

TFG

ESTUDIO HISTÓRICO TÉCNICO Y CONSERVATIVO

EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ DE JOSÉ ESTRUCH (1835-1907)
CONSERVADO EN EL COLEGIO-SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI
DE VALENCIA.

Presentado por Begoña Marcilla Jordá

Tutor: Vicente Guerola Blay

Cotutor: María Castell Agustí

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Y yo me iré; y estaré sólo, sin hogar, sin árbol verde,
sin pozo blanco, sin cielo azul y plácido... Y se
quedarán los pájaros cantando.

Juan Ramón Jiménez

1. RESUMEN

El presente estudio realiza una aproximación histórica entorno a la figura de José Estruch Martínez, así como un análisis iconográfico, técnico y conservativo de una de sus piezas albergadas entre los muros del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia: El Descendimiento de la Cruz. Es por eso que no sólo se analiza la historia del colegio, sino también de la obra y de cómo esta llegó a estar colgada allí, gracias al Legado Estellés. El trabajo quedará finalizado al exponer sus patologías y posibles intervenciones, así como las diferentes líneas de investigación que nacen a raíz de dicho estudio.

Palabras clave: José Estruch, Lienzo de El Descendimiento, Colegio-Seminario de Corpus Christi, Legado Estellés

1. ABSTRACT

The present study exposes a historical approximation of the figure of Jose Estruch Martinez, as well as an iconographic, technical and conservative analysis of one of the pieces accommodated inside the walls of The Royal Seminary School of The Corpus Christi of Valencia: The Descent from the Cross. It is due to this that we not only analyse the school's history but also how, thanks to the Estelles' legacy, the painting gets to be hanging here. This study will reach its end when the pathologies and possible interventions are exposed, as well as the different lines of investigation that start here.

Keywords: Jose Estruch, Canvas of The Descent, Seminary School of The Corpus Christi, Estelles' legacy.

A mi gente, ellos han compartido conmigo su paraguas cuando me ha llovido, y cuando no hubo paraguas, compartieron la lluvia.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	12
3. APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	14
3.1 PRESENTACIÓN DE LA OBRA.....	14
3.2 BIOGRAFÍA DEL ARTISTA.....	14
3.3 EL COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI Y EL LEGADO ESTELLÉS..	18
3.4 ESTUDIOS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO.....	21
4. ESTUDIOS TÉCNICO Y CONSERVATIVO.....	29
4.1 ESTUDIO TÉCNICO.....	29
4.2 ESTUDIO CONSERVATIVO.....	34
4.3 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	37
5. CONCLUSIONES.....	40
6. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	41
7. BIBLIOGRAFÍA.....	43

1. INTRODUCCIÓN

Los muros del Real de Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia cuentan con un gran número de piezas de gran valor histórico, estético y artístico. Entre todas estas está la que aquí analizaremos: *El Descendimiento de la Cruz* de José Estruch Martínez. Se encuentra conservada en la antesala de la capilla privada de la institución, en un lugar poco frecuentado por visitas del exterior, un lugar en el que no es posible apreciar la grandeza de la obra.

Este estudio tratará de reunir la información que se conoce de la pieza, siendo notablemente más amplia que la obtenida en nuestra principal fuente de información, nuestro punto de partida, el catálogo de pinturas de Benito Domenech. Es por eso que se buceará por toda clase de bibliografía hasta aglutinar un elaborado trabajo. Además se realizarán diferentes análisis iconográficos, técnicos y conservativos con los que se conocerá en mayor profundidad la obra de dicho artista valenciano.

Pero todo ello nace de un trabajo en equipo, pues con el comienzo de este proyecto se nos agrupó y se nos expuso una serie de piezas que formaban parte del llamado Legado Estellés. Tras la realización del análisis in situ de las obras, estas fueron asignadas y se dio por iniciado el presente estudio. Aunque todos los lienzos aparecen en el catálogo de Benito Domenech, la información que en él se aporta es mínima e incompleta para obtener un estudio detallado. Así pues, el trabajo inicial en equipo unido al trabajo posterior individual, han ayudado a la creación de estas palabras.

Las condiciones en que se encuentra la pieza no son las más adecuadas, por lo que no favorece su conservación y salvaguarda. Además de que resulta imposible la apreciación del anverso de la obra por el público general, y menos aún del reverso, el cual tan sólo se encuentra a disposición del restaurador o investigador. La pieza exige por sus características un tratamiento y un colgado diferentes a los habituales, además de una humedad relativa y temperatura estables.

En definitiva, este estudio no es sino un acercamiento a la pieza, a su contexto histórico, a su creador, a su iconografía, su composición y su conservación, pero es también una puerta a nuevos trabajos, trabajos de restauración o de conservación futura que mejor sin lugar a dudas las condiciones actuales de esta gran obra. Es una lástima que por ahora *El Descendimiento de la Cruz* de José Estruch vaya a permanecer lejos de los ojos curiosos de una Valencia cada día más rica a nivel cultural.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS

Entrando a comentar los objetivos que han llevado a la creación de este trabajo, debemos diferenciar dos tipos: los generales y los específicos. Los objetivos generales son aquellos que confieren un sentido, que dirigen el trabajo en una dirección concreta; y aunque son muy globales ayudan a discernir el camino correcto a seguir en cualquier proyecto. Por el contrario los objetivos específicos son, como su nombre indica, concretos, determinados. Son los que confieren luz y certeza al trabajo cuando se presentan nuevas vías de investigación.

En primer lugar el objetivo general es dar a conocer con mayor profundidad la figura del artista José Estruch Martínez, así como su amplia colección de obras contenidas en el Real Colegio de corpus Christi de Valencia, a fin de que algún día puedan estar a disposición de todo aquel que, con deseo de conocer, trate de acceder a esta colección.

En segundo lugar, los objetivos específicos que nacen con el trabajo son:

- Llevar a cabo una búsqueda incesante de información que pueda clarificar la inexistencia de la misma acerca de la pieza de *El Descendimiento de la Cruz*.
- Realizar un análisis histórico, iconográfico e iconológico de acuerdo a la metodología panofskiana, que permita conocer con mayor profundidad el sentido, la simbología inscrita en la obra.
- Desarrollar un estudio técnico que incluya las características de cada uno de los elementos de la obra, así como un diagnóstico de las patologías de la pieza.
- Exponer una breve propuesta de intervención de acuerdo a las necesidades de la pieza analizada.

2.2 METODOLOGÍA

Cuando hablamos de metodología nos referimos a los pasos, al camino que se ha seguido para llevar a término este proyecto. En ella diferenciaremos dos claras etapas, una etapa documental y otra experimental.

La etapa documental fue aquella en la que se reunió la mayor información posible tanto de la figura de Estruch como del legado que donó las piezas tiempo atrás. Y es que son ambos aspectos los que han resultado más arduos de trabajar, en los que hemos hallado mayores complicaciones. La bibliografía referente a estos temas es escasa, por lo que debimos realizar un rastreo por las bibliotecas de mayor historia de Valencia, a fin de llegar a compilar el documento aquí presente. Además se buceó por internet y se consultó con especialistas para obtener una mayor información.

En la etapa experimental se visitó la obra en su emplazamiento actual, es decir, en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, con las estrictas condiciones que ello implicaba como restricción de horarios y escasa manipulación de las piezas. Además, con la extracción de uno de los hilos de la pieza, pudimos posteriormente analizar su origen. Allí también se llevaron a cabo fotografías con luz visible y ultravioleta, a fin no sólo de documentar la pieza, sino también de dar a conocer sus patologías.

3. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

3.1 PRESENTACIÓN DE LA OBRA

En la antesala de la capilla privada del Colegio del Patriarca, situada en el primer piso, encontramos la obra a la que este estudio se refiere: *El Descendimiento de la Cruz* de José Antonio Estruch Martínez, pintura sobre lienzo fechada en el año 1895. Se trata de una de las obras que componen el Legado Estellés, con el que pasaron a formar parte de la institución del colegio, a principios del siglo XX, un nutrido grupo de pinturas de este autor¹.

3.2 BIOGRAFÍA DEL ARTISTA

Una mañana de invierno de 1835 nace en San Juan de Énova José Antonio Estruch Martínez, el tercero de una familia acomodada. Su padre, Don Francisco Estuch, es representado en las pinturas de su hijo como un hombre enérgico, de mirada dura, cuyas palabras eran pocas y muy medidas. Por el contrario su madre, Dña. Josefa Martínez es simpática y delicada, aparecerá siempre con una mirada limpia.²

Durante su infancia fue un niño normal, algo solitario y meditativo, pues mostraba inclinación por la vida contemplativa. Al observar sus padres la facilidad que mostraba por el dibujo y la pintura, decidieron enviarlo a Valencia a estudiar, con tan solo 14 años, a la Academia de San Carlos, entonces situada en las antiguas dependencias del convento del Carmen. Pretendieron que volviera de allí convertido en un gran artista, y fue este el único motivo que llevó al padre a permitir tal decisión.

