TFG

ESTUDIO TÉCNICO Y CONSERVATIVO DE UN LIENZO DE "SANTA CECILIA" DE JOSÉ ESTRUCH (1835-1907) CONSERVADO EN EL COLEGIO-SEMINARIO DE *CORPUS CHRISTI* DE VALENCIA.

Presentado por Cristina Guardiola Santos
Tutor: María Castell Agustí

Facultat de Belles Arts de Sant 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

A lo largo de este trabajo se verá reflejado el estudio de una obra titulada *Santa Cecilia* realizada por el pintor valenciano José Estruch Martínez a finales del siglo XIX. Esta obra forma parte del Legado de Don Francisco Ferrer y Estellés, un mecenas que influyó en la producción de obras de temática religiosa en la vida del artista y que pertenecía a los Estados Pontificios de la religión Católica. La obra que se ha llevado a estudio se ubica en el Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi* de Valencia en una sala restringida al público.

El trabajo tiene como objetivo documentar la obra con la finalidad de dar a conocer al artista y proporcionarle el reconocimiento que se merece. Para ello se ha realizado un estudio técnico y conservativo, y también se ha hecho una básica propuesta de intervención para mejorar la lectura de la obra y su perdurabilidad en el tiempo.

Palabras Clave:

Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi*, Legado Estellés, José Estruch, lienzo de Santa Cecilia.

Resum

Al llarg d'aquest treball es veurà reflectit l'estudi d'una obra titulada Santa Cecília realitzada pel pintor valencià José Estruch Martínez cap al final del segle XIX. Aquesta obra forma part del Llegat de Don Francesc Ferrer i Estellés, un mecenes que va influir en la producció d'obres de temàtica religiosa a la vida de l'artista i que pertanyia als Estats Pontificis de la religió catòlica. L'obra que s'ha dut a estudi se situa en el Reial Col · legi-Seminari de *Corpus Christi* de València en una sala restringida al públic.

El treball té com a objectiu documentar l'obra amb la finalitat de donar a conèixer l'artista i proporcionar-li el reconeixement que es mereix. Per això s'ha realitzat un estudi tècnic i conservatiu, i també s'ha fet una bàsica proposta d'intervenció per millorar la lectura de l'obra i la seva perdurabilitat en el temps.

Paraules clau:

Reial Col · legi-Seminari de *Corpus Christi,* Llegat Estellés, Jo´se Estruch, llenç de Santa Cecilia.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradecer a María Castell Agustí por dirigir con tanta paciencia este trabajo. Además me alegra que haya sido tan minuciosa y perfeccionista a la hora de guiarme en este interesante trabajo.

De igual modo, debo dedicar este trabajo a Vicente Guerola Blay, pues gracias a él he conocido a un personaje muy interesante como Santa Cecilia, aunque no hubiera sido posible sin la ayuda de Daniel Benito Goerlich, Conservador del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi que nos abrió las puertas de tan importante lugar.

Por ello, me siento muy afortunada de haber formado parte de este inolvidable trabajo y de haber compartido mis dudas, experiencias y decisiones con María Castell, pues le debo todo este conocimiento adquirido.

Aprovecho para dar las gracias a quienes han participado en numerosas correcciones, en general a mis amigas más próximas, y sé que si están leyendo esto sabrán que va dirigido a ellas, y en especial a mi hermana Bárbara a pesar de la distancia.

Y para finalizar, a mi madre que siempre confía en mí y que en los últimos días se armó de paciencia para soportar mis miedos y tensiones, además de conocer a Santa Cecilia como si de una amiga mía se tratara.

ÍNDICE

Pág:

1. INTRODUCCIÓN **7-8**

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA **9-10**

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA **11**

3.1 El Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi* y Legado Estellés **11-12**
3.2 El pintor José Estruch Martínez (1835-1907) **13-19**
3.3 El lienzo de Santa Cecilia: Estudio hagiográfico, Iconológico e iconográfico de la obra **19-21**

4. ESTUDIO TÉCNICO, COMPOSITIVO, CONSERVATIVO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN **22**

4.1 Estudio técnico **22-28**
4.2 Análisis compositivo **28-31**
4.3 Estado de Conservación **31-34**
4.4 Propuesta de intervención y recomendaciones **34-35**

5. CONCLUSIONES **36**
6. BIBLIOGRAFÍA **37-38**
7. ÍNDICE DE IMÁGENES **39-41**

8. ANEXO **1-7**

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de final de grado se ha realizado sobre el estudio técnico y conservativo de un conjunto de obras que se han repartido entre seis compañeras. Están ubicadas en el Real Colegio de *Corpus Christi* de Valencia, Colegio-Seminario que está situado en el centro de la capital. Las obras que se han estudiado tienen como título: *Santa Bárbara, Los Cuatro Evangelistas, Santa Cecilia, El Descendimiento, San Francisco de Paula, Santa Lucía y San Vicente Mártir* pertenecientes a José Antonio Estruch Martínez (1835-1907), todas ellas de tema religioso pintadas a finales del S.XIX y principios del S.XX.

Estas obras corresponden al Legado de Don Francisco Ferrer y Estellés, perteneciente a los Estados Pontificios. Esta información está reseñada en el libro de Fernando Benito Domenech, "Pinturas y Pintores en el Real Colegio de *Corpus Christi*" en el que se detalla escuetamente los datos técnicos de las obras.

Concretamente, muestra la obra de *Santa Cecilia,* patrona de la música en un óleo sobre tela pintado en 1904 de formato medio con un marco de grandes dimensiones en el que se representa a Santa Cecilia como figura principal rodeada de los Ángeles Músicos y en presencia de un órgano. Abordamos este trabajo contextualizando la obra en el que se referencia El Colegio-Seminario del Patriarca y dónde se ubica, el Legado Estellés, la biografía del pintor y el estudio hagiográfico, iconológico e iconográfico de la obra. Por otro lado, se realiza un estudio técnico y conservativo, realizando una, propuesta de intervención y unas pequeñas sugerencias para que estas pinturas sean más conocidas.

Los problemas que nos han surgido a lo largo de este trabajo han sido, en primer lugar, las limitaciones que había en el Patriarca, es decir, para acceder al edificio y a las dependencias donde se hallan las obras, había que citarse previamente con el Conservador, Daniel Benito Goerlich. Además, dependíamos estrictamente de los horarios de misa que nos limitaban para poder tener acceso a los cuadros, sin contar con material específico para descolgar a *Santa Cecilia* como un pequeño andamio. Sin embargo, era necesario realizar las fotografías generales y tomar los datos técnicos para llevar a cabo correctamente este informe. Por otra parte, nos hemos tenido que enfrentar a la escasa información que hay del artista en cuanto a documentación, bibliografía, etc. Una solución a este problema hubiera sido poder tener un encuentro con la familia del artista, ya que hay una Casa Museo en Manuel, en la provincia de Valencia. Pese a ello, hemos logrado reunir la suficiente información para conocer mejor a José Estruch y su obra.

Otro aspecto que trata este trabajo son las básicas pautas de conservación preventiva que son necesarias para dicha selección de obras de Estruch, y también las recomendaciones que se hacen para divulgarlas y conocer otras facetas como los conocidos dibujos y caricaturas de estilo goyesco de este pintor valenciano que realizaba simultáneamente a las pinturas religiosas.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general que se persigue es la obtención y enriquecimiento de conocimiento en las obras que hemos estudiado y en la correcta elaboración de un trabajo académico. Sin embargo, nos enfrentamos a otros objetivos más específicos como:

- Realizar una búsqueda bibliográfica para hacer un correcto estudio sobre el edificio del Patriarca, la biografía de José Estruch y sobre la vida de los Santos, en concreto de Santa Cecilia.
- Estudiar y profundizar en los aspectos históricos, estilísticos y compositivos.
- Comparar otras obras de Santa Cecilia, tanto de José Estruch como de otros autores.
- Reconocer los aspectos técnicos.
- Abordar un estudio conservativo para la protección y seguridad de estas obras y ofrecer un plan preventivo que facilite la perdurabilidad de los cuadros con la ayuda de una ficha técnica, diagramas de daños y documentación fotográfica.

Para alcanzar los objetivos que hemos propuesto anteriormente, se ha planteado una metodología de trabajo que incluye una parte documental que sería la búsqueda de información para hablar del contenido de nuestro trabajo y obtener los conocimientos necesarios en bibliotecas de distintas Universidades como son la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Valencia y la Biblioteca Central de la UPV, y por otra parte la Biblioteca de San Miguel de los Reyes en Valencia. Además se ha explorado en diferentes bases de datos como en tesauros.

Una vez obtenida esta información se procedió a la realización de un estudio práctico donde destacan estos puntos:

- Estudio técnico *in situ* mediante la realización de fotografías generales con luz visible y con luz ultravioleta.
- Elaboración de la ficha técnica donde se especifican los aspectos más relevantes de la obra y recoge toda la información a nivel técnico y conservativo de la obra.
- Elaboración de diagramas de daños, de planos, de composición, etc. Para documentar las patologías que sufre el lienzo y entender el estudio compositivo que llevó a cabo el pintor.
- Identificación del tejido.

- Estudio de una contextualización de la obra que engloba una parte histórica, otra sobre la vida del pintor y por último, una parte que trata la representación del cuadro donde se hace un estudio hagiográfico, iconológico e iconográfico. También se ha indagado en otras obras de Santa Cecilia que servían de referencia al pintor.
- Estudio técnico para explicar los datos más característicos a la obra.
- Elaboración de una estrategia de intervención y un procedimiento básico de conservación preventiva.
- Una serie de recomendaciones para hacer perdurar la obra en buen estado de conservación.

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA:

3.1 Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi* y Legado Estellés

Uno de los monumentos valencianos más importantes y representativos del Renacimiento del Siglo XVI es el Real Colegio de *Corpus Christi* de Valencia. Es comúnmente conocido con el nombre de Colegio del Patriarca, construido entre los años 1586 y 1615.

