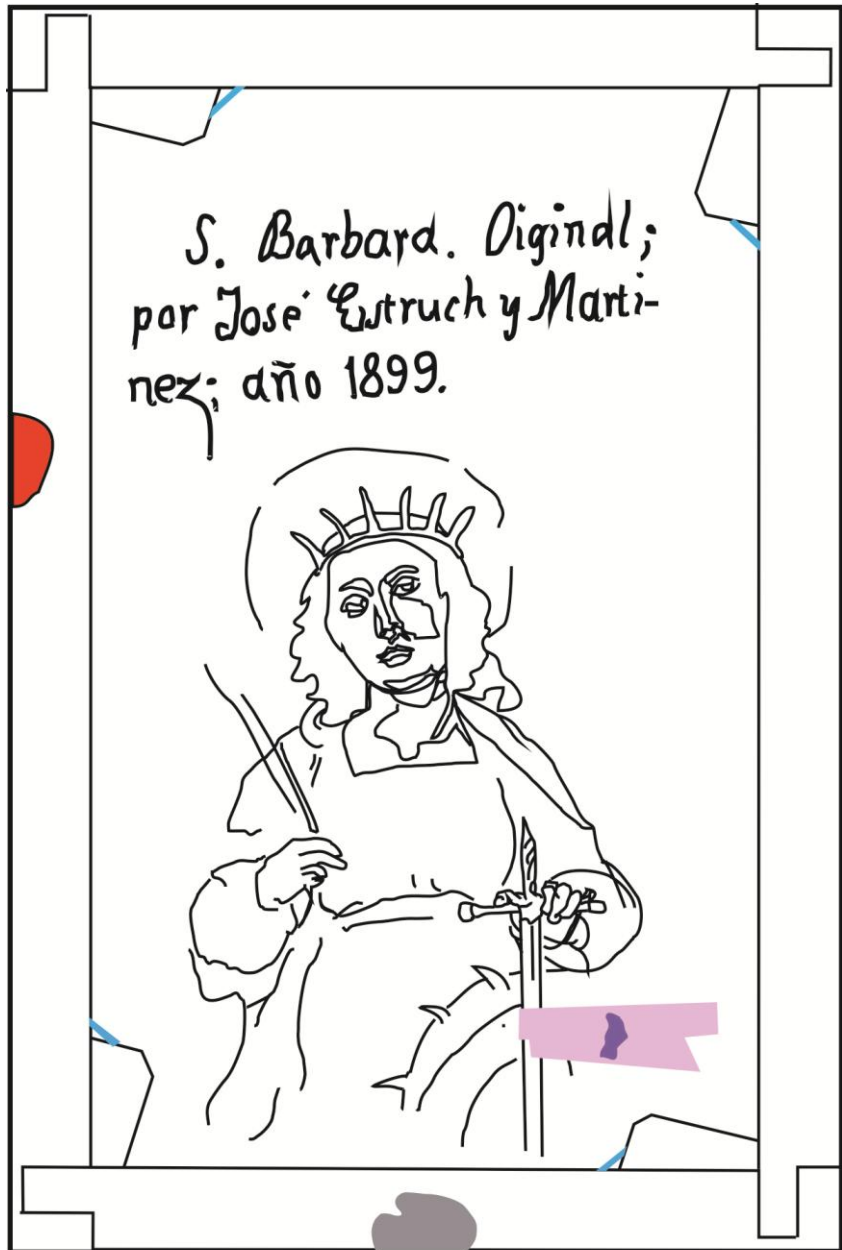
5.1.1. Soporte textil

Su estado general de conservación es bastante bueno. Tiene suciedad acumulada, siendo visible principalmente en el reverso en toda su superficie (Imagen 19).

Las fibras del lienzo han sufrido acidificación y ha cambiado su tonalidad en mayor oscuridad y amarilleamiento. Se aprecia cierta rigidez, leve, y una deformación en la zona inferior derecha.

Se observa además un desgarro del lienzo en su tercio inferior.

En el reverso del lienzo encontramos el desgarro del soporte, grafismos, un esbozo en carboncillo y óleo e intervenciones anteriores (la colocación de celo).






	Nudos	Título: Santa Bárbara
	Grafismos/sello	Medidas: 60 cm altura x 41 cm anchura x 1 cm grosor
	Clavos	Técnica: Bastidor de pino, móvil y "unión de ensamble a tenaza o de horquilla". Presencia de cuñas de madera triangulares
	Desgarros	Razón social: Encargo
	Intervenciones anteriores	Información de la pieza: Bastidor contemporáneo a la obra.
	Grafismos	Alejandra I. Torrecilla Melero
		
		 

Imagen 19: *Santa Bárbara*. Diagrama de daños. Reverso

5.1.2. Estratos pictóricos

La preparación del estrato pictórico presenta desgastes y faltantes, apreciables principalmente en el vestuario de la santa. Concretamente una pérdida de película pictórica e imprimación localizada en la zona del desgarro (Imagen 20) y en la parte superior izquierda y pérdida de película pictórica en la frente, junto al moño y en ropa. Presenta un desgarro que ha sido objeto de intervención anterior aplicando un celo en el reverso.


Además de una importante suciedad, acumulada especialmente en la zona de la cabeza, existen deyecciones de moscas sobre todo por la mitad inferior del cuadro.

En cuanto al barniz hay un exceso en la parte superior izquierda del lienzo, y que se aprecia porque la superficie está más brillante y con mayor relieve. En general ha sufrido un poco de oscurecimiento (Imagen 21).



Imagen 20: *Santa Bárbara*. Detalle desgarro.