El joven pintor se mostró muy cómodo en su nueva vida, dado que en Valencia actuaba de acuerdo a sus apetencias. El autor Eduardo Soleri Estruch afirma en su obra que no viajó allí para hacer amigos, por lo que no se molestó en cultivar ninguna amistad. Además no llegó a pintar en esta época ninguna obra relevante, dado que pintaba “cosas de poca importancia”. Sus estudios no flaquearon, por lo que su familia se encontraba satisfecha con su trabajo. Ello fue el detonante de un nuevo viaje, esta vez a Italia. Josefa tuvo que convencer a Francisco de lo ventajoso que le sería para su hijo aquella escapada. La estancia allí fue corta y no todo lo productiva que debía haber sido, puesto que no volvió con una personalidad artística formada como el

¹ BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, p. 218-221

² Estas valoraciones son afirmadas por Eduardo Soleri Estruch en su obra: SOLERI ESTRUCH, E. *Noticia de Pepe Estruch*, p. 40.

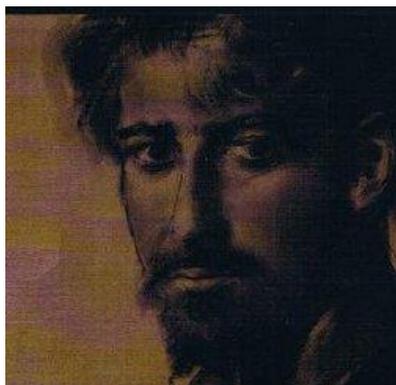


Ilustración 1: Retrato de José Estruch de joven

resto de sus compañeros. Estruch por el contrario, ante la falta de inventiva, fue vagando de una tendencia a otra, haciendo copias de grandes artistas como Rafael pero sin llegar a hacer ninguna gran obra. Muchos de sus compañeros habían empezado a encontrar su estilo y se abrían paso en el mundo del arte.³

Llegó entonces un momento clave para el pintor, que dejó de estar aislado y comenzó a conocer la Valencia que le rodeaba, una Valencia de teatros, periódicos...una Valencia llena de gente por descubrir.

Todas estas nuevas amistades lo condujeron a importantes contactos que solicitaron encargos con los que Estruch podría comenzar a vivir. Fue entonces cuando trató de aproximarse al modo de pintar de un gran artista del pasado, el manierista: Juan de Juanes, y poco después fue premiado con una mención honorífica en la exposición Nacional por el cuadro: "La expulsión de los moriscos". Esta y otras obras son el motivo que justifica que desde aquel momento fuera considerado pintor religioso. Pero eso no era del todo cierto, a raíz de ver la exposición de Goya de dibujos y grabados en Madrid, comienza a dibujar aquello con lo que verdaderamente disfruta, aquello que le hace sentir un buen dibujante: la caricatura. La influencia de Goya fue tan fuerte que sus dibujos, según la prensa, destilaban un aire grotesco, mordaz, incluso grosero.

Fue introduciendo poco a poco la misoginia en su pintura, aspecto que también florecía en su vida cotidiana, pues tras el consejo de su madre en el que le decía que se alejara de las mujeres, lo hizo, separando aún más de la sociedad.

Así pues, Edward Soler Estruch lo definió como "un hombre lleno de manías, con poco dinero, renegando a toda hora, un misógino.... Las mujeres que dibujaba eran vulgares, frías y carentes de ningún atractivo".

El pintor empleará la sátira para burlarse de todo aquello cuanto se sentía disconforme, llegando a reaccionar contra influencias artísticas de las que no podía deshacerse. Su obra es independiente y libre, y ello es motivo suficiente para que la nobleza no la vea con buenos ojos.

Llegaron entonces buenos tiempos para Estruch pues será el 1871 un año de encargos, algunos más cercanos como los de su hermano y su cuñada y otros menos como el del nuevo rey Alfonso XII. Poco a poco su técnica y dominio del dibujo se irán perfilando hasta llegar a pintar un *Ecce homo*, copia de un Juan de Juanes, de gran valor.

Creó que había llegado el momento de ir en busca de la fama a la capital, por lo que viajó a Madrid, y paseando por los jardines del Buen Retiro se decidió a

³ *Ibid.* p. 56



Ilustración 2: Dibujo de Estruch cargado de grafismo

dejar una muestra de sus grotescas caricaturas en los urinarios del parque. En poco tiempo se vio rodeado de gente que admiraba sus pinturas, a las que llamó “Cabezas”. Eran dibujos de gran expresividad que poco a poco la sociedad madrileña conocería y visitaría. Sus cabezas se habían puesto de moda por lo que se llegaron a utilizarse como motivos decorativos.⁴

El revuelo provocado llamó la atención del Duque de Tamames, quien mostró interés por el pintor y solicitó su obra para exponerla en Madrid. Estruch había conseguido lo que perseguía: la fama.

Pero a pesar del renombre adquirido no logró volver a casa con sus ambiciones económicas colmadas, no obstante volvió orgulloso de su trabajo en la capital. Fue entonces cuando instaló su estudio en el 39 de Cirilo Amorós, donde sólo pintó cuando verdaderamente quiso. Lo acontecido en el Parque del Buen Retiro le ayudó a recibir nuevos encargos de cabezas en diferentes locales de Valencia. Sus caricaturas grotescas causaron furor entre el público, pues no sólo se veían atraídos por su vulgaridad sino también por su rapidez a la hora de ejecutarlas, en 10 minutos daba por terminada una cabeza de carbón.

Los periódicos nombran al pintor constantemente pero hablan de sus dibujos como algo “correcto” o incluso como “las diabólicas originalidades de Estruch”. Serán tiempos complicados, de opiniones enfrentadas y gustos opuestos en los que el artista estará conociendo su verdadero estilo, lejos de la pintura religiosa y manierista tomará a Goya como principal referente.⁵

En Febrero de 1884 comenzará una nueva época, cargada de viajes y amistades, así como de nuevas influencias y encargos. Comenzará viajando a Italia a visitar a su amigo Benlliure y a realizar nuevas copias. No fue una larga estancia, pero si resultó ser económicamente provechosa. En Valencia el trabajo se ve frenado por la meditación y los paseos, que lo distraen de sus dibujos y lo convierten más aún en un hombre solitario. Un año más tarde viajó a París, donde conoció a Toulouse Lautrec y a Van Gogh. Su pintura le pareció rara y estrambótica. Además, su estancia allí resultó ser poco provechosa pues no se conocen obras de dicha época.

A partir de este momento la vida de Estruch cambia radicalmente, llegan tiempos duros para los pintores dado que en España no quedan apenas mecenas, la burguesía ha ido desapareciendo, la clase media es ahora una clase pobre y la aristocracia ya no tiene interés por el arte. El cólera se ha extendido entre la sociedad y ello será el detonante de toda una crisis económica y social.

⁴ *Ibíd.* p. 85

⁵ MUÑOZ IBAÑEZ, M. *La pintura valenciana del siglo XX*, p. 92-93.

Se sucederán además, la muerte de uno de sus hermanos, y la de dos amigos, razón por la que se vio muy afectado y con pocas motivaciones frente al trabajo. Su hermano pequeño, Carlos, ante la preocupación del pintor, lo invita a pasar unos días en su casa. Será allí donde pinte su primer *Descendimiento de la Cruz* de un gran formato. En él aparecían diez figuras (cinco femeninas y cinco masculinas), pero el conjunto no llegó a ser una pieza de verdadero valor. A pesar de ello, mucha gente iba cada día a casa de Carlos a contemplar a Estruch pintar, pero él no les prestaba ninguna atención por lo que su fama de raro se vio incrementada incluso en su círculo más inmediato.

Los años pasan y el pintor comienza a considerarse un fracasado, ello se debe a que los artistas de su entorno ocupan cargos de gran importancia, pero por el contrario él sigue sin ser un artista de reconocido renombre. Estruch debe entonces ir en busca de encargos que le permitan obtener un dinero con el que comer día a día.

Es entonces cuando comienza a darse una nueva corriente que no respeta a los artistas de la vieja escuela como él: el modernismo. Estruch y los suyos creyeron que aquella nueva tendencia sería pasajera, que no arraigaría, pero no fue así. El modernismo se abrió paso hasta dejar a un lado a los artistas que hasta el momento habían gustado. Todo ello conducirá a Estruch a una depresión mayor, a un rechazo por el dibujo, el cual sólo retomaba de tanto en tanto. Pero comienza a pasar hambre y debe dedicarse a hacer fallas y carrozas a fin de conseguir dinero con el que pagar su alimentación diaria.

La suerte sigue siéndole esquiva, los encargos cada vez se distancian más y más, y aunque inicialmente cree en la divina providencia, termina pidiendo dinero a su hermano Carlos. Con casi 70 años decidirá viajar por el mundo y hacer dinero pero se cree que nunca se llegó a realizar tal viaje puesto que escribió poco después una carta a su hermano. Así pues la situación del pintor no cambió, siguió durmiendo largas horas durante el día y la noche, filosofando el resto del tiempo y lleno de deudas que no podía afrontar. En todas las cartas que enviaba a Carlos incluía dibujos interesantes, cargados de maestría y espontaneidad.⁶

Tendrá encuentros con diferentes amigos que le harán reflexionar y desconectar de su solitaria vida. Sorolla, su discípulo, le recordará su pasado, y Benlliure, con ayuda de sus contactos logrará mejorar ligeramente su futuro, pues venderá algunas piezas que le permitirán evadirse de sus mayores preocupaciones, incluso plantearse un viaje a Madrid. Pero de todo ello nada se sabe, ni del viaje a Madrid, ni si verdaderamente cobró de la venta de aquellos cuadros.