Este edificio está situado en el centro histórico de la ciudad de Valencia, en el antiguo distrito del Mar. La fachada norte se localiza en la Calle de Cardenal Payá. En el lado opuesto está la Calle de La Nau, donde encontramos una entrada principal que da acceso a la Capilla y otra que da al zaguán y se accede a la Capilla del Monumento y por otra puerta al claustro de este Colegio-Seminario, que además, coincide con la fachada Norte de la Universidad de La Nau. Por otra parte, la fachada oeste se sitúa en la Calle de la Creu Nova, mientras que en el lado este, podemos encontrar la Calle San Juan de Ribera[1].

Imagen 1. Mapa de la ubicación del Patriarca

Este conjunto arquitectónico fue fundado por Don Juan Enríquez de Ribera y de los Pinelos, más conocido por el nombre de Don Juan de Ribera, nacido en Sevilla el 27 de diciembre de 1532. Perteneció a la alta nobleza hispánica, pues fue hijo del Duque de Alcalá, Don Perafán de Ribera. Gracias a su padre, Don Juan de Ribera recibió una magnífica educación y se formó en Derecho y Teología en la Universidad de Salamanca. En 1562 fue nombrado obispo de Badajoz y seis años después fue trasladado a la sede arzobispal de Valencia y fue Patriarca de Antioquía.

[1] BENITO DOMENECH, F. *Real Colegio y Museo del Patriarca*, p. 16.

Imagen 2. *Don Juan de Ribera*, 1564. Luis de Morales (1509-1586). Museo del Prado, Madrid.

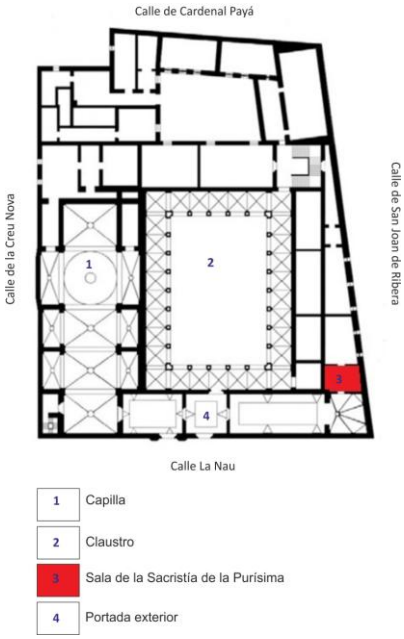

Imagen 3. Planta del Patriarca y ubicación de la Sala de la Sacristía.

Gaspar Gregori fue el arquitecto encargado de materializar la nueva construcción destinada al servicio de la formación de nuevos sacerdotes, como seminario y prototipo de modelo de enseñanza al servicio de la Fe Católica en el momento de la Contrarreforma. Gregori ya había dado muestras suficientes de su prestigio al frente de obras emblemáticas de la Capital del Antiguo Reino de Valencia y el Hospital General, o la Obra Nova de la Catedral, entre otras, siendo ayudado en esta ocasión por otro importante artífice del Renacimiento en Valencia; Guillem Rey. Después de la muerte de Gregori en 1592, las obras fueron reanudadas y dirigidas hasta su conclusión por Francisco Figuerola. Figura de capital importancia en la construcción y supervisión del edificio conforme a los dictados del Patriarca fue su obispo auxiliar Miguel de Espinosa encargado de la visura de la construcción y que fue designado obispo de Marruecos en 1579 por el Papa Gregorio XIII.

El edificio presenta una planta ligeramente trapezoidal en la que se levanta una estructura sobria y austera. Tenía como finalidad instruir varones que se encaminaran al sacerdocio siguiendo las directrices que surgieron a partir del Concilio de Trento. Es por esto que, el Patriarca se diferenciaba de muchos otros, ya que éste era un Colegio-Seminario y para el cual estableció numerosas prohibiciones y limitaciones a todos los componentes de este lugar. Por otro lado el edificio fue concebido para garantizar un lugar dedicado al estudio y vida consagrada a los valores religiosos y evitar así el atraso y corrupción que se palpaba en el clero.

El edificio también cuenta con una Capilla con planta de cruz latina y con, un Museo que fue habilitado en 1954[2]. En él se muestra una amplia selección de obras procedentes de diversas adquisiciones y donaciones. Cabe destacar que gran parte de estas obras pictóricas son procedentes del mecenazgo ejercido por Francisco Ferrer Estellés en la figura del pintor José Estruch. Estellés fue una persona muy influyente en el Patriarca puesto que formó parte de los estados pontificios. La donación se realizó en el año 1904, y cuenta con un conjunto de casi cien obras pictóricas de tema religioso en la que entre otras, se encuentra el lienzo de *Santa Cecilia* pintado por José Estruch. Esta obra se ubica en la Sala de la Sacristía que se encuentra en la planta baja del edificio, donde se accede por el claustro del edificio. Esta información se explica con una leyenda de las dependencias más importantes del Patriarca.

[2] BENITO DOMENECH, F. *Real Colegio y Museo del Patriarca*, p. 51.

3.2 El pintor José Estruch Martínez (1835-1907)

Nació el 10 de Febrero de 1835 en San Juan de Énova, un pueblo conocido con el nombre de San Joanet. Está situado en la comarca de la Ribera Alta del Júcar, en la Provincia de Valencia. Fue el tercero de los diez hijos que tuvo el matrimonio formado por Francisco Estruch y Josefa Martínez, ambos dedicados a la labranza. Según cuenta SoleriEstruch[3], el pintor y dibujante era de ascendencia judía por parte de padre.

Desde su infancia se conoce a Estruch como una persona muy tímida y reservada. A pesar de todo, a los catorce años se desplazó a Valencia para formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Estaba ubicada en las dependencias del antiguo Convento del Carmen, que pasó a ser la parroquia de Santa Cruz, donde actualmente se encuentra el Museo del siglo XIX, situado en la Plaza del Carmen.

Imagen 4. *Autorretrato* de José Estruch. Carbón sobre papel. Museo de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

Desde su juventud se convirtió en una persona extraordinariamente autoexigente debido a sus aspiraciones y su anhelo de convertirse en un reconocido artista, manifestándose un carácter introvertido y con un círculo de amistades muy reducido. Cuando obtuvo el título de Bellas Artes volvió a su pueblo natal y permaneció allí un tiempo, hasta que decidió poner rumbo a Italia, en la búsqueda de una formación de carácter más internacional y cosmopolita. Pasó cierto tiempo en Marsella donde se conocen algunos bocetos o dibujos. Sin embargo, su estancia fue corta debido a la escasa economía familiar, por lo que tuvo que regresar a España. En el tiempo en el que residió en Italia, Estruch copió pinturas de grandes maestros del Renacimiento como Leonardo Da Vinci, Durero, Rafael, su artista favorito, entre otros.

Este viaje a Italia provocó una seria confusión en la mente del pintor valenciano, de manera que no acababa de definir su estilo y esto desembocó en un carácter todavía más solitario y arisco. Aun así, continuó copiando madonas de Rafael. José Estruch no estaba contento con su trabajo y esto repercutió en él, puesto que veía que no encontraba un estilo propio y además, sus pocos amigos, los conocidos pintores valencianos: Antonio Gisbert, Bernardo Ferrándiz o Eduardo Rosales, éste de origen madrileño, ya estaban empezando a encaminar su carrera.

Cuando aún no había cumplido los treinta años, el desánimo predominaba en la vida de Estruch. Fue entonces precisamente cuando dedicó su tiempo a realizar obras de temática religiosa, de encargos, además de atender principalmente en la materialización del retrato. Hacia 1864, seguía realizando obras de tema religioso inspiradas en el artista renacentista Juan de Juanes, entre ellas destacan, un *Salvador* que es un óleo pintado sobre tabla que se conserva en el Museo Nacional del Prado aunque provenía de la Iglesia de Fuente la Higuera en Valencia, o una *Sagrada Familia*, también óleo sobre

[3] SOLERIESTRUCH, E. *Noticia de Pepe Estruch*, p. 40.

tabla que actualmente se ubica en Huesca. El pintor se vio forzado a permanecer en Valencia y a trabajar en este estilo artístico dado que aún no había hallado su estilo personal. Tres años más tarde, a la edad de 32 años, Estruch descubre los grabados de Goya y se sorprende al ver aquellas representaciones despreocupadas, además de apreciar la valerosa forma de expresar la indignación que sentía el pintor aragonés. En los años siguientes siguió atendiendo abundantes encargos de retratos a la vez que dibujaba y plasmaba con admiración el estilo goyesco que había conocido en los famosos grabados.

En 1877, ganó una medalla de plata con su "Guillem de Vinatea", lo que le incitó a buscar popularidad fuera de Valencia. Así pues, viajó a Madrid donde un año más tarde pintó de forma espontánea "17 cabezas en los urinarios del Buen Retiro de Madrid", donde plasmaba los vicios y las virtudes de la sociedad. Para su desgracia, Estruch decidió no confesar ser el autor.

Imagen 5. Estudio en José Estruch en Madrid.

"*Ayer tuvimos ocasión de apreciar el chispeante ingenio del que bien podemos llamar eminente caricaturista, don José Estruch Martínez, quien con exquisita amabilidad – ¡Cosa rara! – trazó a nuestra vista y en muy pocos segundos, algunos trabajos que la redacción de "El País" conservará como apreciable recuerdo de tan distinguido artista" […] "Damos nuestra más cumplida enhorabuena al señor Estruch, estimulándole a que continúe en el difícil arte que enalteció el pincel de Goya*".[4]

Esta publicación contentó muchísimo al artista pero su escasez económica le obligó a volver a la capital valenciana.

[4] El País, 10 de Abril del año 1880 en SOLERIESTRUCH, E. *Noticia de Pepe Estruch*, p. 85

Allí en Madrid decoró las paredes del antiguo Café Cortés y dibujó caricaturas en escaleras, lagares, bodegas, cámaras, etc.

Instalado de nuevo en Valencia, ocupó bastante tiempo en la materialización de un pequeño cuaderno, conocido como "Año Cristiano" que empezó a bosquejar hacia 1877, y que consistía en una recopilación de imágenes de santos y pasajes evangélicos como prototipos para ser copiados y utilizados como bocetos en futuras representaciones. A partir de entonces, José Estruch seguía apareciendo con frecuencia en la prensa, tanto nacional como regional, ensalzando sus famosos dibujos, que se caracterizaban por ser muy graciosos y con una expresión bellísima según opinaba el periódico "Las Provincias". Del cuadro titulado "Porqué lloran" este periódico decía lo siguiente –con un buen estudio del natural y un genio original y potente; precisamente todo lo contrario que sus obras religiosas -, en él se plasmaba un grupo de tres ancianas al estilo de Goya.