	Acumulación de barniz	Título: Santa Bárbara
	Acumulación de suciedad	Medidas: 60 cm altura x 41 cm anchura
	Pérdida película pictórica e imprimación	Técnica: Óleo sobre lienzo
	Pérdida de película pictórica	Razón social: Encargo
	Deyecciones	Localización/ubicación: Situada en una sala del Colegio Seminario Corpus Christi del Patriarca en Valencia.
	Desgarro	

Alejandra I. Torrecilla Melero

0 10 cm

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

CREC

Imagen 21: *Santa Bárbara*. Diagrama de daños. Anverso

5.1.3. Bastidor

El bastidor presenta nudos y suciedad acumulada sobre todo en el listón inferior (imagen 22).



Imagen 22: *Santa Bárbara*. Detalle de bastidor

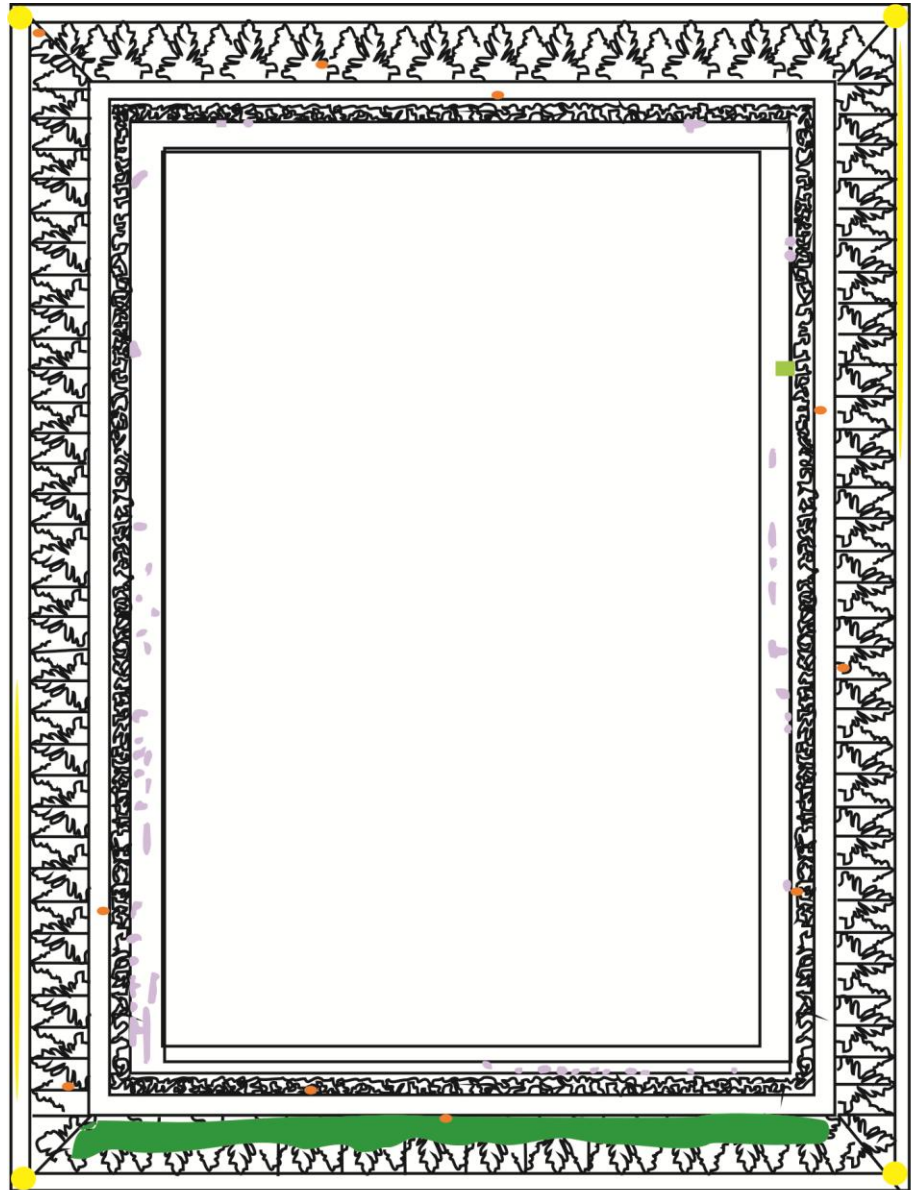
5.1.4. Marco

El marco, en su anverso, tiene suciedad que se acumula principalmente en la zona inferior y manchas de origen no identificado y deyecciones de moscas; todo ello provoca oscurecimiento y pérdida de brillo. (Imagen 23).

También se observan faltantes de la madera, fragmentos desaparecidos.

Los bordes y esquinas del marco sufren degradación con pérdida de la plata corlada y también la preparación.

El dorado del marco tiene abrasiones de la lámina metálica, y grietas donde el corlado al dorado se ha oxidado.






<ul style="list-style-type: none"> Degradación con pérdida de plata corlada y preparación Fragmentos desaparecidos Manchas Acumulación de suciedad Deyecciones 	<p>Título: Santa Bárbara Medidas: 77 cm altura x 57cm anchura x 5 cm de grosor Técnica: Marco de madera de pino Tipo de ensamblado: inglete Molduras adheridas de pasta de madera con decoración vegetal de hojas. Plata corlada al dorado</p> <p>Razón social: Encargo Información de la pieza: Contemporáneo a la obra, situada en Sacristía de la Purísima, Colegio-Seminario Corpus Christi del Patriarca en Valencia. Presenta un cáncamo en reverso de sujeción</p> <p>Alejandra I. Torrecilla Melero</p> <div style="display: flex; align-items: center; justify-content: space-between;"> <div style="text-align: center;">  <p>0 10 cm</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA</p> </div> <div style="text-align: center;">  </div> </div>
---	--

Imagen 23: *Santa Bárbara*. Diagrama de daños. Marco (anverso)

5.2. SAN FRANCISCO DE PAULA

5.2.1. Soporte textil

Es generalizada la suciedad en el soporte y la acidificación de las fibras que provocaron oscurecimiento y amarilleamiento (Imagen 24).