⁶ *Op cit.* p. 146

Con 72 años José Antonio Estruch Martínez cerró su estudio y se fue a disfrutar de sus últimos días con su familia. De camino a Pobla Llarga meditó sobre toda su vida, sus aspiraciones pasadas, sus logros, y sus nuevos sueños. Llegó cansado a la estación, donde lo recibió su hermana Amalia y advirtió entonces su mal aspecto y él le habló de su poco tiempo de vida. Al día siguiente, día 3 de Junio de 1907 falleció el pintor. Fue allí donde lo enterraron, pues consideraron que él mismo tomó la decisión de ir a morir a Pobla Llarga.

“No hay que tomar su ironía como venganza contra una sociedad que no le fue favorable. Se sabía poca cosa. Tímido y cohibido no supo comercializar el valor de su obra. Vivió soñando en un mejor futuro en el que se le justipreciase. Pero su presente se vio presidido por el fantasma de la pobreza”⁷.

3.3 EL COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI Y EL LEGADO ESTELLÉS

Corría el año 1586, eran tiempos de la Contrarreforma y el Patriarca Juan de Ribera da por iniciada la construcción de su nueva obra, el Colegio del Corpus Cristi de Valencia. Tenía en mente un gran colegio-seminario, un lugar en el que formar a nuevos sacerdotes que exaltarán la importancia de la Eucaristía. El fundador consideró necesario que su nueva institución siguiese los ideales de Trento, por lo que fue él mismo quien la proyectó con ayuda de arquitectos que conocían dicha ideología.⁸

Juan de Ribera nació en 1532 en Sevilla, en una familia noble. De muy pequeño quedó huérfano de madre, pero ello no impidió que su padre lo animara a marcharse a estudiar a la prestigiosa Universidad de Salamanca. Fue en estas tierras donde adquirió sus conocimientos, para más tarde convertirse en el arzobispo de Valencia hasta su muerte. Realizó en ésta grandes cambios, conducidos por su enérgica personalidad, que resultaron ser decisivos para la Valencia de la época: reformó la Universidad, el clero e instaló nuevas parroquias por todo el territorio valenciano, y trató de convertir a los moriscos a quienes finalmente expulsó en 1609. La Valencia laicista conocida hasta entonces pasó a ser una Valencia devocional. Definitivamente, el carácter del Patriarca tan detallista y minucioso puede observarse incluso en la actualidad, pues sigue cuidándose hasta el mínimo detalle de todo cuanto abarca todavía la institución.⁹

Para formar parte de tan selecto grupo de estudiantes era necesaria una vida de devoción y decoro, así como de una prueba de acceso escrita, tras ello se

⁷ Palabras de Manuel Gari Ramos, halladas en el libro del Centenario a J.A. Estruch, publicado por el Excmo. Ayuntamiento de Xàtiva.

⁸ BENITO, F. *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artificies*, p. 23-27.

⁹ BENITO, F. *Real Colegio y Museo del Patriarca*, p. 15-22

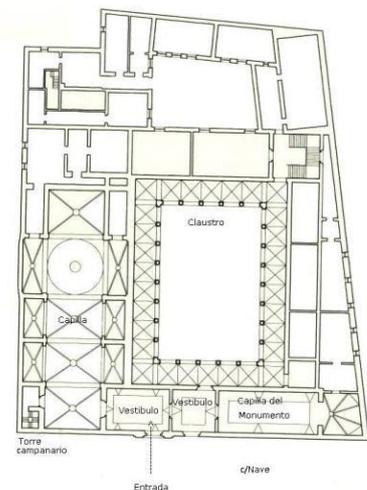


Ilustración 3: Plano de la planta del Colegio de seminaristas de Corpus Christi

votaba de forma secreta si el estudiante merecía ocupar una de aquellas exclusivas plazas. El fundador se encargó de diseñar la vestimenta de los colegiales, dispuso los ejercicios espirituales y literarios, el horario en que se abrían y cerraban las puertas del colegio, en que se oraba, en que se comía y la cantidad de pitanza¹⁰, incluso una escala gradual de penas hasta la expulsión.

El edificio que el Patriarca ideó fue algo más costoso de levantar de lo que su fundador pensaba, puesto que fue instituido en 1583, pero no comenzó su construcción hasta 1586, y hasta 1615 no se dio por finalizada la gran obra. Por desgracia, ni siquiera Juan de Ribera pudo verla finalizada antes de morir.

El colegio, unido a la capilla del *Corpus Christi*, ocupa una manzana completa de forma trapezoidal. Poseía dos accesos en su fachada principal, uno por la capilla y otro por el Colegio, además había una entrada pequeña y humilde para acceder a la capilla y al coro. Así que, que la Universidad se situase tan próxima al colegio de seminaristas no fue una casualidad, los futuros sacerdotes debían formarse en ella sin que ello supusiera recorrer cada día las calles de Valencia. Por el contrario, el Patriarca estableció que la entrada a la capilla no debía quedar enfrentada a la de la Universidad, pues ello supondría que el alboroto estudiantil perturbara día a día los oficios litúrgicos.¹¹



Ilustración 4: Claustro del Real Colegio del Patriarca.

Aunque las instalaciones del Colegio parecen ideadas de forma unitaria, no es exactamente así. Se trata sin embargo del ensamblaje de distintas partes concebidas a lo largo de su extenso periodo constructivo, pues van surgiendo de acuerdo a las necesidades de su creador. Este estilo es llamado “desornamentado”, siendo además una variante depurada del manierismo, y tomando como principal referente a El Escorial. La dirección de la obra quedó en manos de Miguel Espinosa, obispo auxiliar y mano derecha del Patriarca. También es importante la figura de Guillem de Rey, puesto que fue quien construyó la capilla y el claustro. Y finalmente deben ser recordados Miguel Rodrigo y Antonio Marona por la fachada principal, Francisco Figueroa y Juan Baixet por la escalera principal.

El edificio del Colegio se configura entorno a un claustro levantado por columnas, adquiridas gracias al Duque de Pastrana, traídas de Italia a los puertos de Alicante y Cartagena, y transportadas hasta el Colegio para la construcción del mismo. Entorno a este patio se encuentran las principales dependencias: archivo, administración, habitaciones rectorales, salas de estudio y la biblioteca del fundador.

El hecho de que el Colegio fuera creado por el Patriarca hizo que se valorara el arte como una herramienta más para el enriquecimiento de los estudiantes. Es

¹⁰ De acuerdo a la RAE, ración de comida que se distribuye a los que viven en comunidad.

¹¹ IBAÑEZ SELMA, M. *Real Colegio seminario del Corpus Chirsti Museo del Patriarca*, p. 1-8.

por eso que proporcionó a las instalaciones de las más variadas y valiosas obras de arte que pudo reunir. Juan de Ribera confió siempre en que vivir rodeados de tanta belleza, haría aflorar la sensibilidad y el carácter de quienes las admirasen a diario. Así la Capilla se encontraba y se encuentra hoy revestida con retablos y pinturas que la enriquecen y la convierten en un lugar único de Valencia.¹²

El edificio que nos sorprende hoy junto al edificio de la Universidad de Valencia es el mismo que se construyó en tiempos del Patriarca, pues su entorno ha cambiado, pero se alza en el mismo punto, formando seminaristas como hacia entonces, y albergando una de las más hermosas colecciones de arte que la ciudad posee. Es por eso que se llegó a considerar la opción de mostrar en un pequeño museo una selección de obras quizá las más destacadas de la institución, a fin de difundirlas y darlas a conocer.

Las pinturas que se exponen en el museo proceden de fondos muy diversos. Algunas pertenecieron al Patriarca Juan de Ribera, pues poseía un gran espíritu de coleccionista y de mecenas. También se efectuaron multitud de donaciones que engrosaron considerablemente los fondos de la institución. Pero no todas las obras que hoy alberga el Colegio fueron reunidas en vida del fundador, se encontraban en realidad distribuidas por tres palacios que pertenecían al mismo arzobispo: La Villa de recreo de la calle de Alboraya, también llamada “Casa del huerto”, la Casa de los Estudios de la Dehesa de Burjasot, hoy Colegio de San Juan de Ribera y el viejo palacio arzobispal.¹³

Tras la muerte del fundador, el Colegio de seminaristas quedó como heredero de todos los bienes contenidos en estos tres lugares, por lo que se decidió inventariar cada una de las piezas que el Colegio iba a heredar. Con posterioridad se llevaron a cabo dos inventarios más, uno en el siglo XVII y otro en 1891, pero ninguno de ellos es posterior a la creación de la pieza a la que en este estudio nos referimos, por lo que será imposible encontrar en dichos inventarios la obra de “El Descendimiento de la cruz” de José Antonio Estruch Martínez.

Entre las múltiples donaciones realizadas al Real Colegio del Corpus Christi de Valencia existe una en concreto de especial tamaño y valor, se trata del llamado Legado Estellés, el cual corrió de la mano de la figura de Don Francisco Ferrer y Estellés. Se trata de las más extensas donaciones de la que es participe el Colegio-Seminario, pero no por ello se conserva una gran documentación de las mismas, pues apenas se encuentran referenciadas en la bibliografía que a la institución se refiere.