En los diez años posteriores, el pintor no estuvo produciendo nada reseñable y esto le entristecía. Él pensaba que no había aprovechado el tiempo y no había cumplido todavía sus sueños de ser un artista notable. Por esta razón, viajó de nuevo a Roma y también a París donde conoció a los artistas Toulouse-Lautrec y Van Gogh. No permaneció mucho tiempo allí debido a que se angustió pensando que era inferior a estos artistas. Sin embargo, estuvo el tiempo suficiente para pintar un cuadro y venderlo para poder regresar a España. [5]Desde entonces su economía no fue buena puesto que no dibujaba con la misma frecuencia y pasión de años atrás.

De nuevo en Valencia, participó en un homenaje al pintor José de Ribera por el tercer centenario del nacimiento del pintor en Játiva en 1888, junto a otros pintores valencianos como Benlliure, Antonio Muñoz Degrain, Ignacio Pinazo, Salvador Martínez Cubells o incluso Joaquín Sorolla, alumno de Estruch.

En 1894 pintó una Santa Cecilia que se observa en la imagen que pertenece a la familia de Estruch y se encuentra en la Casa Museo de Manuel: *"Pinta, de encargo, una Santa Cecilia. Se trata de un lienzo de 0,50 por 0,29 metros que parece cosa de esa diabética pintura que decía Carles Dolci. Tan artificiosamente perfecto, tan meticulosamente relamido y acabado que… dan ganas de echar a correr. Sin calentarse la cabeza, se sabe la edad de la Santa, la tienda donde se compró la tela del vestido que lleva y hasta el grado de potabilidad del agua de aquel lago que figura el paisaje donde está la simplona humanidad de la patrona de la música".*[6] Esta es la representación que se describe.

Imagen 6. *Santa Cecilia*, óleo sobre tela. 50x29 cm. Familia Estruch, Manuel.

No obstante, la actitud solitaria del pintor valenciano era notable, dadas las cartas que enviaba a su hermano Carlos y a sus sobrinos. En ellas se aprecia

[5] GRÁFICAS FALCÓN, *Centenari, escrits i opinions* [Catálogo], Ayuntamiento de La Pobla Llarga, Valencia, 2008.

[6] SOLERIESTRUCH, E. *op.cit*. p. 141-142.

Imagen 7. Fachada de la Casa Museo de Manuel, Valencia.

que José Estruch miraba a la vida con ironía y, con ello, su carácter se volvía más amargo, sintiéndose un fracasado. Estaba arrepentido de no haber tenido un carácter más emprendedor e impulsivo. Lamentado por lo que pudo hacer y no hizo, Estruch, a la edad de 72 años, pierde las ganas de vivir y decide trasladarse de Valencia a La Pobla Llarga para estar más cerca de sus allegados. Sin embargo, al llegar al pueblo, una pulmonía hace que muera repentinamente un 3 de junio de 1907.

La propia casa familiar, situada en Manuel se conserva prácticamente intacta. Todavía contiene algunas de sus pinturas en paredes o rincones en los que él plasmaba su furia artística. De hecho, en muchos pueblos de la provincia de Valencia se pueden encontrar obras suyas en iglesias, colecciones o domicilios particulares.

Influencias del pintor

Aproximadamente en 1857, cuando viajó a Italia se dedicó a copiar obras de los grandes maestros como hemos mencionado anteriormente. Este viaje fue un antes y un después en la vida del pintor Estruch, que dominaba el estilo renacentista de artistas como: Rafael, Leonardo Da Vinci y Durero. Además, hay que destacar otros maestros del Manierismo y del Barroco que llamaban su atención como son: Juan de Juanes, Correggio, Murillo y Espinosa.

Goya y Velázquez, al igual que Ribalta y Ribera, eran una influencia para las pinturas de estilo realista que motivaban a artistas franceses y españoles, contemporáneos a Estruch, en las que plasmaban la cruda realidad del momento.[7]

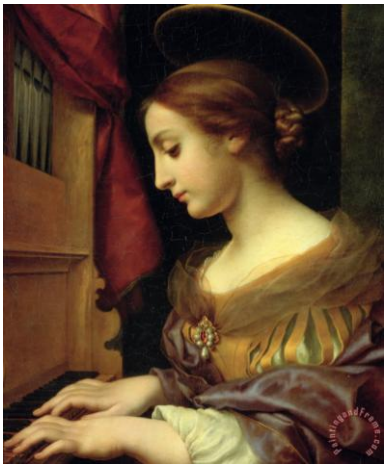

Imagen 8. *Santa Cecilia*. Carlos Dolci. 1640. Óleo sobre tela. 126x99,5. Museo del Hermitage.

Una imagen que influyó a Estruch a pintar a la *Santa Cecilia* que estamos estudiando es la representación del mismo personaje del pintor italiano del Barroco, Carlos Dolci. Es una obra renacentista que inspiró al pintor valenciano debido a la dulzura de la joven y la atmósfera aterciopelada que predomina en la imagen. Esta joven aparece solitaria y de perfil ante un órgano fijo haciendo sonar las teclas del instrumento. En lugar de llevar una corona como una patricia romana, lleva un nimbo para recalcar que se trata de una santa. Este rostro tiene un semblante a la *Santa Cecilia* de José Estruch que estamos estudiando por sus rasgos afilados y labios carnosos.

Otra representación de Santa Cecilia, que se encuentra en El Patriarca pintada por Abdón Castañeda, aparece el personaje de frente con un fondo oscuro, la muchacha está sosteniendo un órgano portátil y una palma que simboliza el martirio y la virginidad con semblante serio. En este caso, luce una corona de rosas entregada por su Ángel Custodio aunque en la imagen no aparece nadie más que Santa Cecilia.

Existen otras representaciones pintadas por artistas como Rafael que realizó en 1516 la obra titulada *Éxtasis de Santa Cecilia*. Un cuadro destinado

[7] ALCAIDE DELGADO, J.L; RAMOS MONLLOR, R. *Centenari, 1835-1907: J.A Estruch*, p. 30- 31.

Imagen 9. Santa Cecilia de Abdón Castañeda.

Imagen 10. *El éxtasis de Santa Cecilia.* 1516, Rafael.

para la capilla familiar de Elena Duglioli, en la iglesia de San Giovanni in Monte de Bolonia. Posteriormente pasó a formar parte del botín de Napoleón hasta 1815, expuesta en el Museo del Louvre. Finalmente volvió a la Pinacoteca Nacional de Bolonia.

En la imagen 10 se puede ver a Santa Cecilia sosteniendo un órgano portátil y sus pies yacen varios instrumentos musicales. Su mirada se dirige al cielo donde hay un grupo de ángeles y mientras tanto, al lado de la joven aparecen San Pablo, San Juan Evangelista, San Agustín y Santa María Magdalena que dirige la mirada hacia el espectador.

Sabemos quiénes son estos personajes gracias a los atributos iconográficos que los acompañan.

También conocemos otras representaciones de Santa Cecilia realizadas por el pintor valenciano[8]. Una tiene como título *Santa Cecilia y Valeriano*, se trata de una tabla que mide 0,22 x 0,14 m que pintó en 1894. Aparece un ángel que corona a Cecilia y a Valeriano y en la parte superior varios ángeles observan la escena mientras hacen sonar sus instrumentos. Esta representación sirvió de boceto a Estruch para realizar la *Santa Cecilia* que estamos estudiando. Ambas obras se encuentran albergadas en el Real Colegio del Patriarca y pertenecieron al Legado Estellés[9].

Por otro lado, José Estruch estuvo realizando unos dibujos para estudiar las formas anatómicas de Cecilia que pertenecen a la familia. En estas imágenes vemos cómo plantea el calzado que lleva el personaje principal. Son unas cáligas que se cruzan por el tobillo y atavían el empeine del pie. Por otro lado, en el segundo dibujo aparece un rostro femenino con un peinado que recuerda al de la joven pues presenta un recogido con un moño que deja escapar unos mechones en forma de trenza. Este dibujo coincide en que lleva una diadema o corona al igual que en la imagen que estamos estudiando. También es similar la fisionomía de la cara con respecto a la *Santa Cecilia* de 1894, pues como en otras inspiraciones, aparece con unos rasgos afilados, una mejilla redondeada y unos labios carnosos[10].

[8] No se ha conseguido una imagen de la obra para mostrar en este estudio.
[9] BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y Pintores del Real Colegio del Colegio del Corpus Christi,* p. 262.
[10] ALCAIDE DELGADO, J.L; RAMOS MONLLOR, R. *Op cit*. p. 76 y 83.

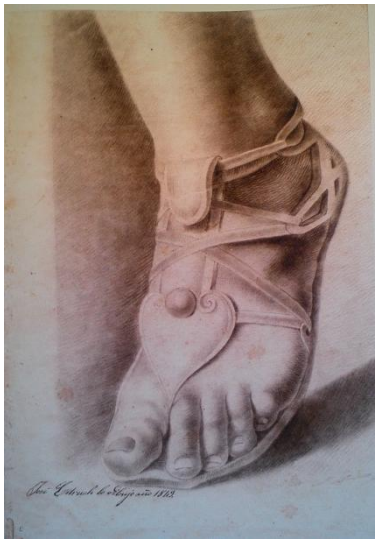

Imagen 11. Dibujo de un pie a grafito en papel.

Imagen 12. Dibujo de una muchacha en grafito a papel.

Pintura religiosa, retratos y caricaturas

Por un lado, José Estruch sentía una devoción por la pintura religiosa, es decir, un gusto por el academicismo del característico estilo renacentista en el que dominaba el equilibrio, la armonía y el canon ideal de belleza.