También presenta el soporte una rigidez y deformación leves en la parte central, posiblemente por mala manipulación anterior. Tiene deformaciones por destensado en las esquinas superiores del soporte y un ligero desgaste de los hilos en los bordes o extremos del lienzo.



Imagen 24: *San Francisco de Paula*. Diagrama de daños. Reverso

5.2.2. Estrato pictórico

En la preparación del estrato pictórico hay amarilleamiento en las zonas de los bordes de la obra.

En la película pictórica la suciedad es generalizada y especialmente acumulada en la cabeza del santo (en colores oscuros sobre todo) y en la parte inferior de la obra. Existen deyecciones de moscas (zona inferior del hábito del santo) y un desgaste puntual en el lateral derecho (zona montañas-rocas), un faltante en el lateral derecho (montañas-rocas). Imagen 25.

Se aprecian intervenciones anteriores en los repintes de la zona del bastón y parte derecha del fondo.



	Pátinas	Título: San Francisco de Paula Medidas: 94 cm altura x 60 cm anchura Técnica: Óleo sobre lienzo Estado social: Encargo de Francisco Famer Estellés Localización/ubicación: Sacristía La Purísima del Colegio-Seminario Corpus Christi del Pobleu en Valencia.
	Repintes	Alejandro I. Torrecilla Melero
	Pérdida de película pictórica	
	Deyecciones	
	Grietas	

Imagen 25: *San Francisco de Paula*. Diagrama de daños. Anverso



Imagen 26: *San Francisco de Paula*. Pasmados

Hay pequeñas pérdidas de película pictórica en el lateral derecho (zona central) y repintes en el bastón y en el lateral derecho. Por otro lado, se observan grietas en las esquinas superiores por deformaciones de soporte ocasionadas por un mal tensado,.

El barniz amarillea de forma generalizada en todo el estrato pictórico y presenta "pasmados" en la parte inferior de la obra, debido a la pérdida de transparencia, como una película de vaho o empañamiento blanco (Imagen 26).

En el reverso se encuentra un texto manuscrito que se hace visible por el anverso de la obra (Imágenes 27 y 28), y una representación en óleo de San Francisco de Asís.



Imagen 27: *San Francisco de Paula*
Grafismos reverso



Imagen 28: *San Francisco de Paula*. Transparencia grafismo en el anverso.

5.2.3. Bastidor

El bastidor se conserva bastante bien, pero presenta aplicaciones de masilla de color rojo (Imagen 29) y son visibles los nudos de la madera, así como suciedad acumulada sobre todo en la parte inferior.

También se observan restos de pintura roja y abertura de cuñas; y un papel sellado adherido al bastidor, presentado éste las manchas del adhesivo alrededor del papel.



Imagen 29: *San Francisco de Paula*. Detalle de masilla roja

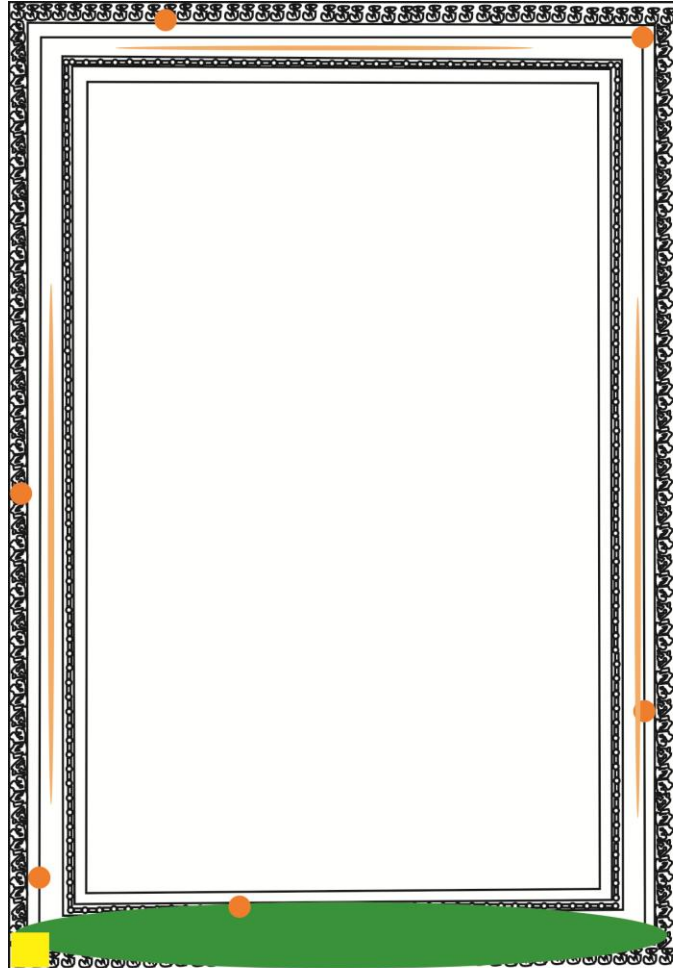
5.2.4. Marco

El marco tiene un baño de oro fino mate, brillante y pulido. Toda su superficie acumula suciedad de polvo, sobre todo en la parte inferior (Imagen 39), así como deyecciones de moscas. Esa suciedad provoca un oscurecimiento dicha capa de oro fino pulido con pérdida de brillo (Imagen 30)

Presenta degradación en las esquinas, consistentes en pérdida de la capa fina de oro y de la preparación en la esquina inferior izquierda y una abrasión de la lamina metálica en la moldura interior (inferior derecha).