¹² SANCTUS VIRTUTIS, P. *El legado del Patriarca Juan de Ribera IV centenario*, p. 25-29.

¹³ BENITO DEOMENECH, F. *Museo del Patriarca Catálogo de pinturas*, p. 11-12.

Don Francisco fue en vida el propietario de multitud de obras de temática religiosa, las cuales decidió donar a su muerte en 1904 a la institución del Patriarca. Las obras donadas suman casi un centenar, y fueron inscritas en el testamento que el 24 de Enero de 1889 Don Francisco redactó ante el notario Don Miguel Tasso y Chiva. Todo cuanto sabemos de dicha donación es en primer lugar la importancia de la misma, y en segundo lugar el nombre de ciertos artistas artífices de las piezas que la forman: Pinazo, Joanes, Llorens y otras escuelas tanto italianas como alemanas. No podemos olvidar el artista que nos ha llevado a hablar de dicho legado, pues son muchas las piezas que Don Francisco poseía de Estruch, todas ellas incluidas en la testamentaria y donadas en 1904. Es posible además conocer la intención del artista al pintarlas, pues se trataba probablemente de encargos que el mismo Estellés hizo al pintor, dado que en el reverso de muchas de estas obras queda indicado tal deseo. Ejemplo de ello son, no sólo el *Descendimiento de la Cruz*, sino también *Santa Cecilia*, *Santa Lucía*, *San Vicente*, *San Francisco de Paula* y una pequeña *Sagrada Familia* pintada sobre tabla.¹⁴

3.4 ESTUDIOS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Si hacemos uso de la *metodología Panofskiana*¹⁵ deberemos comenzar el análisis de la obra por el contenido temático natural o primario, es decir, la llamada descripción preiconográfica. Para ello diremos que se trata de una obra figurativa que se encuentra formada por la presencia de once personajes, cinco de ellos femeninos y seis masculinos. Ambos grupos divididos y separados en la pintura. Los hombres centran su atención en el personaje central, el cual se encuentra muerto mientras está siendo bajado de una cruz. Al mismo tiempo tres de los personajes descienden el cuerpo del difunto, los otros dos restantes llevan a cabo muestras de cariño para con el mismo, uno de ellos besa la mano del yacente, el otro acaricia y observa los pies como si fuera a besarlos.

La acción se lleva a cabo de forma paralela, pues en la parte inferior del cuadro una de las mujeres se ha desmayado y todas las demás le prestan atención, sus rostros muestran preocupación. Todas menos una, la mujer que ocupa el extremo derecho de la obra sostiene con sus manos a la mujer desmayada mientras no pierde de vista la acción que tiene lugar sobre ellas.

¹⁴ BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, p. 262-264.

¹⁵ Método empleado por Erwin Panofsky (1892-1968), teórico del arte, para el correcto análisis de una obra.

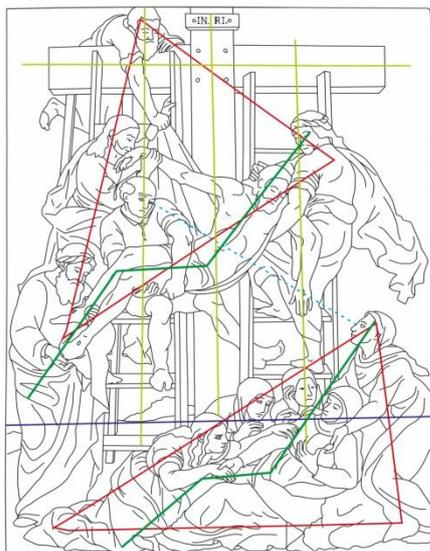


Ilustración 5: Líneas de composición de la obra

En este punto ya nos damos cuenta de cómo el artista busca el equilibrio en la escena, pues aunque el grupo de hombres desplaza el peso a un lado de la obra, el de mujeres logra igualar la balanza.

La escena se desarrolla en el campo. A lo lejos una montaña enriquece el escenario donde todo sucede. Si valoramos la pieza de acuerdo a la iluminación con la que el pintor ambientó la historia, nos damos cuenta de que se trata de un atardecer en el que la luz es frontal, algo ladeada hacia la izquierda y uniforme en todos los personajes, pero no invade toda la escena pues el artista hace uso de las vestiduras para crear juegos lumínicos. Es evidente además el magnífico tratamiento que el pintor hace de las telas, desde el paño púdico¹⁶ del personaje central hasta las túnicas que envuelven a los allí reunidos.

La vestimenta de los personajes los enmarca en un periodo histórico como es la Roma clásica. Podemos además diferenciar la clase social de los personajes de acuerdo a sus ropajes, pues nada tiene que ver el atuendo del ciudadano romano que sostiene el sudario desde arriba, con el del anciano que está a punto de besar los pies del yacente. La gama cromática con que el artista pinta a los personajes también puede ayudarnos a conocer su importancia en la escena, pues no es casualidad que la mujer desmayada vista de rojo.

Si centramos ahora nuestra atención en las miradas de los personajes podremos obtener mucha información pues todos los hombres miran el cuerpo del yacente, todos excepto uno, el cual dirige su mirada a la parte inferior de la escena. A su vez todas las mujeres miran el cuerpo de la desmayada, todas excepto una, la que la sostiene, ésta mira a la acción que se lleva a cabo sobre ellas. Entonces nos damos cuenta de que las miradas de ambos se encuentran, las miradas de los dos personajes que visten de verde. Esto no es sino una herramienta del pintor para conectar ambos escenarios, logrando dar unidad, convirtiéndolo en uno sólo.

La acción y el dinamismo no sólo pueden ser identificados por medio de colores o miradas, el artista hace uso de más recursos con que construir una escena cargada de patetismo, en este caso son evidentes las líneas intrínsecas en la composición. Así, podemos enmarcar la escena dentro de un formato vertical que queda reforzado con la cruz que divide la escena en dos mitades. El artista lleva a cabo de forma voluntaria una búsqueda de la simetría y del equilibrio, por lo que dispone dos escaleras, una a cada lado, y conecta ambas con el cuerpo del yacente y con la pierna del personaje que sentado ayuda a descender el cuerpo inanimado. A su vez encontramos otro paralelismo entre

¹⁶ El paño púdico, de pudor, de pureza o también llamado *perizonium* o *linteus* es aquella pieza de tela que sirvió para ocultar la desnudez de Jesús de Nazaret.

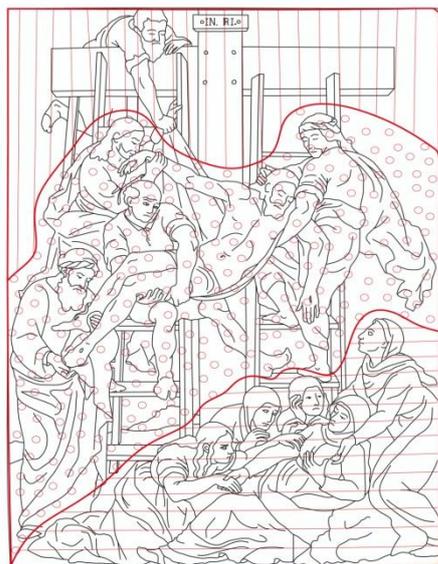


Ilustración 6: Planos compositivos de la obra

la figura del difunto y la de la mujer desmayada, cargadas además de dinamismo a causa del zigzag que esbozan.¹⁷

Si centramos nuestra atención en la parte inferior derecha del cuadro, nos damos cuenta de que podemos enmarcar el grupo de mujeres dentro de un triángulo que parte de la cabeza de la mujer que sostiene el cuerpo de la desmayada, recoge las cabezas del resto de mujeres y encuentra su extremo en la tela que cae del cuerpo de la mujer de melena suelta y de nuevo recorre a las mujeres por su parte inferior. A su vez podemos encuadrar los rostros de los hombres en un nuevo triángulo que se enmarca entre el rostro del más anciano, el rostro del peón romano y el rostro del hombre que carga al difunto. Así, ambos triángulos conducen la mirada del espectador en primer lugar al centro de la composición, al cuerpo del yacente, concretamente al ombligo del mismo, y en segundo lugar al rostro de la mujer desmayada. Para terminar no debemos olvidar la línea que quizá aunque no sea la más visible, es esencial en la composición, se trata de la línea del horizonte, la cual está ubicada en la parte inferior del cuadro. Estruch emplea los tonos azules, fríos, para modelar los fondos y recrear un ambiente frío, solitario. Y por el contrario, emplea colores más llamativos para los personajes, con los que pretende cargar la escena de tensión, emotividad y dramatismo.

Las manos son también una herramienta que carga la escena de sentido, así pues la mano del yacente muestra como el personaje carece de vida, mientras la mujer que se desmaya aprieta su mano contra el pecho como muestra de vida. Las manos de los hombres cargan al yacente y tienen muestras de cariño para con el mismo. En el caso de las mujeres sucede lo mismo, todas emplean sus manos para: hacer muestras de pánico como la mujer que se toca el rostro, de incompreensión como la mujer que sostiene a la desmayada con la palma hacia arriba y de preocupación como las mujeres que comprueban el estado en que se encuentra la central. Los rostros de los personajes también aportan gran información, de nuevo la preocupación en las mujeres y la tristeza en los hombres. Como vemos, el artista compone todo un corpus de signos que a los ojos de quien no conoce el relato es posible averiguar que sucede en la escena representada.