Estuvo realizando copias encargadas por la Iglesia, instituciones y particulares puesto que había más demanda que en otras temáticas. Tanto es así, que Estruch se sentía orgulloso con su trabajo de copista y por ello, encargó en 1864 unas tarjetas de visita para darse a conocer en esta especialidad como: "José Estruch y Martínez-Artista-Pintor religioso". Simultáneamente, realizaba encargo de retratos de jerarcas y gobernantes, algo que se solicitaba en organismos públicos y lugares de culto. Sin embargo, conforme pasaba el tiempo, se iba dando cuenta de que su vida artística cada vez estaba más encajonada y restringida. A pesar de todo, este estilo de vida liberaba una cierta rebeldía en él, y la expresaba realizando dibujos en los muros y paredes de las calles de temas costumbristas con un tono satírico, en analogía con los hoy conocidos *graffitis*.

En lo que concierne a las caricaturas, sus influencias más próximas fueron El Bosco, el cual realizó obras que nos recuerdan a *Cristo con la cruz a cuestas* en la que se destacan muecas y expresiones singulares, propias de su particular estilo. Por otro lado, nos recuerda a las pinturas de Peter Brueghel influido por el anterior artista.

Con todo ello, Estruch no olvidaba el otro lado artístico de Leonardo Da Vinci con sus estudios anatómicos de forma caricaturesca en las que ambos artistas dan protagonismo al rostro y al busto prescindiendo del dibujo de cuerpo entero, para así remarcar el mensaje burlesco. Curiosamente, Estruch realizaba estas obras, como hemos dicho, en muros y paredes pero también las

Imagen 13. Detalle de *Un grupo de mujeres*. Óleo sobre tela. 100x70. Familia Estruch, Manuel.

representaba en papel, sobre las mesas de las cafeterías y en pinturas, mostrando así, un estilo más improvisado pero no por ello menos talentoso.

Finalmente, se sabe que Goya tuvo una influencia muy fuerte en sus dibujos pues muchos de ellos prácticamente se imitaban. Si ponemos un dibujo de Francisco de Goya al lado de uno de José Estruch, el parecido es similar porque el artista valenciano absorbió el estilo grotesco y burlón que se puede ver plasmado en las expresiones de sus personajes. Por otro lado, repetía en varias ocasiones el mismo modelo en distintos dibujos como si se tratara de un personaje idéntico, en el cual utilizaba una sonrisa igual o algunas partes anatómicas de algunos dibujos de Goya. Esto se debe a que José Estruch estaba identificado con el artista aragonés y dibujando caricaturas podía representar su lado más personal y expresar las sensaciones que sentía del mundo exterior. Con frecuencia Estruch, empleaba un tema costumbrista en el que se aprecia un mensaje irónico. Otras veces iba más allá y criticaba la sociedad que le rodeaba. Nos sirve de ejemplo: *Las miserias de este mundo*.[11]

3.3 El lienzo de *Santa Cecilia*: Estudio hagiográfico, iconológico e iconográfico

Imagen 14. Acceso a la Iglesia de Santa Cecilia en Trestévere, Italia.

Imagen 15. Nave central de la Iglesia de Santa Cecilia en Trestévere.

Santa Cecilia de Estruch ha sido representada tocando un órgano fijo en compañía de doce ángeles músicos formando un coro. Podemos ver que la figura principal viste una fina túnica, una corona y unas cáligas romanas, vestimenta propia de una joven patricia. Unos personajes hacen sonar la música con instrumentos variados, otros en cambio, conceden a la Santa ramos de flores de rosas que representan su entrega a la religión cristiana. A su vez, aparece en el suelo, en la parte inferior de la imagen, un ramo de azucenas, la flor emblema de la pureza que reitera el simbolismo de la virginidad de la joven.

El ángel que aparece en el centro de la imagen se muestra en el momento en el que le ofrece una corona de rosas y lirios como dice la Leyenda Dorada mientras que en la parte superior, un ángel sostiene una hoja de palma, pues representa que Santa Cecilia fue virgen y mártir.

Cecilia nació en Roma, en el seno de una familia noble y fue educada en la religión cristiana. La joven patricia llevaba siempre consigo en su pecho el libro de los Evangelios con el que, constantemente rezaba por preservar su virginidad. Junto con Santa Inés es una de las mártires romanas con una devoción más extendida.

Fue obligada por sus padres a casarse con el joven Valeriano. A causa de ello, Cecilia le rezaba a Dios todos los días para que su cuerpo y su corazón se

[11] Esta representación es una pluma/tinta sobre papel que se puede visitar en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia.

Imagen 16. Féretro de *Santa Cecilia* en la Iglesia de Trestévere, Italia.

mantuvieran inmaculados. Ayunó y rezó durante tres días seguidos hasta que llegó la fecha de la ceremonia. Su oración se ha interpretado como:

"*Cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: 'Fiat cor et corpus meum immaculatum'*".[12]

En la cámara conyugal, una vez casada con Valeriano, le pidió a su esposo que se convirtiera al cristianismo y se bautizara porque la joven no quería que viviera en pecado. Cecilia le indicó cómo llegar hasta un anciano llamado Urbino, que se encontraba en el cementerio con los mártires para que le bautizara puesto que era el obispo de Roma.

Tras el bautismo, Valeriano consiguió unirse a Dios y volvió junto a Cecilia, donde pudo ver al ángel que siempre acompañaba a la joven. Allí en la cámara nupcial, como recompensa a la castidad de Cecilia, el ángel les colocó a ambos una corona de rosas y lirios, las cuales no podían marchitarse ni perder su agradable olor.

Poco tiempo después, Valeriano convenció a su hermano Tiburcio de convertirse a la fe cristiana, ambos por no adorar a los dioses romanos fueron encarcelados y condenados a muerte por el prefecto Almaquio.

Cecilia, por ser la esposa de Valeriano se presentó ante Almaquio, al que justificó su fe cristiana y su inocencia absoluta, pero aún así, el prefecto ordenó echar a la muchacha a un caldero de agua hirviendo para que se cociera durante toda una noche. Sin embargo, la joven cristiana fue inmune al calor del agua, e incluso fue protegida teniendo la sensación de que se hallaba en un lugar agradable acariciada por un rocío celestial. Como esta tortura no se pudo llevar a cabo, terminó en las manos de un verdugo para que le cortara la cabeza con una espada con la que no pudo culminar la decapitación.

Como las leyes del Imperio no permitían que se actuara más de tres veces en este tipo de ejecución, Cecilia se levantó sangrando con la cabeza colgando y vagando por las calles de Roma durante tres días, ya que rezó a Dios para que le diera tiempo para repartir sus bienes a los pobres y para pedir al obispo Urbano, y futuro Papa Urbano I, para que cuidase a las personas que había conseguido convertir[13].

Así pues, la joven murió como una mártir alrededor del año 220 dC y fue enterrada en el cementerio Calixto donde descansaban todos los jerarcas. El obispo Urbino, cumpliendo con los deseos de Cecilia, consagró la que fue su casa y la convirtió en iglesia, la cual, hoy en día se conoce como La Iglesia de Santa Cecilia en la ciudad de Trestévere donde más tarde se trasladó su cuerpo.

Se conoce a Cecilia como la patrona de los músicos por un error de traducción, pues en el S.XV interpretan la frase que aparece en el *passio*: "*Cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: 'Fiat cor et corpus meum immaculatum'*". Es por ello que entienden que es Cecilia

[12] CARMONA MUELA, J. *Iconografía clásica de los Santos,* p. 82.
[13] DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada,* p. 753 del Tomo II.

quien hace sonar el órgano pese a que la traducción sería: “al son de los instrumentos musicales, Cecilia invocaba a Dios, “conserva mi corazón y cuerpo inmaculados”.

De hecho, esta Cecilia no se conoce por ser músico o tocar algún instrumento, pero en la marcha nupcial los músicos hacen sonar sus instrumentos y la propia Cecilia cierra sus oídos para concentrarse y rezar a Dios por proteger su virginidad.

De este modo, se le concede a Santa Cecilia el patronazgo de la música y se le representa tocando un órgano portátil o fijo, o cualquier otro instrumento musical.

Por último, en el año 821, el papa Pascual I decidió abrir el féretro de Cecilia para transportarlo a la Iglesia de Trestévere. En ese lugar hallaron en el suelo el cuerpo de la joven con pose recostada, con la cabeza inclinada y un corte en el cuello. Por esta razón, en el siglo XVI, el papa Clemente VIII quiso realizar una escultura para representar el horror de la escena y recordar el sacrificio de Santa Cecilia. La pieza fue encargada a Stefano Maderno hacia 1600, de estilo barroco en mármol de Carrara, con una decoración en los laterales y representaciones de santos. Interpreta la imagen semejante a la figura que vieron al abrir el féretro. La santa reposa tumbada, sin ninguna expresión, con la cabeza ligeramente ladeada hacia la izquierda y un velo le cubre el rostro. Se aprecia un corte en el cuello y se le representa vestida con una túnica.

Imagen 17 y 18. *Santa. Cecilia* en Trastévere. Stefano Maderno, 1600. Pieza de mármol de Carrara.

4. ESTUDIO TÉCNICO, COMPOSITIVO, CONSERVATIVO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Se empezó este análisis mediante el estudio descriptivo del anverso y del reverso de la obra. En este último, se entró en detalle para hablar del bastidor y del soporte textil. Por otro lado, en cuanto al anverso se hizo un estudio de los estratos pictóricos, es decir, preparación, película pictórica y barniz. Para finalizar el estudio técnico se analizó el marco.

4.1 Estudio técnico

En primer lugar, el estudio es de una obra de José Estruch pintada en el siglo XIX, con el título de *Santa Cecilia*, por lo tanto, nos hallamos ante una obra de tema religioso que está ubicada en el Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi* de Valencia. El lienzo mide 182,5 x 132 cm en total y se encuentra en la Sala de la Purísima, una estancia situada en la planta baja del edificio junto al Claustro por donde se puede acceder al Museo de El Patriarca.

Se trata de una obra sobre lienzo con la técnica al óleo donde aparece la firma del autor con una inscripción: "José Estruch pinxit[14] 1894". Esta escritura está realizada por el pintor en la parte inferior izquierda del anverso del cuadro en color negro. Esta firma casi inapreciable está ejecutada en letra minúscula y con una tipografía bastante cuidada y académica.

El estado en el que se encuentra la obra es bueno, puesto que se puede realizar una lectura completa de la obra, a pesar de la acumulación de polvo que se deposita en el marco y en la parte inferior del lienzo.