Imagen 30: *San Francisco de Paula*. Suciedad en marco







	<p>Título: San Francisco de Paula Medidas: 110,5 cm altura x 77 cm anchura x 5 de grosor Técnica: Marco de madera de pino. Ensamblado inglés. Técnica decorativa de molduras de pasta de madera con decoración vegetal de hojas y cordón. Oro fino mate, brillante y pulido.</p>
	<p>Razón social: Encargo Información de la pieza: Marco contemporáneo a la obra.</p>
<p>Alejandra I. Torrecilla Melero</p>   	

Imagen 31: *San Francisco de Paula*: Diagrama de daños. Marco

6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Las obras *Santa Bárbara* y *San Francisco de Paula* se encuentran en un estado relativamente bueno, con patologías susceptibles de subsanarse con una intervención adecuada para su restauración y conservación posterior.

En todo caso, aunque es recomendación generalizada la mínima intervención, se evidencia una necesaria la limpieza de la suciedad acumulada, principalmente por polvo y deyecciones de mosca, así como reparar el desgarrado que padece *Santa Bárbara*. y los faltantes de preparación y película pictórica de ambas obras. Podemos hacer de este modo, una breve referencia a las intervenciones que se estiman necesarias.

Se proponen las intervenciones siguientes en ambas obras:

1. Estudio y documentación fotográfica con luz natural, rasante, transmitid y ultravioleta.
2. Desmontar el bastidor del marco.
3. Limpieza leve superficial del anverso de las obras.
4. Desclavado del bastidor y sujeción en cama-soporte
5. Protección solo del color.
6. Limpieza mecánica del reverso con cuidado de no hacer desaparecer en el lienzo de *Santa Bárbara* el carboncillo del esbozo.
7. Tratamiento puntual del soporte.
 - Saneamiento del desgarrado de *Santa Bárbara*.
 - Refuerzo perimetral de los bordes en ambas obras si es necesario.
8. Saneamiento del bastidor (tratamiento contra xilófagos).
9. Protección y tensado del bastidor de las dos obras.
10. Limpieza fisico-química color
11. Fase barnizado, estilo y reintegración.
12. Fase final de retoque y barniz de protección final
13. Tratamiento de restauración
14. Montaje del marco.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Hay que tener en cuenta en primer lugar, el tipo de edificio donde se encuentran las obras de Estruch examinadas y la función que tiene el mismo. No se trata de un museo, y aunque hay posibilidad de acceso del público a determinadas estancias, las obras de *Santa Bárbara* y *San Francisco de Paula* se encuentran en la Sacristía de la Purísima que no es visitable. Dicha sacristía es poco luminosa y carece de sistema de refrigeración eléctrica, por lo que es presumible que padezca en algunas estaciones del año humedad, frío y calor excesivos.

En general el estado de conservación de los lienzos puede verse afectado por su ubicación y las condiciones ambientales de humedad relativa, temperatura, radiaciones luminosas. Se considera que la fuente de luz idónea debe ser la que contiene poca radiación ultravioleta, como las velas o lámparas

eléctricas de filamento de tungsteno (típicas bombillas). La humedad relativa debe ser lo más estable posible, entre el 40 o 50%, y la temperatura estable más baja posible, así como la luz más escasa posible.

No existe posibilidad de mejora de las condiciones en que se encuentran las obras objeto de estudio. La poca luz existente en la Sacristía favorece la conservación de las mismas, aunque lo ideal (aunque no deje de ser una utopía) sería conservar las obras en un cuarto oscuro, alejadas de radiaciones luminosas que contribuyan a amarillear alguno de sus componentes.

No tratándose la sala donde se encuentran de un espacio dedicado a exposición de arte ni abierto al público, el riesgo potencial de presencia de visitantes es mínimo, aunque no se le reste a *Santa Bárbara y San Francisco de Paula* la función social propia de toda obra de arte, su valor cultural y público, como obras catalogadas y depositadas en una institución pública, aunque se limite, como en este caso, a fines docentes permitiendo el acceso de estudiantes de la Universidad.

En todo caso, ambas obras precisan de limpieza periódica que evite la acumulación de suciedad, pasando una brocha, un plumero o similar. El acceso a la sala donde se encuentran tiene que estar regulado por normas que eviten cualquier riesgo para las mismas, y medidas seguridad contra vandalismo, incendio o robo.

Es de suponer, por último, que el Colegio Seminario del Corpus Christi cuente con personal especializado o al menos con conocimientos básicos para la manipulación de las obras que contiene y su mantenimiento diario; y si no es así debía de existir para preservar la gran riqueza en arte pictórico valenciano que contiene.

7. CONCLUSIONES

Santa Bárbara y San Francisco de Paula fueron dos encargos realizados por la familia Ferrer Estellés a José Antonio Estruch Martínez y que terminaron siendo cedidos mediante legado al Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia que contiene una importante parte de la pintura valenciana del siglo XVI Y XVII.

Estas obras responden en su representación iconográfica y compositiva a los de la pintura renacentista o barroca que tantas veces copió Estruch, principalmente las obras de Rafael; circunstancia que condicionaría decisivamente su arte preferentemente abocado a la copia que la invención.