Llegados a este punto, y retomando la teoría de Panofsky, debemos comenzar a analizar el contenido temático convencional o secundario, es decir, podemos adentrarnos en el análisis iconográfico de la obra, comenzando por la identificación de los personajes en ella representados.

Se trata de un *Descendimiento de la cruz* en el que, mientras Cristo está siendo bajado de ésta, su madre María, ante el dolor de ver a su hijo sin vida, pierde por un momento el conocimiento. Todos los personajes y el modo en que

¹⁷ BOULEAU, C. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. p 23-68.

actúan ante la tragedia, revelan el momento dramático que allí se está viviendo. También es sin duda determinante la cartela que indica sobre la cruz “INRI”, lo cual significa: *IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVUM*, es decir, Jesús de Nazaret rey de los Judíos.

Son muchas las fuentes que narran este episodio, pero sólo una es la canónica, la que ha desencadenado toda la iconografía posterior que trata este tema. Es sin duda el Nuevo Testamento, en el que cada uno de sus evangelistas narra el hecho: Mateo 27 del 57 al 61; Marcos 15 del 42 al 47; Lucas 23 del 50 al 56; y Juan 19 del 38 al 42. En todos estos textos se concede el protagonismo a José de Arimatea, aunque la iconografía ha preferido destacar entre las figuras a María, madre del yacente.¹⁸

Todos estos pasajes de la Biblia hablan del *Descenso de la Cruz*, así como el día siguiente era sábado, descanso semanal para los judíos, estos pidieron a las autoridades que fuera posible la retirada de los cuerpos, para no incurrir en impureza. Es por eso que se aceleró la muerte de los crucificados a fin de poder llevar a cabo el descendimiento y posterior entierro del cuerpo de Cristo.¹⁹

Los personajes que incluyen los cuatro evangelios no son siempre las mismas, aunque la iconografía tradicional toma como referencia *Las actas de Pilato* en las que se habla de seis personajes: José de Arimatea, miembro del Sanedrín y amigo del difunto, Nicodemo, fariseo y magistrado, María Magdalena, María la madre de Jesús. María Salomé, madre de Santiago el Mayor y Juan, Juan, el más pequeño de los apóstoles y discípulo amado de Cristo. Sin embargo, es posible encontrar otros personajes que son mencionados en los evangelios pero no de un modo unánime, como son: María de Cleofás, María madre de Santiago el Menor y José, Juana y Susana.

Haciendo referencia a otras fuentes que hayan narrado el episodio, debemos comenzar hablando de Jorge de Nicomedia, quien en el siglo IX escribió unas oraciones que dieron lugar a la representación iconográfica en la que María besa y abraza a su hijo junto a la cruz. Además tenemos constancia de las reflexiones de Pseudo-Buenaventura, quien en la Baja Edad Media escribe las *Meditaciones vitae Christi*, cap LXXXI que dicen:

*“Cuando se le quitaron los clavos de los pies, José de Arimatea le descendió; todos rodearon el cuerpo del Señor y le pusieron en tierra. José era feliz por haber sido merecedor de tener el cuerpo de Cristo en sus brazos”.*²⁰

¹⁸ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 195.

¹⁹ CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, p.133 y 134.

²⁰ RODRIGUEZ PEINADO, L. *Del descendimiento de la cruz*, p. 30.

Si tenemos en cuenta otras fuentes, no podemos olvidar la influencia ejercida por los Autosacramentales y los Misterios Medievales en la representación iconográfica, pues los personajes en muchas ocasiones se disponen en las composiciones como si de escenografías teatrales se tratara.

La creación del tipo iconográfico del *Descendimiento* tiene su origen en las primeras representaciones del siglo IX. En ellas tan sólo aparecen Cristo y dos de sus discípulos. Son escenas sobrias que verán su evolución en diferentes variantes del arte bizantino. Es por eso que dicha influencia de Bizancio hará que sean la Virgen y San Juan quienes acaben situados a ambos lados de la cruz. También forma parte de la tradición bizantina situar a José de Arimatea sujetando el cuerpo mientras Nicodemo desclava los pies²¹.

El Arte Occidental, llegado el siglo XI, realizará ciertos cambios en el tipo iconográfico bizantino, ejemplo de ello es *El Descendimiento* de Benedetto Antelami en la catedral de Parma, en el que Cristo está todavía en la cruz y tiene desclavada la mano derecha por lo que su cuerpo se inclina hacia ese lado. José de Arimatea lo sostiene tomándolo por la cintura, mientras al otro lado Nicodemo se encuentra desclavando la mano izquierda. Con ello la imaginería románica ha creado un modelo que se repetirá hasta el siglo XIV.

Desde el siglo XIII el esquema compositivo medieval se complica con la presencia de muchos personajes, que incluso a veces no figuran en los relatos evangélicos. Con ello sólo se pretende una mayor dramatización, por lo que la Virgen comenzará a tomar la mano de su hijo y a lamentarse, la denominada *Mater Dolorosa*, incluso a caer desmayada ante el espanto de la escena. Ello conducirá a que la Virgen capte la atención de las santas mujeres. María Magdalena, por el contrario, comenzará a posicionarse a los pies de Cristo, abrazando la cruz, junto a José de Arimatea y Nicodemo. Y por último, comenzarán a aparecer terceras personas que ayuden a desclavar el cuerpo del crucificado, esbirros o incluso donantes o patrocinadores que contemplen la escena²².

A partir del siglo XV cambiará el procedimiento en que el cuerpo de Cristo es descendido: José de Arimatea y Nicodemo sostendrán desde ambos lado de la cruz un lienzo blanco que tomará a Cristo bajo sus brazos y le permitirá que descienda suavemente. La escena suele estar ambientada con el paisaje de Jerusalén, con el sol y la luna en el cielo o con ángeles revoloteando por influencia de la imaginería gótica. Durante el Renacimiento y el Barroco se tomará el tema como fuente de dinamismo, teatralidad y efectismo²³.

²¹ MONREAL Y TEJADA, L. *Iconografía del cristianismo*, p.135-136

²² Op cit. p.31.

²³ Ibid. p.136.

Retomando en este punto la teoría de Panofsky, debemos continuar con el tercer nivel del método, el significado intrínseco o contenido, el llamado análisis iconológico. Para ello comenzaremos estudiando a cada uno de los personajes que aparecen en la escena.



Ilustración 7: *Descendimiento de la Cruz* de José Estruch



Ilustración 8: *Rostro de Cristo* en la pintura de Estruch



Ilustración 9: *Rostro de la Virgen* en la pintura de Estruch

En primer lugar, Jesús, el crucificado, nacido en Belén a finales del siglo I. El modo en que interpretó la Ley hizo que se enfrentara a las autoridades judías del Sanedrín. Estos dictaminaron para él la pena capital, por lo que tuvo que visitar a Poncio Pilato, quien le aplicó la forma prescrita para ladrones y delincuentes, la crucifixión. El nombre de Jesús quiere decir “Yahveh salva”, pero también se le llamó Emmanuel traducido como “Dios entre nosotros”, Mesías que significa “Ungido”, Hijo de David, Hijo del hombre, Hijo de Dios o Buen Pastor.²⁴

Existen muchas formas de representar a Cristo, pues él es el principio y el fin por lo que el alfa y la omega están vinculadas a él. Pero sus principales atributos, aquellos objetos o emblemas que nos ayudan a identificarlo son normalmente los instrumentos de la pasión: cruz, corona de espinas, clavos, columna, lanza...

En segundo lugar, María, es hija de Ana y Joaquín, esposa de José y madre de Jesús. Con tan sólo dos años fue presentada al templo de Jerusalén y en su juventud fue ofrecida a José como esposa. La visita de un ángel le indicó que sería la madre del Mesías y a los nueve meses dio a luz un niño, el Hijo de Dios. Acompañó a su hijo a lo largo de toda su vida, y al morir fue asunta. Será llamada Nueva Eva. Es frecuentemente representada de azul y blanco, como símbolo de pureza²⁵.

Juan será considerado el apóstol predilecto de Jesús, quien reclinó la cabeza en la última cena sobre Cristo y más tarde lo acompañó al Calvario. Es a su vez el artífice del cuarto Evangelio, así como del Apocalipsis, es siempre representado con túnica y manto como el resto de los apóstoles, pero se diferencia de los demás por la juventud con la que se le muestra, imberbe por haber sido el más joven de los suyos. Con frecuencia se le puede ver con la palma de la inmortalidad, pues por un tiempo se creyó que el apóstol no hubo de morir, con objetos para escribir o simplemente representado como el águila del tetramorfos que personifica.

María Magdalena era una fiel amiga de Jesús, hermana de Marta, hija de Lázaro. Tras la curación de Simón el leproso, lavó los pies de Cristo con ungüentos y dedicó el resto de su vida a la penitencia, de ahí que sea representada con frecuencia como penitente. Una característica de la figura de

²⁴ CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana*. Guía básica para estudiantes, p.59 y 60.

²⁵ FERNANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*, p. 154



Ilustración 10: Rostro de María Magdalena en la pintura de Estruch



Ilustración 11: Rostro de Nicodemo en la obra de Estruch



Ilustración 12: Rostro de José de Arimatea en la obra de Estruch

María Magdalena es la melena suelta, pues se dice que limpió con su cabello los pies de Cristo y acentúa su imagen de eremita. También se la representa con un rosario que alude a su presente como orante y un tarro o vaso de perfumes, símbolo de su respuesta al ver a Cristo en el pasado²⁶.