[14] *Pinxit*, perf. De *pingo*.
Pingo pinxi pictum 3 tr.: pintar (*aliquem, speciem o simulacrum alicius*; pintar a uno, hacer un retrato). Diccionario Latín-Español Español-Latín de VOX.

Información básica de la obra	
Título	Santa Cecilia
Autor	José Estruch
Técnica	Óleo sobre tela
Dimensiones	182,5x132 cm
Época	S.XIX
Tema	Religioso
Procedencia	Colegio-Seminario El Patriarca

Imagen 19. Tabla de datos básicos de la obra.

Imagen 20. Sistema de sujeción de la tela.

Imagen 21. Detalle de la cifra "893".

Reverso

Bastidor

Se trata del bastidor original, con unas dimensiones de 150 x 100 x 1'8 cm. Posiblemente sea una madera de conífera porque tiene unas vetas muy definidas y características, frente a las frondosas que son más homogéneas, más concretamente madera de pino por el particular color claro y las vetas rojizas[15]. Nos encontramos ante un bastidor biselado en la parte en contacto con la tela, para que a la hora de tener la tela tensada no queden marcadas las aristas.

Es de tipo español, es decir, un bastidor móvil con el ensamble a horquilla y con cuatro cuñas. Éstas también están biseladas y aseguradas con un clavo, para que la tela permanezca bien tensada por más tiempo. El sistema de sujeción se ha podido determinar aunque por la fecha de realización de la obra podemos suponer que se sujetó mediante clavos. Sin embargo, lleva incorporado unos finos listones que rodean el bastidor para agarrar el lienzo.

Por último, aparece la cifra "893" realizada con grafito en el listón de la parte inferior del bastidor. Posiblemente se trate del número de serie, realizado por el carpintero para reconocer el bastidor. Este grafismo se encuentra junto a un cuño en el que no se aprecia lo que hay escrito. Aunque, por el estudio realizado de otras obras de Estruch en el Real Colegio del Patriarca, podemos suponer que se trate del cuño dónde encargaba el pintor

[15] VIVANCOS RAMÓN, V. *La Conservación y Restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*, p. 105.

sus bastidores y qué información contenía: "Faustino Nicolás. Papelería, Artículos de escritorio. Dibujo y pintura. Zaragoza 22, Valencia".

Soporte textil

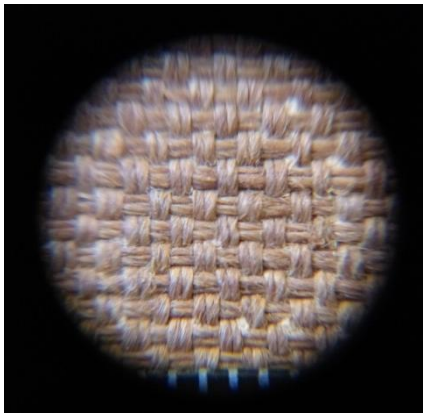

Imagen 22. Detalle del ligamento de panamá.

Imagen 23. Detalle en lupa binocular del hilo a 6.3x.

Imagen 24. Detalle de la fibra a 8x.

El lienzo tiene unas dimensiones de superficie total de 152,5 x 100,2 cm. Presenta un ligamento de tafetán doble, también conocido como "*panamá*" con una densidad de 14 hilos verticales por 15 hilos horizontales dobles por cm^2 sin presencia de orillo ni costuras. La textura de la trama es regular de apariencia prieta y cerrada con un hilo fino y uniforme de color marrón claro dispuesto en forma de "S"[16] sin presencia de nudos[17].

La fabricación de la tela ha sido realizada por medios mecánicos, ya que a partir del siglo XIX, tras la Revolución Industrial los telares evolucionaron de manera que la mano del hombre quedó en un segundo plano.[18]

Se trata de una tela de composición celulósica por las pruebas que se han realizado mediante un ensayo pirognóstico[19] en el que se pudo corroborar que se trataba de una fibra natural vegetal. En esta prueba se observó que las fibras ardían rápidamente y desprendían un peculiar olor a papel quemado, además la ceniza que generó tenía un aspecto blanquecino, lo que nos acercó más a la hipótesis de que se trataba de un tejido de origen celulósico. En este caso, se muestra una fibra en sentido longitudinal en la que vemos una forma cilíndrica, algo regular y transparente. Esta fibra se caracteriza por presentar unos nódulos que simulan una caña de bambú, un rasgo que nos indica que puede tratarse de un tejido de origen vegetal proveniente del tallo de la planta. Ver imagen 22.

Aún así, se hizo una prueba de secado torsión en el que concluimos que se trataba de un tejido de lino puesto que el extremo libre de la fibra humedecida giraba en el sentido de las agujas del reloj.

Por último, se empleó la prueba de identificación al microscopio[20] para poder determinar el tipo de fibra que se había empleado en esta obra. Por esta razón utilizamos la prueba para identificar puesto que podemos observar detalles que a simple vista el ojo humano no es capaz de ver. En esta lupa a 8 aumentos se puede hallar información como las irregularidades del diámetro, el lumen de la fibra, nódulos, etc. Por otro lado, también se realizó una prueba

[16] Ensayo que consiste en exponer la fibra del hilo humedecida en agua a una fuente de calor y que al reaccionar ante la temperatura experimente una torsión hacia un lado u otro.
[17] AA.VV: Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintura, p. 10.
[18] MARTÍN REY, S. Introducción a la Conservación y Restauración de Pinturas: Pintura sobre lienzo, p. 113.
[19] Se trata de un proceso en el que se acercan las fibras a una llama para poder observar las variaciones que experimentan al quemarse. En el momento de la combustión se ha de analizar el color de la llama, el olor que desprende, el tiempo que tarda en quemarse y la apariencia que ofrecen las cenizas.
[20] Fotografía realizada en el laboratorio de Restauración de Pintura de Caballete y Retablos en el Instituto de Restauración y Patrimonio con una lupa binocular LEICA S8AP0.

para afirmar la dirección de la torsión en “S” del hilo con la lupa binocular a 6.3 aumentos.

Siguiendo con el examen organoléptico, en el reverso del soporte textil encontramos una inscripción en la mitad superior que dice así: “Santa Cecilia V. y M. Original. Pintada por José Estruch Martínez en el año 1894, por encargo del Sr. Dn. Francisco Ferrer y Estellés”. Posiblemente, esta inscripción esté ejecutada con óleo por el aspecto que ofrece. Realizada en color negro por medio de un pincel con una caligrafía bastante esmerada pero con cierta soltura dando una información detallada sobre la obra.

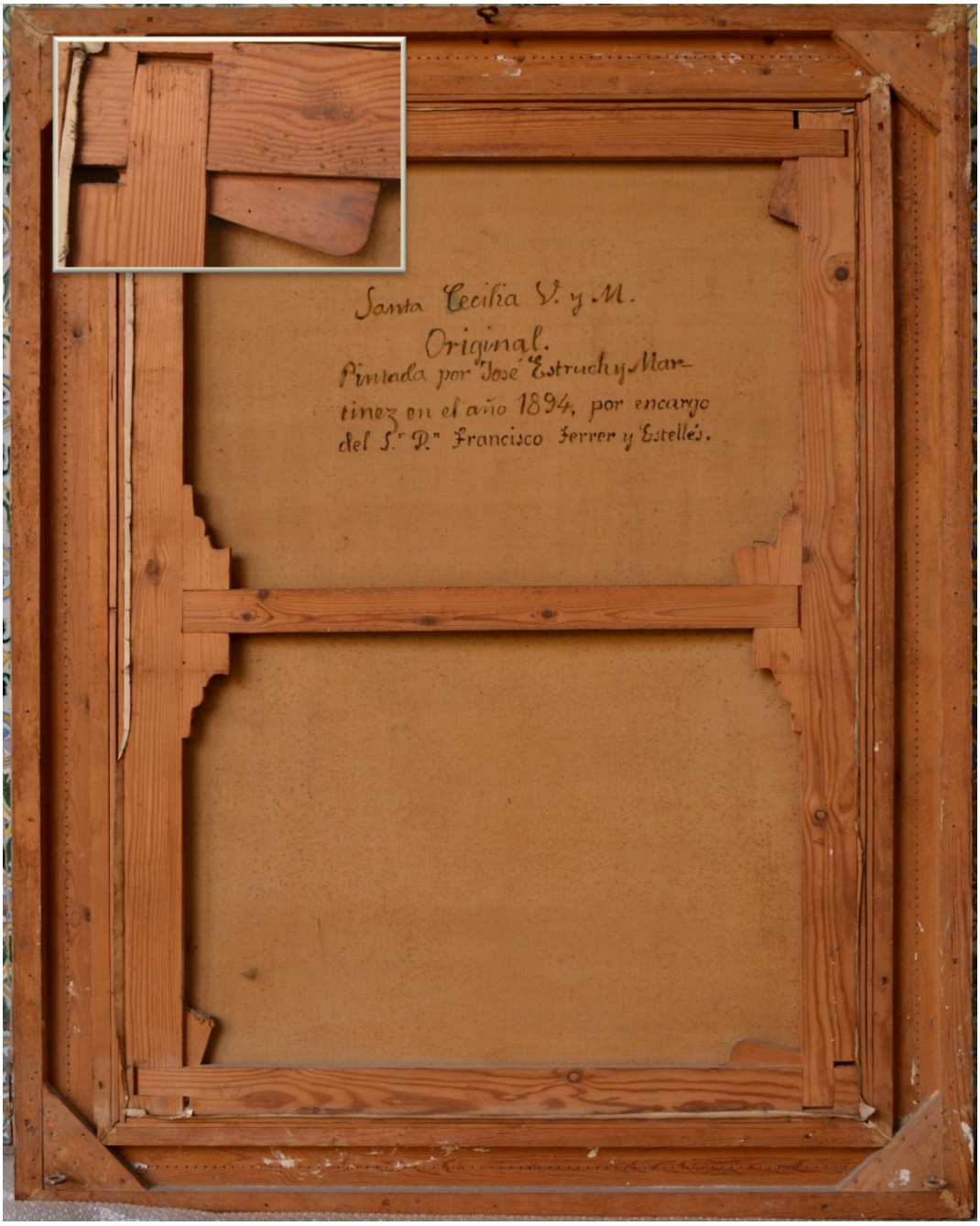

Imagen 25. Reverso de Santa Cecilia y detalle del ensamble. 1894. José Estruch.