La ubicación de las dos obras objeto de este TFG y su falta de exposición al público invita a pensar que seguirán estando en las paredes de la Sacristía de la Purísima durante largo tiempo en las mismas circunstancias y condiciones en que actualmente se encuentran,

No obstante, el estudio técnico realizado de las obras de *Santa Bárbara y San Francisco de Paula* de Estruch revela que su estado de conservación aunque es bastante bueno, adolece de limpieza y presenta signos preocupantes de mayor deterioro en el futuro, porque la suciedad se acumula, hay pérdidas de estrato pictórico y puntualmente también de la preparación y un rasgado de soporte, alteraciones del barniz, etc.

Su conservación requiere la limpieza profunda, resolver todas sus patologías y llevar a cabo un plan preventivo que evite nuevos signos de deterioro.

8. BIBLIOGRAFÍA

- BARRROS GARCÍA, J. M. *Imágenes y Sedimentos. La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Col·lecció Formes Plàstiques. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2005
- BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech S.A., 1980.
- BORNOS, Á. *Los santos más populares*. Venezuela: Ediciones Robinbook, 2007.
- CABRERO UGARTE, Á. *Aprender a enseñar religión: Didáctica de la religión en educación infantil y educación primaria*. Grado Magisterio. Madrid: Ediciones Palabra S.A., 2011
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: EDICIONES ISTMO S.A. 2003.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, 2004
- ESTEBAN LORENTE, J F. *Tratado de iconografía*. Tres Cantos (Madrid): ISTMO S.A., 2002
- FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1950.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. *Iconografía e Iconología Volumen I. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro S.A., 2008
- LEONARDI, C., RICARDI, A., ZARRI, Gabriela, Andrea. *Diccionario de los Santos, Volumen I y II*. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CIDEP), 2000
- MÂLE, E. *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El gótico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- MÂLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro S.A., 2001
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II volumen 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1957.
- SOURIAU, É. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2010
- VILLARQUIDE JEVENOIS, A, *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de Restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005
- ÚZQUIZA RUIZ, T. *Simbología iconográfica de los santos*. Revista Sembrar 2012
- ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Simbología iconográfica de los santos. Breve diccionario ilustrado* Burgos: Revista Sembrar, 2012

CATÁLOGOS

EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE XÀTIVA. *1835-1907 Centenari J.A. Estruch. Recuperar a José Estruch por Alcaide Hidalgo, J.L.*. Xàtiva, 2007.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA Y FUNDACIÓN GENERAL DE LA UNIVERDIDAD DE VALENCIA. AA.VV. *Domus Speciosa: 400 años del Colegio del Patriarca*

Col·lecció: Catàlegs d'Esposicions. ISBN: 978-84-370-6452-9 Publicaciones de la Universidad de Valencia 2006.

Consultada:<http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcolegicorpuscast.htm>

Páginas de Internet:

DIARIO EL PAÍS.

http://elpais.com/diario/2007/12/03/cvalenciana/1196713089_850215.html
(fecha consulta: 30 de junio de 2014).

EXPOSICIÓN DE ESTANDARTES MARIANOS DE LA PLANA EN VILLARREAL

http://www.obsegorbecastellon.es/index2.php?option=com_content&id=512.
(Fecha consulta: 20 de junio de 2014)

ICONOGRAFÍA CRISTIANA. UNA MIRADA AL ARTE E ICONOGRAFÍA.

<http://iconografiaartecristiano.blogspot.com.es/>(Fecha consulta: 10 de mayo de 2014)

MUSEO DE ARTE DE PUERTO RICO. CAMPECHE MITO Y REALIDAD. Iconografía del arte cristiano: Diccionario de símbolos en la obra de José Campeche y Jordán(1751-1809).

http://w.mapr.org/sites/default/files/resources/diccionario_simbolos_campeche_mapr.pdf (Fecha consulta: 10 de mayo de 2014)

9. ANEXO

- FOTOGRAFÍAS DE SANTA BÁRBARA

DETALLES:



Imagen 32: Estruch (1899) *Santa Bárbara*: Faltantes estrato pictórico

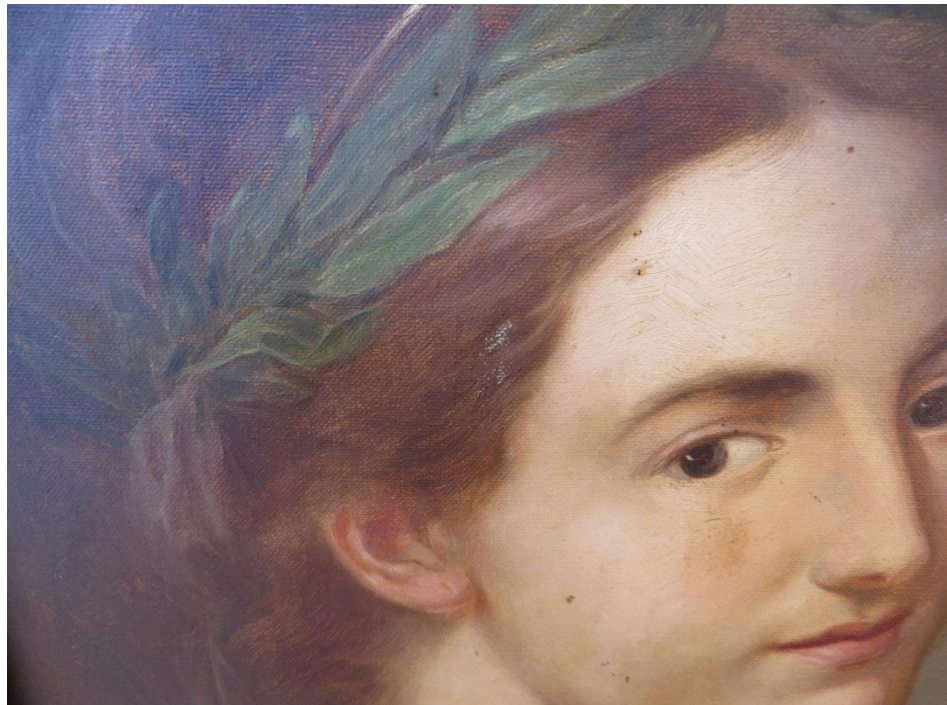


Imagen 33: Estruch (1899). *Santa Bárbara*: Faltantes estrato pictórico

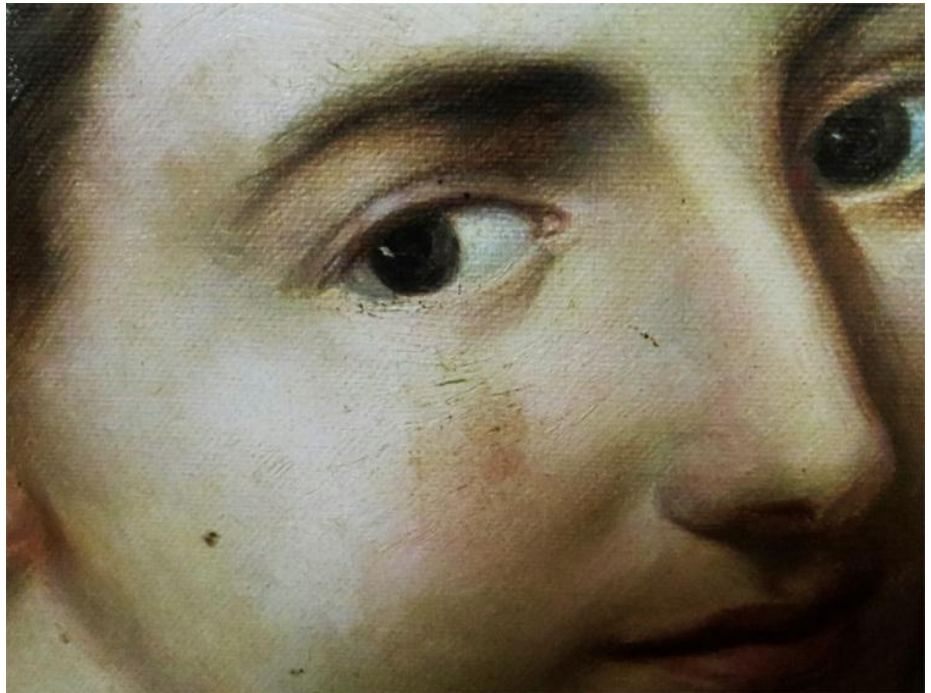


Imagen 34: Estruch (1899) *Santa Bárbara*: Manchas

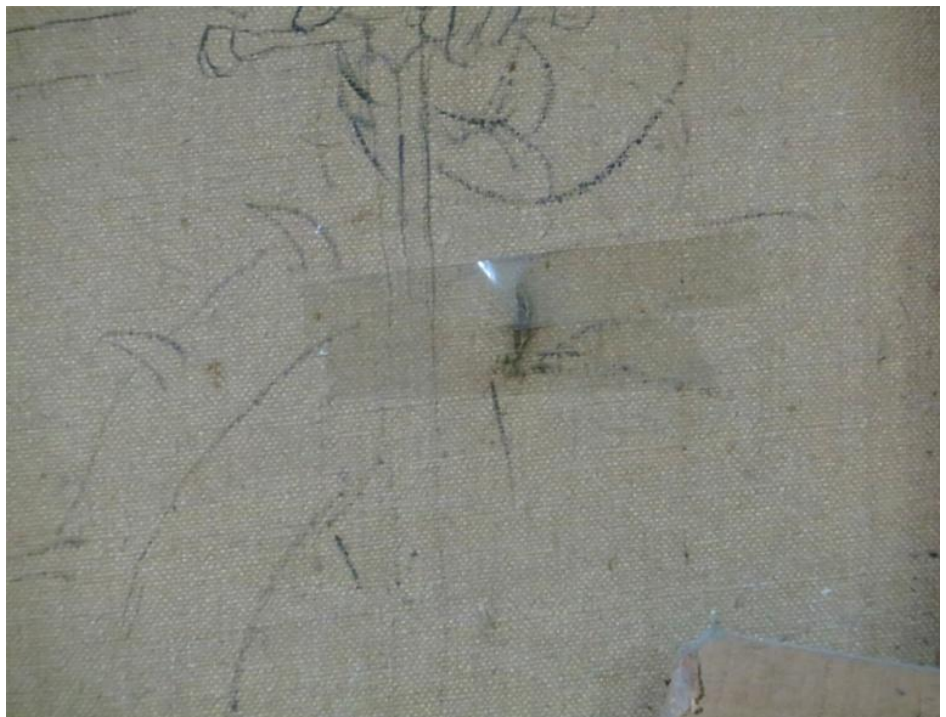


Imagen 35: Estruch (1899) *Santa Bárbara* (reverso): rasgado e intervención anterior