María Salomé, de Galilea, es la madre de Santiago y de San Juan Evangelista. Además es una de las mujeres que visitó el sepulcro tras la muerte de Jesús y lo encontró vacío, pues había resucitado. Se la representa con tocas como las mujeres casadas, y con un vaso de ungüentos como a María Magdalena²⁷.

José de Arimatea era miembro del Sanedrín y fiel seguidor de Cristo. Fue quien solicitó a Pilato el permiso para retirar el cuerpo de Jesús, tarea que hizo junto a Nicodemo, con quien condujo el cuerpo hasta un nuevo sepulcro de su propiedad. Sus atributos están siempre relacionados con el momento de la pasión: el Santo Grial, pues la leyenda adorna que recogió la sangre del Mesías en un cáliz, el lienzo funerario, dado que se dice que fue él quien compró el sudario que cubrió el cuerpo de Jesús, las tenazas, los clavos.

Nicodemo escribirá uno de los Evangelios Apócrifos y será a su vez un fariseo y magistrado miembro del Sanedrín. Es representado con las vestiduras propias de su clase social, y con aspecto de anciano, dando con ello a entender su experiencia, conocimiento y sabiduría.

Así pues, si centramos ahora nuestra atención en el *Descendimiento de la Cruz* de Estruch, nos damos cuenta de la fuerte influencia recibida por la evolución del tipo iconográfico del descendimiento, con detalles como el del lienzo que ayuda a bajar el cuerpo, o la introducción de personajes arbitrarios como es el romano. También es común en la iconografía encontrar un San Juan joven, un Nicodemo anciano, un José de Arimatea que posee el control de la acción, una María que se desvanece o incluso una María Magdalena con el pelo rizado, rubio y suelto. Es por eso que podemos identificar a los personales de Nicodemo, quien toma los pies de Cristo, San Juan, quien besa la mano de Jesús, Cristo, el crucificado, José de Arimatea, quien carga con cariño el cuerpo de su maestro mientras acaricia su cabello, La Virgen María, que sufre un desmayo, María Magdalena, mujer que toma a la Virgen por el brazo y muestra su pelo suelto, y María de Salomé quien puede haber sido representada como cualquiera de las mujeres que restan en la escena.

Es complicado identificar a todos los personajes puesto que la iconografía rara vez ha hecho referencia a ellos, pero podemos emitir una hipótesis acerca de su identidad. Juan en su evangelio menciona a María de Cleofás en el momento en que Cristo es bajado de la cruz, y a su vez, Mateo y Marcos

²⁶ Ibid. p. 188.

²⁷ Ibid. p. 189.

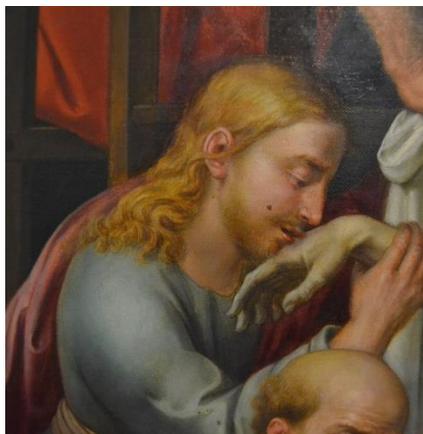


Ilustración 13: Rostro de Juan en la obra de Estruch

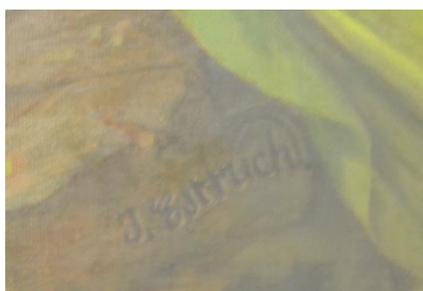


Ilustración 14: Firma del artista en la obra

hablan de la existencia de María la madre de Santiago el Menor y José, por lo que éstas podrían ser las dos mujeres restantes que asustadas atienden a la Virgen en su desmayo.

Y es que el mismo desmayo ha implicado cierta controversia con el paso del tiempo, puesto que con el Concilio de Trento se prohibió dar a conocer una imagen de la Virgen como madre débil y frágil que pierde el conocimiento ante la visión de su hijo muerto. Pero con el paso de los siglos la Virgen María volverá a ser mostrada de este modo, aunque las escrituras no hablaran en ningún momento de tal desmayo. Así pues la influencia de Trento fue perdiéndose y los artistas cada vez se vieron menos influidos por aquellas restrictivas normas.

A su vez nos plantea dos hipótesis la figura que ocupa el reverso de la obra, podría tratarse de una monja puesto que viste el hábito propio de una congregación. Desconocemos la relación de Estruch con aquella religiosa, pero debió ser importante para él pues no es la única obra en la que esboza ligeramente y con una pincelada espontánea y rápida, su rostro. También encontramos una figura similar en el reverso de la obra “San Lucas” de este mismo artista, albergada también en el Colegio de seminaristas. Podría ser la misma mujer de nariz prominente la representada en ambas piezas, aunque en el reverso de esta otra obra lleva sobre su cabeza un nimbo, símbolo de santidad. La segunda conjetura nos lleva a creer que puede tratarse de la Virgen María, representada como *Mater dolorosa*.

Si centramos nuestra atención en otro *Descendimiento* de Estruch conservado también entre las paredes del Real Colegio del Patriarca²⁸, nos damos cuenta de que se trata de un boceto, un estudio previo de la pieza que estamos analizando, pues en ella el acabado y el trazo son abocetados y dos de los personajes han desaparecido: una de las Marías que asiste a la Virgen y el romano que ayudaba desde la parte alta de la cruz a descender al crucificado.

²⁸ BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, p. 218-221

4. ESTUDIOS TÉCNICO Y CONSERVATIVO

4.1 ESTUDIO TÉCNICO



Ilustración 15: Anverso de *El Descendimiento*

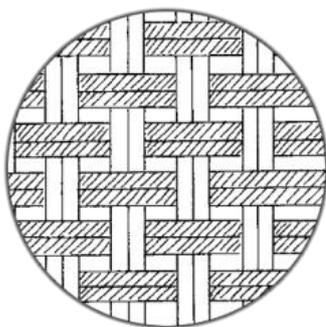


Ilustración 16: Esquema de tejido Panamá

FICHA TÉCNICA BÁSICA	
AUTOR: José Antonio Estruch Martínez (1835-1907)	
TÍTULO: Descendimiento de la Cruz	TÉCNICA: Óleo sobre lienzo
UBICACIÓN: Real Colegio del Patriarca del Corpus Christi	
FIRMA: Sí	MARCO: Sí
MEDIDAS: 108 cm x 81 cm x 2cm (sin marco) y 2m x 128,5m (con marco)	
FECHA: 1895	PROCEDENCIA: Fco. Ferrér y Estellés
COMPLEMENTOS: No	

En cuanto al análisis técnico de cada una de las partes que componen la pieza haremos referencia a: soporte textil, estrato pictórico, bastidor y marco.

4.1.1 El Soporte textil

En cuanto a las características textiles se puede indicar que se trata de un ligamento panamá o doble tafetán²⁹ con una densidad de 17 hilos dobles verticales x 15 hilos dobles horizontales, sin presentar costuras ni oirillo. La trama de la tela es muy tupida, apretada y cerrada, con una confección mecánica muy regular, el hilo es de grosor medio, muy uniforme, sin presencia de nudos y con una torsión en Z.

Para la identificación de la fibra se realizaron varias pruebas, lo que nos permitió concluir que el lienzo está confeccionado con fibras celulósicas de lino.

En primer lugar se realizó un ensayo pirométrico, dando como resultado tras estudiar los residuos, olor y forma de combustión³⁰. Al acercar la llama ardió fácilmente sin llegar a fundirse y desprendió el olor propio del “papel quemado”. Así mismo, los restos tras su quemado fueron de aspecto blanquecino. Atendiendo a todos estos puntos, se pudo deducir a nivel general que se trataba de una tela de origen celulósico.

Así mismo, para una mayor precisión en el origen de la fibra, se realizaron estudios al microscopio sin llegar a lavar la fibra puesto que esta se encontraba muy frágil. Lo que se pudo llegar a observar es que las fibras

²⁹ JEVENOIS VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*, p. 120 y 121.

³⁰ CAMPO, G; BAGAN, R y ORIOLS, N. *Identificación de fibras. Suports tèxtils de pintures*, p.6.28.



Ilustración 17: Imagen al microscopio de las fibras de lino

estaban dispuestas en sentido longitudinal, lo que indica que la fibra proviene tallo de la planta. A continuación se observó las dislocaciones transversales a intervalos frecuentes lo largo de la fibra. Pero ello nos lleva a dudar entre un lino, cáñamo y yute, siendo los tres muy empleados como soportes textiles de obras de arte. Finalmente se realizó la prueba de secado torsión con la que se descartó la posibilidad de que fuera un cáñamo dado que giraba en el sentido de las agujas de reloj. Por lo que los resultados fueron muy concluyentes, se trataba de un lino³¹.