Imagen 26. Anverso del lienzo de *Santa Cecilia.* 1894. José Estruch.

Anverso

Preparación

Se trata de una preparación blanca de origen comercial. Fue aplicada en una capa fina y lisa, muy utilizada por el autor en sus obras.

Imagen 27. Detalle del dibujo subyacente.

Película pictórica

Esta obra está realizada con la técnica al óleo con un grosor de la película pictórica bastante fino, a modo de veladuras, con transparencias que en algunas zonas permite apreciar el dibujo subyacente que el pintor realizó en la preparación como podemos estimar en las imágenes 27 y 28.

Sabemos que Estruch empleaba veladuras o capas muy finas. Sin embargo, en algunos lugares hay pinceladas con más carga dejando una pequeña textura ocasionada por el arrastre del pincel, zonas donde el pintor quería resaltar los brillos o toques de luz. Por este motivo se puede decir que está ejecutada de una manera estudiada con una textura lisa y plana predominando una pincelada cuidada y aterciopelada, empleando en ocasiones más materia en zonas puntuales.

En la paleta de colores empleada en la obra predominan los pigmentos rojizos, azules, verdes y tonos pastel, que en general, son colores muy luminosos que contienen una atmósfera cálida. Ver el anverso en la imagen 24.

Imagen 28. Detalle del dibujo subyacente.

Barniz

En este apartado, se puede decir que la obra está barnizada aunque no se puede asegurar qué tipo de protección se empleó para tal fin. No se puede asegurar su naturaleza dado que no ha sido posible realizar pruebas químicas pero a grandes rasgos podríamos decir que es de origen natural, por la época de aplicación y por los materiales utilizados por el artista estudiado en otras obras.

Fue aplicado en una capa muy fina y homogénea, aunque la parte lateral derecha se aprecia un ligero pasmado. Esta capa está adquiriendo, en general, un aspecto opaco haciendo que los colores pierdan su intensidad.

Imagen 29. Detalle de la capa de barniz.

Marco

Se trata del marco original dorado con una técnica al agua sobre una estructura de madera tallada e imprimada en yeso blanco.

Este sistema le aporta a la obra gran importancia y reconocimiento, no sólo por el tamaño de dicho marco, sino también por la minuciosidad del trabajo de talla, de dorado y la utilización de los materiales.

Imagen 30. Detalle de las molduras del marco.

Imagen 31. Detalle del sistema de anclaje.

En este caso, es de estilo neobarroco, ya que la carga decorativa del marco es vegetal y otros ornamentos típicos de esta época, puesto que hubo un crecimiento económico y el enriquecimiento de la sociedad influía en el estilo artístico de la obra.[21]

En cuanto a los aspectos más técnicos, presenta 4 elementos de madera que se unen a inglete. Tiene unas medidas de 182,5 x 132 x 10 cm y el interior de éste mide 150,5 x 100 cm. Por otro lado, la estructura está unida por cuatro refuerzos triangulares de madera en cada esquina, los cuales están sujetos con diez clavos en cada uno de los lados. Cada taco mide 16,5 x 14,5 x 2,5 cm y en los dos de la parte inferior del cuadro hay añadida una alcayata para poder colgarlo en la pared[22].

4.2 Estudio compositivo

Esta obra es de formato ligeramente rectangular en disposición vertical en la que se aprecian tres planos diferenciados.[23]

Imagen 32. Primer plano.

Imagen 33. Segundo plano.

Imagen 34. Tercer plano.

[21] VIVO MUÑOZ, MªC. *El marco, de la técnica a su análisis y clasificación* [Tesina fin de máster], p. 27.
[22] Ver Anexo: Diagrama 2, p. 3.
[23] Ver Anexo: Diagramas 3 y 4, p. 4-5.

En primer término aparecen dos personajes. Uno de ellos es la figura principal de Santa Cecilia que se encuentra sentada y situada de perfil con intención de tocar el instrumento. Su vestimenta es la de una joven patricia, es decir, de la alta sociedad romana llevando varias túnicas en las que el espectador puede apreciar que se tratan de unas telas delicadas. En cuanto a su expresión nos recuerda a un éxtasis porque aparece con la cabeza inclinada hacia atrás y con los ojos entrecerrados. Este personaje lleva una diadema con un típico peinado romano y sobre la cabeza tiene un nimbo, lo que nos indica que se trata de una santa. Junto a Cecilia hay un ángel arrodillado en el suelo mientras hace sonar las cuerdas de su violín. Este personaje está vestido con varias túnicas, representado con dos alas y una cinta en la cabeza. Su expresión es la de una persona concentrada cuando práctica con su instrumento musical. Todo lo que aparece en el primer plano a parte de los personajes es una alfombra que reposa en el suelo de baldosas y un ramo de azucenas que anteriormente hemos referido su simbología.

Imagen 35. Detalle de *Santa Cecilia,* eje central de la composición.

Imagen 36. Detalle de un ángel músico.

Imagen 37. Detalle de la firma del autor en la esquina inferior izquierda.

Por otro lado, en el segundo plano hay tres ángeles que forman la parte central de la obra y a la izquierda hay representado un órgano fijo, el cual aprovecha el autor para plasmar su firma. Todos ellos, aparecen en el momento de la ofrenda de flores que le hacen a la santa. El ángel que se ve a la izquierda es el Ángel Custodio que sostiene el cuerpo de Cecilia en la fase del éxtasis rodeándola con el brazo izquierdo mientras que con el brazo derecho le hace entrega de una corona de flores. Este ángel mira a la joven Cecilia con expresión relajada y pasivamente mientras se produce el éxtasis. Junto a ella hay un ángel que le entrega un ramo de rosas. Éste se diferencia en que no tiene una cinta en la cabeza y lleva un atuendo menos abrigado que el resto de ángeles, dejando ver unos brazos fuertes. En cuanto al tercer ángel que hay en el grupo del segundo plano, decir que está ofreciendo a Santa Cecilia una cesta repleta de rosas. Es un personaje que aparece con una vestimenta que cubre todo su cuerpo y como los dos ángeles anteriores solo están representados hasta la cintura.

Imagen 38. Detalle de un colachón.

Por último, en un tercer plano ocho ángeles en dos grupos de cuatro que actúan como si de un coro se tratara, donde hay algunos que tocan diferentes instrumentos, uno sostiene una palma y otros sostienen lo que podría ser una partitura. Todos ellos se encuentran en un lugar celestial rodeado de nubes o lo que sería la interpretación del cielo.

En la parte superior el grupo de ángeles, está tocando unos instrumentos como un laúd y una pequeña arpa. Son unos instrumentos musicales bastante comunes en el siglo XV[24], y otro, en cambio está haciendo sonar las notas de un colachón[25]. En cuanto los otros dos ángeles que hay en la parte derecha de la imagen, uno sostiene una palma a la vez que observa el éxtasis que está protagonizando Santa Cecilia.

Lo que respecta a los colores que aparecen en el cuadro, también determinan la composición puesto que en la mitad inferior, los colores son más vivos, con más variedad y con tonos más saturados mientras que en la parte superior los colores son más blanquecinos y de un tono pastel. Se entiende que se ha representado de esta manera para poder identificar ese plano como un lugar celestial.

Para terminar, se ha observado que predominan las líneas curvas, de una rigurosa simetría y las formas son regulares atendiendo al ideal de belleza que buscaba en el Renacimiento. Por ello, Santa Cecilia se muestra como eje central de la composición y queda remarcado por las figuras que aparecen a su alrededor, pues todos ellos miran al personaje y dirigen la mirada del espectador hacia el centro de la obra. Del mismo modo, esta obra sigue un patrón en el que se puede reconocer el centro de la composición en la propia

[24] Informe técnico de "Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia" realizado por el IVACOR
[25] El colachón es un instrumento posiblemente de origen oriental muy popular, el cual llegó a ser un objeto musical muy común en el sur de la península italiana a partir del S.XVI.

garganta de Santa Cecilia de la que salen líneas diagonales que nos ayudan a entender cómo ha sido compuesta la obra. De igual manera pasa con la hoja de palma que delimita la verticalidad del cuadro además de dirigir la mirada hacia la protagonista[26].

4.3 Estudio conservativo

Antes de empezar a hablar del estado de conservación de la obra a estudio, es necesario conocer su ubicación, sus características y condiciones ambientales.

En primer lugar, se accede a la Sala de la Sacristía de la Purísima por la entrada que da al zaguán del edificio que comunica con el claustro. En el lado derecho de este lugar se encuentra una puerta que nos conduce al Museo del edificio, aunque la Sala de la Sacristía está inmediatamente al llegar a dicha puerta como se muestra en esta foto. Esta sala ha sido destinada para usarse como despacho, puesto que en ella hay dispuesto un escritorio en el fondo de la estancia y con mobiliario que recuerda a una sala de estudio. Junto con otras obras que han sido estudiadas anteriormente, el lienzo de *Santa Cecilia* está colgado al lado de una *Santa Bárbara* pintada por el mismo autor. Está situada en el lado derecho de la sala desde la entrada y a una altura de casi dos metros con respecto al suelo.

Imagen 39. Entrada a la estancia.

Este lugar es un recinto pequeño de unos 10 m^2 aproximadamente que no recibe la luz natural puesto que no tiene ventanas así que cuenta con una luz artificial proveniente de una lámpara de araña en el centro de la habitación. Por otro lado, no presenta aire acondicionado ni calefacción aunque tenemos desconocimiento sobre la frecuencia con la que se habita este cuarto, pero se sabe que es de uso restringido. En cualquier caso, la estancia recibe controles de limpieza básicos, aunque la obra no.

Imagen 40. Ubicación de la obra de *Santa Cecilia.*

En consecuencia, la obra se ve susceptible de los principales agentes de deterioro como la luz, humedad, temperatura, polvo y microorganismos dejando en la obra excrementos depositados.

La primera toma de contacto para conocer y analizar el estado de la obra, fue un detallado proceso de documentación fotográfica con luz visible y luz ultravioleta por el anverso y reverso para conocer el grado de deterioro que sufre la obra, las posibles patologías y alteraciones que a simple vista no captamos como inscripciones, dibujos preparatorios, firmas, etc.