Imagen 36: Estruch (1899). *Santa Bárbara* (reverso): cáncamo



Imagen 48: Estruch (1899.) *Santa Bárbara*: exceso de barniz

FOTOGRAFÍAS DE RADIACIÓN NO VISIBLE

38

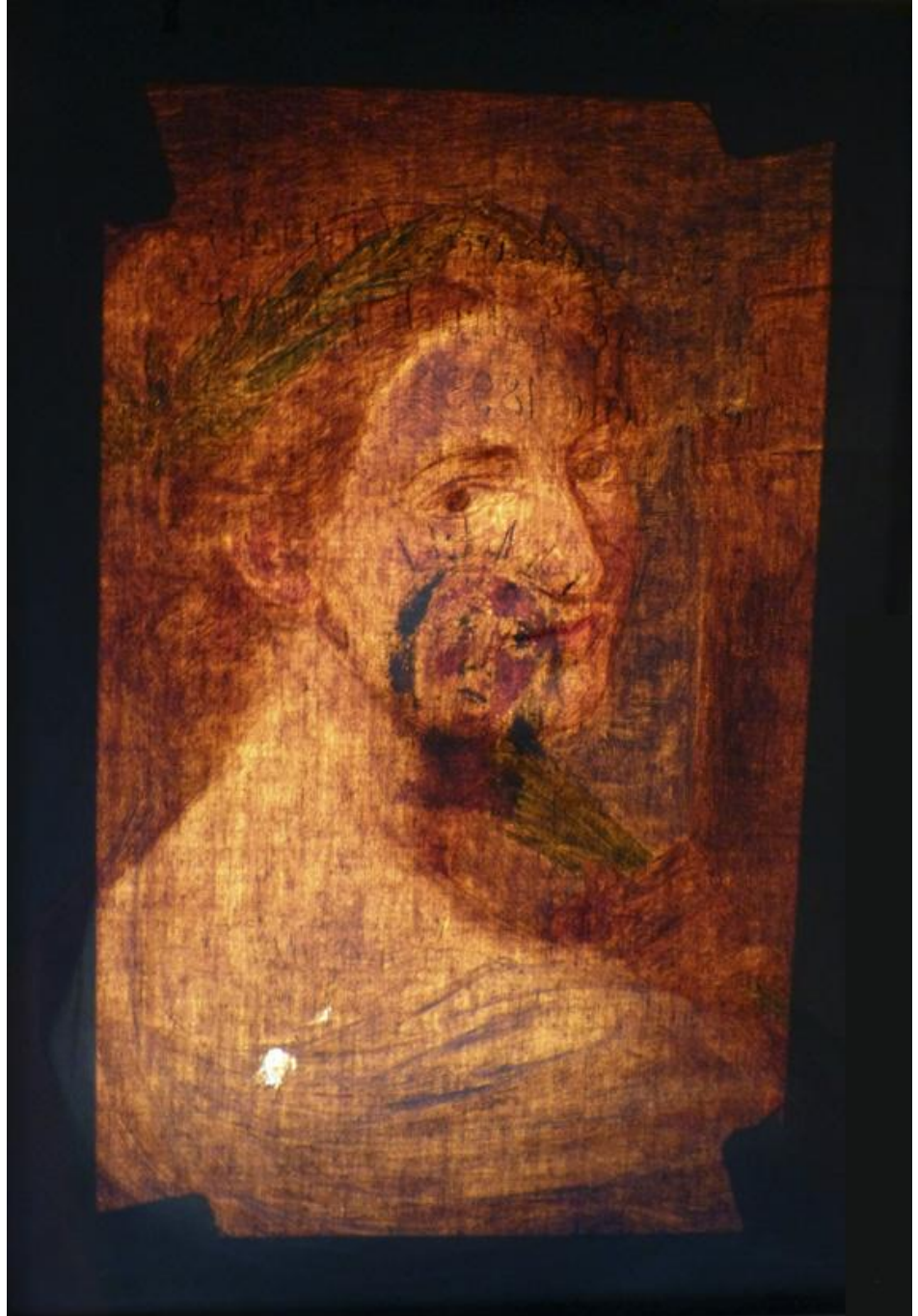


Imagen 49: Estruch (1899) *Santa Bárbara*: luz transmitida

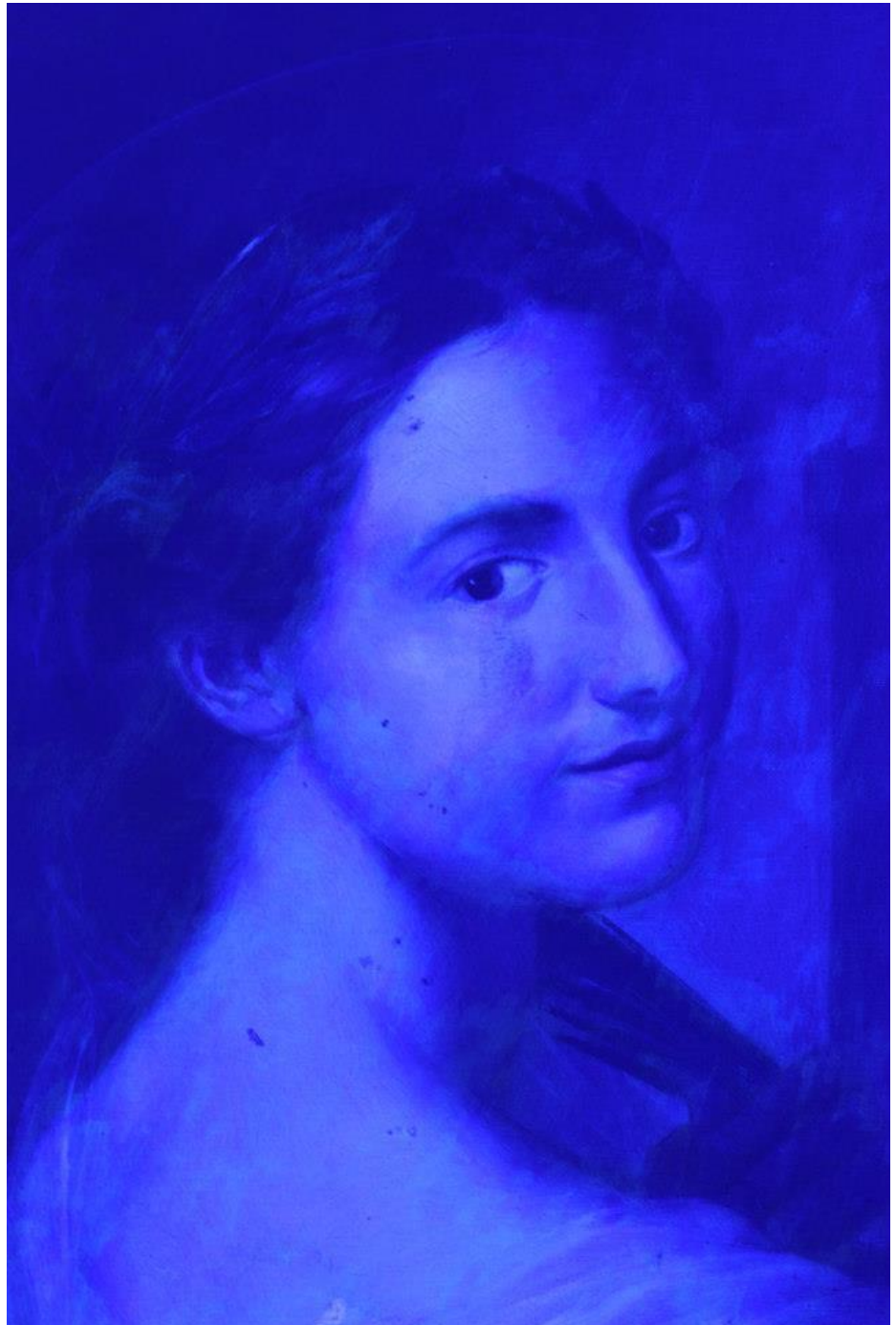


Imagen 39: Estruch (1899) *Santa Bárbara*: luz ultravioleta

- FOTOGRAFÍAS DE SAN FRANCISCO DE PAULA



Imagen 40: Estruch (1897) *San Francisco de Paula*: reverso

DETALLES:



Imagen 41: Estruch (1897) *San Francisco de Paula*:
transferencias reverso



Imagen 42: Estruch (1897) *San Francisco de Paula*: grietas



Imagen 43: Estruch (1897). *San Francisco de Paula*: papel adherido con grafismos



Imagen 44: Estruch (1897) *San Francisco de Paula*: suciedad en marco

FOTOGRAFÍAS DE RADIACIÓN NO VISIBLE



Imagen 45: Estruch (1897)
San Francisco de Paula: transmitida



Imagen 46: Estruch (1897) San Francisco de Paula: ultravioleta

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Estruch (1899) *Santa Bárbara*.
2. Estruch (1899) *Santa Bárbara: reverso*.
3. *Santa Bárbara*. Esquema ejes.
4. Leonardo Da Vinci (1483). "*Busto de mujer*". Biblioteca real de Turín
5. Leonardo Da Vinci (1503-1519). *Gioconda*. Museo de Louvre
6. Estruch (1899) *Santa Bárbara*.
7. Rafael de Urbino (1515) *Retrato de Bildo Altoviti*.
8. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*.
9. *San Francisco de Paula*. Esquema de ejes
10. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*.
11. Juan de Juanes. *San Francisco de Paula*. Iglesia de San Miguel y San Sebastián. Valencia.
12. Murillo (S. XVIII). *San Francisco de Paula*.
13. José Antonio Estruch.
14. Sacristía de la Purísima. Colegio-Seminario del Corpus Christi. Valencia.