Con frecuencia, el modo en que la tela se encuentra unida al bastidor suele ser por medio de clavos o grapas que la mantienen tensada, técnicas más reciente empleada desde mediados del siglo XX. Pero en el caso del *Descendimiento* no es así, la obra cuenta con una especie de enchuleto, una lámina fina de madera más blanda, que sujeta la tela y la atrapa impidiendo que ésta se destense. Este sistema es bastante común en las obras de Estruch pues encontramos este sistema de sujeción en algunas de las obras estudiadas como son: *Santa Cecilia*, *Santa Lucía*, *San Vicente* y *Los cuatro Evangelistas*. Al igual que sucede con el ligamento empleado, pues todas las citadas han sido pintadas sobre un panamá.

4.1.2 El Bastidor

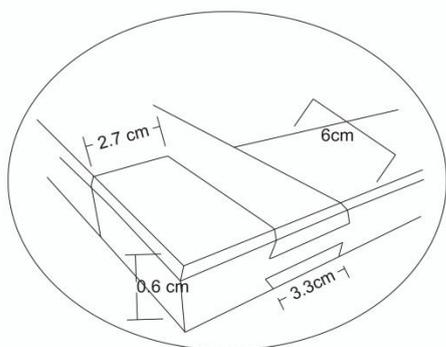


Ilustración 18: Esquema esquina de bastidor

Por lo que respecta al bastidor podemos afirmar que muy probablemente se trate del original, de madera de coníferas tratada, pues sus fibras son más gruesas y son frecuentemente atacas por carcoma. Ejemplo de ello son el pino, cedro o abeto, los cuales son muy frecuentes en la Comunidad Valenciana³². Está compuesto por nueve elementos a los que debemos sumar las seis cuñas y las cuatro láminas perimetrales que mantienen tensada la tela. Sus aristas son vivas pero biseladas en los puntos de contacto de la obra. Todos los elementos han sido previamente pulidos y trabajados para un acabado perfecto del conjunto. Además todas las cuñas se encuentran sujetas por un clavo de hierro que impide que estas puedan salirse. El ensamblaje es de tipo español, móvil, a horquilla³³. Las dimensiones generales que presenta son 108x 81x 2 cm, pero pueden observarse con mayor precisión en el diagrama.

La pieza forma parte de una colección de obras de Estruch en las que la mayor parte de ellas poseen un distintivo, un sello en el reverso del bastidor, marca que en esta obra no encontramos. De nuevo queda planteada una hipótesis, pues pudo tratarse de un error al no cuñar este bastidor como se solía hacer

³¹ Las pruebas se realizaron con un microscopio binocular de la marca UKA Technic, con un rango de aumentos de los 4 a los 100.

³² LLAMAS PACHECO, R. *La conservació i restauració de pintures de cavallet: com apropar-se a la disciplina*, p. 37

³³ CASTELL AGUSTÍ, M. *El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras*, p. 43-56

con todos los que vendía, o por el contrario, que Estruch lo obtuvo a un comercio diferente.

Imaginando que simplemente se trata de un error, el sello que debería aparecer es el dibujo de una paleta de pintura en cuyo interior aparecería la siguiente inscripción: “Faustino Nicolás Papelería, artículos de escritorio, dibujo y pintura, Zaragoza 22 Valencia”. La papelería Faustino Nicolás no existe actualmente, dado que formaba parte de un edificio que desapareció en la actual Plaza de la Reina. Este edificio se encontraba en la calle Zaragoza, calle de artesanos y artistas, que comunicaba Santa Catalina con la Catedral de Valencia. Se trataba de una calle concurrida, repleta de comercios. Muchos artistas noveles expusieron sus obras en las vitrinas de estos escaparates, de

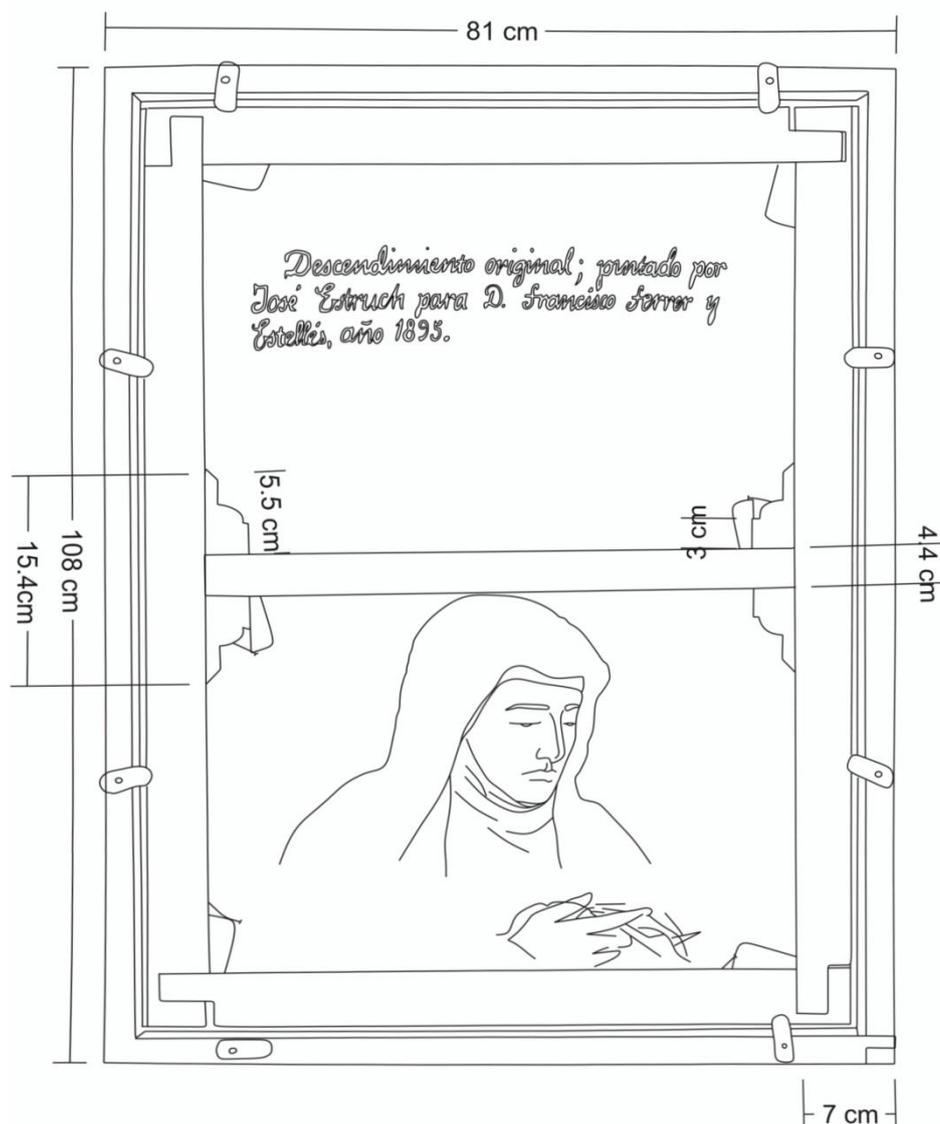


Ilustración 19: Esquema de medidas del bastidor

tal modo que se daban a conocer y adquirirían con ello nuevos compradores. Ejemplo de ello era precisamente esta papelería, de la que se decía que “su escaparate era una constante exposición de pinturas de los artistas valencianos”³⁴.

4.1.3 Estrato Pictórico

En el borde de la tela se pudo observar el espesor de las capas que formaban el estrato pictórico. Nos encontramos ante una preparación comercial, blanca, distribuida de forma uniforme, lisa y fina por toda la superficie de la obra. Sobre ella se aprecia una película fina de óleo con aspecto homogéneo, suave, sin empastes y liso. En ciertos puntos es tal la sutileza de la imprimación y la pintura que revelaba la trama y la urdimbre subyacentes. Viendo la obra con luz transmitida se aprecian las delicadas capas que el artista había aplicado, pudiendo distinguirse desde el anverso, el dibujo abocetado del reverso.

Si nos referimos a la paleta cromática del artista se distingue el frecuente uso que hace de los colores fríos, desplazando los cálidos a ciertas vestiduras que ha querido resaltar. Sin embargo las carnaciones son llevadas a cabo por medio de mezclas de color muy diferentes, ello permite que la obra quede configurada dentro de una misma impresión, un mismo ambiente, en el que ningún elemento es extremadamente disonante en la composición.

Aunque la pincelada del artista era tan poco cargada que era imposible encontrar empastes o relieves en la pintura, sí fue posible observar con precisión la perfecta distribución del barniz. El barniz es la última capa del estrato pictórico, aquella que debe preservar la pintura y conferirle unas cualidades estéticas como: brillo, suavidad...³⁵ Con ayuda de la imagen ultravioleta pudimos visualizar la película cubriente que formaba, homogénea, brillante y uniforme. Desconocemos el material de que está compuesto el barniz, pero por la época de realización de la obra podría corresponder a una resina natural³⁶.

Una peculiaridad de las obras de Estruch es el hecho de que el artista acostumbraba a descargar el pincel en los reversos de las piezas que pintaba. Así, no sólo el anverso merece un análisis, también debemos prestar atención al reverso de la tela en el que acostumbraba a dibujar con los restos de su pincel retratos espontáneos y nada académicos. Con ellos el pintor nos acerca

³⁴ ROIG CONDOMINA, V.; SEMPERE VILAPLANA, L. *Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del S. XIX: El ejemplo de las exposiciones colectivas*, p. 597-611.