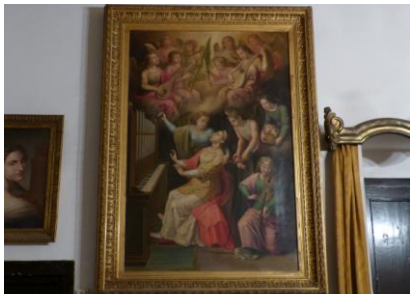

Imagen 41. Ubicación de la obra de *Santa Cecilia.*

[26] Ver Anexo: Diagrama 4, p. 5.

Imagen 42. Ataque xilófago y suciedad.

Imagen 43. Detalle de cuña disgregada

Imagen 44. Acumulación de polvo y formación de pelusa.

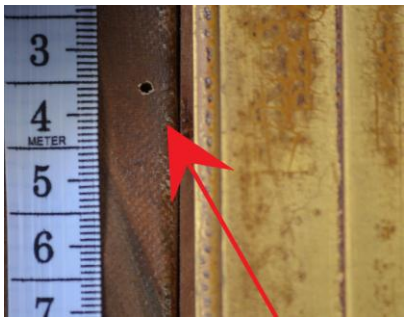

Imagen 45. Orificio de *Anobium punctatum.*

Reverso

Bastidor

En este apartado, hay que decir que el deterioro que sufre es generalizado, sin destacar ningún daño en especial. De este modo, el bastidor ha sido atacado por insectos xilófagos de la especie *Anobium punctatum* en toda la superficie lígnea, sobre todo en la parte superior de la obra. Por otro lado, la madera presenta algunos nudos. Esto podría ser un riesgo para la obra pero en este caso son estables y sanos, por lo que no representan un riesgo para su conservación.

En la parte inferior del bastidor, se han generado erosiones debidas a la manipulación del cuadro. Además, tiene pequeñas manchas blancas de pintura.

Por último y lo más significativo es la gran acumulación de polvo en general y, en particular, en el listón inferior del bastidor[27].

Soporte textil

Como en la mayoría de obras que se han estudiado de Estruch, y que están ubicadas en El Patriarca, presenta suciedad por factores externos a la obra.

Para empezar, el daño más común y generalizado que afecta al lienzo es la acumulación de polvo que se deposita en la trama de la tela, al igual que en el bastidor y en el marco se aprecia mejor en la parte inferior de la obra. En ambos casos se puede observar una capa gruesa de suciedad y pelusas. Por otro lado, se aprecia una distensión general de la tela generando deformaciones que alteran la planimetría y correcta conservación de la obra, favoreciendo el depósito de polvo en esta zona inferior.

A su vez, hay pequeñas manchas anaranjadas debidas al resultado de un descompensado nivel de humedad que se han formado en la mayor parte del A simple vista se aprecia cómo las tintas de la inscripción han evolucionado generando unas manchas, debido a su origen oleico que ha oxidado y con el tiempo polimerizado de esta manera. Para poder saber más acerca de este fenómeno habría que realizar análisis químicos y un estudio completo y pormenorizado sobre la composición de estas manchas.

En cuanto al ataque biológico, aunque muy localizado, se puede determinar que los insectos xilófagos han perforado la tela que afectan al bastidor también, dejando su marca característica, un orificio circular con un diámetro de 2mm de la especie *Anobium punctatum* como podemos ver en la imagen 65.

Sin embargo, podemos decir que el estado de conservación es bueno, ya que no presenta muchos daños.

[27] Ver Anexo: Diagrama 5, p. 6.

Estratos pictóricos

En general, el anverso de la obra está en buen estado de conservación a excepción de algunas manchas que aparecen repartidas por toda la película pictórica en forma de salpicaduras de un color amarillento. Por lo que respecta al color, se aprecia que sigue presentando una buena estabilidad y no muestra desprendimientos ni agrietamientos.

Por lo que concierne al barniz, es evidente que ha perdido tanto su función protectora como estética puesto que poco a poco se va desprendiendo como se puede ver en el detalle de las imágenes 66 y 67. En este caso, el barniz ha perdido la estabilidad, transparencia original y la flexibilidad que debe pasmado en la parte lateral derecho del lienzo y puede ser debido a una alteración ambiental en la sala.[28]

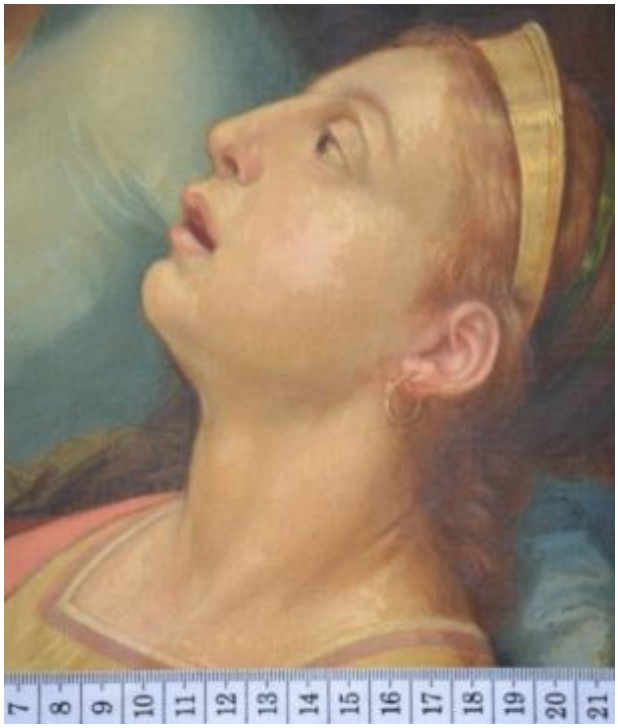

Imagen 46 y 47. Detalle del barniz desprendido en luz visible y en luz ultravioleta.

Marco

Hay que decir que el mayor deterioro que presenta en el marco es la acumulación de suciedad. Tanto es así que no se pueden distinguir correctamente los volúmenes de éste.

Puntualmente, se han apreciado faltantes y pérdida de material, así como erosión del dorado siendo posible ver la capa de bol en color almagra. En los laterales más cercanos al lienzo se han generado unas manchas debidas a un

[28] Ver Anexo: Diagrama 6, p. 7.

mal empleo de la técnica. Estas manchas son de color marrón y aparecen en forma de pequeñas gotas haciendo que la capa dorada se termine craquelando, tal y como vemos en la imagen y diagrama del marco.

4.4 Propuesta de intervención

En este último capítulo, se realizó una estrategia de intervención y unas recomendaciones puntuales para su óptima conservación. Esto servirá para una futura preservación de la obra, para una correcta lectura y su puesta en valor.

Como en toda restauración, antes de efectuar cualquier tratamiento es necesario realizar las convenientes pruebas de solubilidad, de calor y humedad tanto en el soporte como en la pintura. Por otro lado, sería necesario recurrir a la documentación fotográfica del anverso y del reverso, a la ficha técnica y a los diagramas para situar las patologías que afectan al conjunto artístico.

En un principio, se procedería a realizar una limpieza mecánica en seco por toda la obra, tanto en el marco como en el anverso y reverso de ésta mediante una brocha suave y con aspirador puesto que el polvo es el principal problema que perjudica al cuadro.

En primer lugar y dado que el marco es de cierta complejidad y posee daños propios, se debería retirar del lienzo y tratarlos por separado para intervenirlos más adecuadamente. Intervención del marco:

- Limpieza superficial mecánica en el anverso y el reverso con brocha y aspirador.
- Aplicar en la madera por el reverso una solución para garantizar su protección y así preservarla ante el ataque de insectos xilófagos mediante una brocha de forma homogénea en el reverso del marco y respetar el tiempo de actuación que dicte el fabricante
- Limpieza del dorado.
- Restituir faltantes que se hallan en las zonas más erosionadas del anverso con un estuco de yeso y cola animal.
- Reintegración de lagunas en efecto oro en *tratteggio.*

Por lo que respecta al lienzo, también se deberían realizar una serie de intervenciones como:

- En el reverso, limpieza con brocha y aspirador tanto en el bastidor como en el soporte textil. Si fuera necesario se emplearía una goma caucho en la tela. En cuanto al bastidor, no sería necesario realizar ningún tratamiento puesto que su estado de conservación no requiere grandes intervenciones y no sería preciso desclavarlo de la tela.

- En el anverso, limpieza mecánica con las mismas herramientas que hemos nombrado anteriormente.
- Limpieza química de la película pictórica y eliminación del barniz después de realizar las pruebas previas de solubilidad la solución más inocua tanto para la obra como para el restaurador.
- Proteger de nuevo con un barniz adecuado a la obra y a los materiales de ésta. Aplicándolo de una manera uniforme y con un aspecto mate similar al original.

Para finalizar esta intervención se colocaría de nuevo el lienzo en el marco con una nueva sujeción a base de pletinas móviles de acero inoxidable.

Hay que recodar que la obra de la cual estamos hablando, no está ubicada en un museo o en un espacio para ser expuesta. Por lo tanto, no cuenta con un exhaustivo protocolo de conservación preventiva, ni se realiza un mantenimiento continuo debido a que la Sala de la Sacristía no es un espacio abierto al público.

Sin embargo, se podría establecer una serie de condiciones para que las obras que se encuentran en este lugar puedan conservarse correctamente, como por ejemplo, una limpieza superficial periódica en seco como bayetas, plumero, etc. Además, es importante tener en cuenta el uso de calefacciones, pues a altas temperaturas resecan los materiales de la obra provocando daños importantes.

Un aspecto clave en esta propuesta sería la posibilidad de reunir todas las obras pintadas por José Estruch y exponerlas en el museo del Colegio-Seminario del Patriarca ya que se hallan repartidas por el edificio o bien, presentarlas al público en alguna sala de exposiciones para entender la pintura religiosa de este pintor teniendo en cuenta los esbozos e inscripciones que realizaba en el reverso de algunas de las obras. De este modo, sería conveniente diseñar un plan para que las obras pudieran ser observadas tanto por el anverso como por el reverso y conocer no solo los esbozos e inscripciones sino los misterios que se hallan detrás de un cuadro, pues no es común exponer el reverso de una obra pictórica.