15. Ligamento panamá. *Santa Bárbara*.
16. Ensamblaje y cuña.
17. Ligamento tafetán.
18. *San Francisco de Paula*. Intervención anterior. Masilla roja.
19. *Santa Bárbara*. Diagrama de daños. Reverso
20. *Santa Bárbara*. Detalle desgarró.
21. *Santa Bárbara*. Diagrama de daños. Anverso.
22. *Santa Bárbara*. Detalle de bastidor.
23. *Santa Bárbara*. Diagrama de daños. Marco (anverso).
24. *San Francisco de Paula*. Diagrama de daños. Reverso.
25. *San Francisco de Paula*. Diagrama de daños. Anverso
26. *San Francisco de Paula*. Pasmados
27. *San Francisco de Paula*. Diagrama de daños. Grafismos reverso.
28. *San Francisco de Paula*. Transparencia grafismo en anverso.
29. *San Francisco de Paula*. Detalle masilla roja.
30. *San Francisco de Paula*. Suciedad en marco.
31. *San Francisco de Paula*. Diagrama de daños. Marco.
32. Estruch (1899) *Santa Bárbara*. Faltantes del estrato pictórico.
33. Estruch (1899) *Santa Bárbara*. Faltantes del estrato pictórico.
34. Estruch (1899) *Santa Bárbara*. Manchas
35. Estruch (1899) *Santa Bárbara* (reverso). Rasgado.
36. Estruch (1899) *Santa Bárbara*(reverso): cáncamo.
37. Estruch (1899) *Santa Bárbara*. Exceso de barniz
38. Estruch (1899) *Santa Bárbara*. Luz transmitida.
39. Estruch (1899) *Santa Bárbara*. Luz ultravioleta.
40. Estruch. (1897) *San Francisco de Paula*. Reverso.
41. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*. Transferencia reverso
42. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*. Grietas.
43. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*. Papel adherido con grafismos.
44. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*. Suciedad marco.
45. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*. Transmitida.

46. Estruch (1897) *San Francisco de Paula*. Ultravioleta.