En este caso, tendríamos presente las condiciones ambientales de la sala de exposición. Habría una temperatura apropiada entre 20ºC y 22ºC y una humedad relativa del 50 al 55%; en cuanto a la iluminación, la sala estaría entre los 150-200 lux para la correcta conservación de las obras. Por otro lado, se establecería un plan de protección de plagas, controles periódicos, etc. Por todo ello, deberíamos contar con un respaldo económico con la que podríamos divulgar la obra de Estruch y dar más reconocimiento a este gran artista.

5. CONCLUSIONES

Con la conclusión de este trabajo hemos conseguido obtener más conocimientos sobre la obra en cuestión a través de un informe prácticamente completo, es decir, en él podemos conocer en profundidad de una forma más teórica todo lo relacionado con El Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi* de Valencia, así como la vida personal, académica y artística del pintor José Estruch, sin olvidarnos de sus influencias más destacables. Por último se ha profundizado en la leyenda de Santa Cecilia en la que se ha hablado de la hagiografía de la virgen y mártir, su iconología y su iconografía.

Por otro lado, se ha elaborado un estudio más detallado de las formas compositivas, así como los rasgos estilísticos y proporcionales de la obra. En este trabajo ha sido conveniente hablar de otras obras con la misma temática que el pintor José Estruch utilizó para inspirarse y con el que realizó diferentes bocetos antes de abordar el cuadro que se ha llevado a estudio.

Siguiendo en esta línea, se ha realizado un estudio técnico para conocer en profundidad todos los detalles que componen y definen la obra para así poder entender el estado de conservación en el que se encuentra con una descripción detallada de los daños y patologías.

Por esta razón, se ha determinado realizar una propuesta de intervención para que se pueda llevar a cabo en el momento que sea preciso y para atender a las necesidades de la obra. Además se ha podido ofrecer un plan de conservación preventiva puesto que es importante proteger y asegurar la obra para que permanezca en buen estado por más tiempo.

En definitiva, gracias al estudio técnico y conservativo se han podido establecer una serie de recomendaciones y sugerencias para divulgar la vida del pintor José Estruch y darlo a conocer a un nivel más general ya que fue muy relevante a finales del siglo XIX y principios del XX gracias a la prensa. En cambio, hoy en día, José Estruch es recordado gracias a su familia por la Casa Museo que se encuentra en Manuel en Valencia y también es conocido por un grupo reducido de profesionales y estudiantes que han trabajado su obra y vida artística, por lo que se ha planteado una serie de ítems para actuar ante la divulgación de las obras de José Estruch por medio de exposiciones con las obras del pintor, sobre todo de las obras religiosas que hemos estudiado.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE DELGADO, J.L; RAMOS MONLLOR, R. Estruch, J.A.Centenari, 1835 1907. Ajuntament de Xàtiva, Regidoría de Cultura, D.L. 2007
- AGRAMUNT LACRUZ, F; SANCHÍS, T; Artistas valencianos del siglo XX: fondos del estudio fotográfico. Valencia: Diputación de Valencia, 2000.
- BENITO DOMENECH, Fernando. Pinturas y Pintores del Real Colegio del Colegio de *Corpus Christi*. Editorial Federico Domenech S.A. 1980. ISBN: 84-85402-08-1.
- BENITO DOMENECH. F, Real Colegio y Museo del Patriarca. Artes Gráficas Soler, S.A. Valencia, 1991. ISBN: 84-7890-450-6
- BOULEAU, C. *Tramas, La geometría secreta de los pintores*. Editorial AKAL, S.A. Madrid. 1996. ISBN: 84-460-0431-3
- CARMONA MUELA, J. Iconografía de los Santos. Editorial AKAL S.A. Madrid. 2011. ISBN 9788446029311
- DE LA VORÁGINE, S. La leyenda dorada, 2. Editorial Alianza S.A. Madrid. 1984. Tomo II. ISBN: 84-206-7030-8 (Tomo II) y ISBN; 84-206-7998-4 (Obra completa) 1982.
- AA.VV. Domus Speciosa. 400 años del Colegio del Patriarca. UV. 2006.
- 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 Valencia. [Tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.
- FERRANDO ROIG, J. Iconografía de los Santos. 1950. Ediciones Omega, S.A. ISBN: 84- 282- 0141-2
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. Centenari, escrits i opinions. Ajuntament de La Pobla Llarga, 2008.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, M. La Pintura Valenciana del S.XX. Federico Domenech S.A. ISBN: 84-95031-02-7 (Volumen I) y ISBN: 84-95031-04-3 (Obra completa). 1998

- NAVARRO LÓPEZ, Ana Mª. El pintor y dibujante valenciano José Estruch Martínez (1835-1907). [Tesis doctoral] director Felipe Mª Garín Ortiz de Taranco.

- REAU, L. Iconografía de los Santos. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1997-2000. ISBN 84-76282-08-7

- ROBRES, R. Museo y Colegio del Patriarca. Publicaciones Españolas. Madrid. 1957.

-RUIZ DE LIHORY, J, Barón de Alcahalí. Diccionario biográfico de artistas valencianos: obra premiada en los Juegos Florales de Lo Rat-Penat el año 1894. Valencia: París-Valencia.

- SOLERIESTRUCH, E. Noticia de Pepe Estruch. Alberic: J. Huguet Pascual, D.L. 1978. ISBN: 84- 85525-00-0

- VIVÓ MUÑOZ, MºC. El Marco, de la técnica a su análisis y clasificación. [Tesina fin de máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010/11.

- AA.VV: Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures: Metodología. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i mitjans de Comunicació. 2009. ISBN: 9788439379904.

Páginas Web Consultadas:

http://ineselo69.blogspot.com.es/2012/09/jose-estruch.html (04-04-2014)

http://www.santjoanet.com/cas/fiestas.asp?p=2 (04-04-2014)

http://www.historiadeinstrumentos.com/colachon/ (15-09-14)

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Mapa de la ubicación del Patriarca extraído de: https://www.google.es/maps/place/Museu+del+Patriarca/ (5-07-2014) **Pág. 11**

Imagen 2. *Don Juan de Ribera*, 1564 de Luis de Morales (1509-1586), extraído de www.google.com **Pág. 12**

Imagen 5. Planta del Patriarca y ubicación de la Sala de la Sacristía retocada por Cristina Guardiola, **Pág. 12**

Imagen 6. *Autorretrato* de José Estruch. Estraída de "*Centenari, 1835-1907: J.A Estruch"*, **Pág. 13**

Imagen 5. Estudio en José Estruch en Madrid. Estraida de "*Centenari, 1835-1907: J.A Estruch"*, **Pág. 14**

Imagen 6. *Santa Cecilia*, Familia Estruch, Manuel. Estraida de la tesina de "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 Valencia" de Sara Galiana, **Pág. 15**

Imagen 8. *Santa Cecilia*. Carlos Dolci. 1640. Museo del Hermitage, **Pág. 16**

Imagen 9. Santa Cecilia de Abdón Castañeda. **Pág. 17**

Imagen 40. *El éxtasis de Santa Cecilia.* 1516, Rafael. **Pág.17**

Imagen 11. Dibujo de un pie a grafito en papel. **Pág. 18**

Imagen 12. Dibujo de una muchacha en grafito a papel. **Pág. 18**

Imagen 13. Detalle de *Un grupo de mujeres*. Óleo sobre tela. 100x70. Familia Estruch, Manuel. **Pág. 19**

Imagen 14. Acceso a la Iglesia de Santa Cecilia en Trestévere, Italia. **Pág. 19**

Imagen 15. Nave central de la Iglesia de Santa Cecilia en Trestévere. **Pág. 19**

Imagen 16. Féretro de *Santa Cecilia* en la Iglesia de Trestévere, Italia. **Pág. 20**

Imagen 17 y 18. *Santa. Cecilia* en Trastévere. Stefano Maderno, 1600. Pieza de mármol de Carrara. **Pág. 21**

Imagen 19. Tabla de datos básicos de la obra retocada por Cristina Guardiola. **Pág. 23**

Imagen 20. Sistema de sujeción de la tela realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 23**

Imagen 21. Detalle de la cifra “893” realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 23**

Imagen 22. Detalle del ligamento de panamá realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 24**

Imagen 23. Detalle en lupa binocular del hilo a 6.3x. Fotografía realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 24**

Imagen 24. Detalle de la fibra a 8x. Fotografía realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 24**

Imagen 25. Reverso de Santa Cecilia y detalle del ensamble realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 25**

Imagen 56. Anverso del lienzo de *Santa Cecilia* realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 26**

Imagen 27. Detalle del dibujo subyacente realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 27**

Imagen 28. Detalle del dibujo subyacente realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 27**

Imagen 29. Detalle de la capa de barniz realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 27**

Imagen 30. Detalle de las molduras del marco realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 27**

Imagen 31. Detalle del sistema de anclaje realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 28**

Imagen 62. Primer plano retocada por Cristina Guardiola. **Pág. 28**

Imagen 33. Segundo plano retocada por Cristina Guardiola. **Pág. 28**

Imagen 34. Tercer plano retocada por Cristina Guardiola. **Pág. 28**

Imagen 35. Detalle de *Santa Cecilia,* eje central de la composición realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 29**

Imagen 36. Detalle de un ángel músico realiza por Cristina Guardiola. Pág. 29

Imagen 37. Detalle de la firma del autor en la esquina inferior izquierda realiza por Cristina Guardiola. **Pág.30**

Imagen 38. Detalle de un colachón retocada por Cristina Guardiola. **Pág. 30**

Imagen 39. Entrada a la estancia realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 31**

Imagen 40. Ubicación de la obra de *Santa Cecilia* realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 31**

Imagen 41. Ubicación de la obra de *Santa Cecilia* realiza por Cristina Guardiola. **Pág.31**

Imagen 42. Ataque xilófago y suciedad realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 32**

Imagen 43. Detalle de cuña disgregada realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 32**

Imagen 44. Acumulación de polvo y formación de pelusa realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 32**

Imagen 45. Orificio de *Anobium punctatum* realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 32**

Imagen 46 y 47. Detalle del barniz desprendido en luz visible y en luz ultravioleta realiza por Cristina Guardiola. **Pág. 33**