³⁵ MARTÍN REY, S. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*, p. 58 y 59.

³⁶ *Ibid.* p.60.

a su doble vertiente, una más académica y otra más impulsiva, y menos sujeta a normas.

La extremada fina película que extiende de óleo en una gama de grises oscuros no posee ni tan siquiera un estrato preparatorio, ni una superficie de protección posterior como es el barniz. También podemos observar en el reverso la inscripción que cita: “Descendimiento original; pintado por José Estruch para D. Francisco Ferrer y Estellés, año 1895”. Con ella conocemos la intención del artista al pintar la obra pues debió ser un encargo de Don Francisco Ferrer y Estellés o un regalo para éste.

La inscripción de la parte alta del reverso nos aporta una gran información sobre el artista, el destinatario y la fecha de realización de la pieza. No sucede lo mismo con el dibujo de la zona central del reverso, en el que el artista esboza una religiosa cuya identidad desconocemos, o a la virgen como Mater dolorosa.

4.1.4 El Marco

Se trata de una estructura de protección, ornamentación y presentación para la obra bidimensional que le confiere cualidades estéticas añadidas. El marco que rodea el *Descendimiento* es un verdadero ornamento para la pieza, pues al tratarse de un marco con inspiración neobarroca³⁷, emplea el relieve para recrear motivos vegetales. Es sin duda contemporáneo a la obra que engloba, por lo que suponemos próximo a 1895.

Tras su análisis organoléptico nos damos cuenta de que se trata de un marco de los tradicionalmente llamados de pasta, con una estructura interna de hierro recubierta con yeso blanco y más tarde imprimada hasta configurar un asiento para el oro fino dorado al agua³⁸ que lo embellece. El oro ha recibido un tratamiento diferente de bruñido que permite el juego de intensidades en la superficie del dorado bruñido o mate. Las dimensiones generales son de 1,285m x 2m.

El marco consta de cuatro partes bien diferenciadas, en primer lugar una moldura lisa que rodea el perímetro de la pieza, a continuación una moldura con motivos circulares regulares en relieve, en tercer lugar una alto relieve de motivos vegetales que tiene continuidad en la parte más saliente y exenta de la obra.

³⁷ VIVO MUÑOZ, M^ªC. *El marco, de la técnica a su análisis y clasificación*. p.25-27.

³⁸ GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. p. 125 y 155.

Por el reverso es posible observar las ocho pletinas giratorias que impiden que se separe del bastidor y dos cáncamos que por medio de dos pletinas permiten que sea colgado a la pared de la estancia.

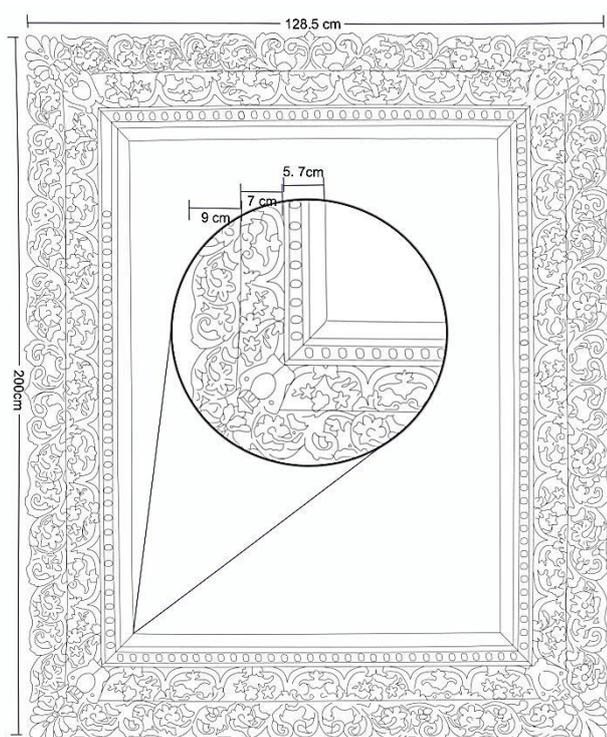


Ilustración 20: Esquema del anverso del marco

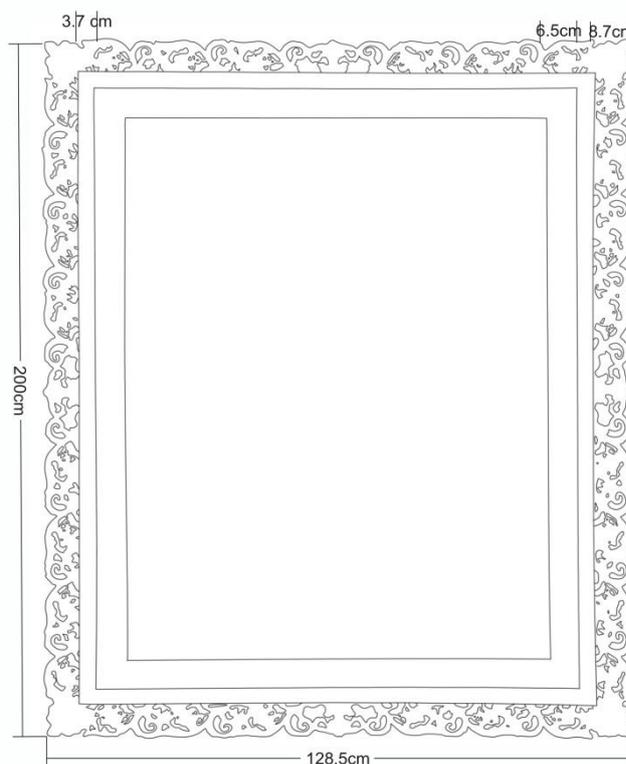


Ilustración 21: Esquema del reverso del marco

4.2 ESTUDIO CONSERVATIVO

En este apartado se lleva a cabo un estudio acerca del estado en que se encuentra la obra, analizando cada elemento por separado: soporte, película pictórica, bastidor y marco. El estado general de la pieza es bastante bueno, dado que no se trata de una pintura de gran antigüedad, ni ha sido restaurado en ninguna ocasión. Es por eso que finalmente se realiza una breve propuesta de intervención que irá enfocada a paliar los escasos problemas de la obra.

4.2.1 Soporte textil

La tela de esta obra presenta unos parámetros generales de buena conservación dado que no se observan deformaciones, distensiones, ataques de microorganismos, desgarros, roturas o cortes. Por el contrario, se puede distinguir una gran cantidad de polvo y suciedad superficial producida no sólo porque la obra no ha sido limpiada, ni tan siquiera movida en mucho tiempo, sino porque en la parte superior de la sala en la que se encuentra una gran

mancha de humedad se ha producido un desprendimiento de la pintura de la pared. Ello también nos indica que la temperatura y humedad a las que la pieza está sometida no son las correctas³⁹.

La obra también cuenta con otra patología en su soporte: la rigidez y friabilidad⁴⁰ con tendencia a provocar pequeñas roturas y a desfibrarse. Las condiciones de temperatura y humedad a las que la pieza está sometida han favorecido la pérdida de elasticidad y la rigidez de la misma.

4.2.2 El Bastidor

El soporte lúneo de la tela se encuentra en buen estado dado que no posee ningún tipo de ataque biológico, astillamiento o alabeamiento. Tan sólo podemos encontrar un nudo⁴¹ en la parte superior izquierda del reverso del mismo, que se encuentra sano, sin exudaciones y por lo tanto estable, por lo que no presenta ningún tipo de problema. También observamos en este caso la cantidad de suciedad superficial que la obra posee, sobretodo en el listón

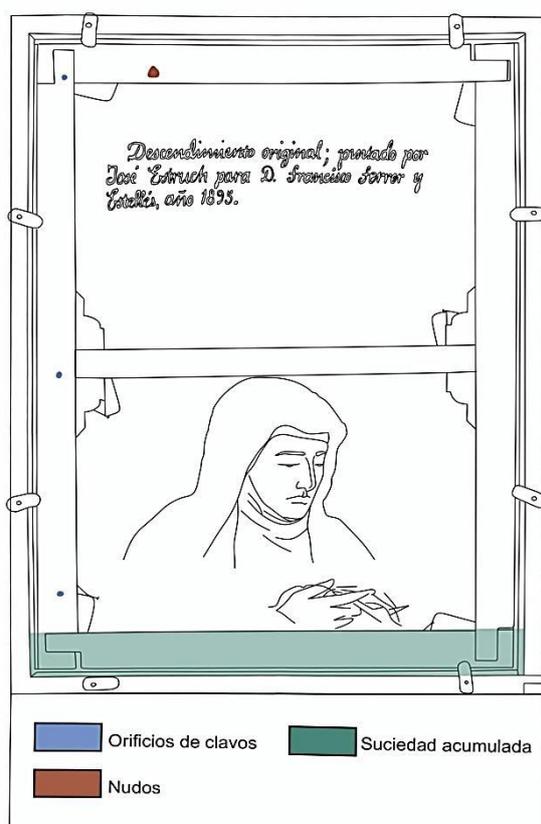


Ilustración 22: Diagrama de daños del bastidor

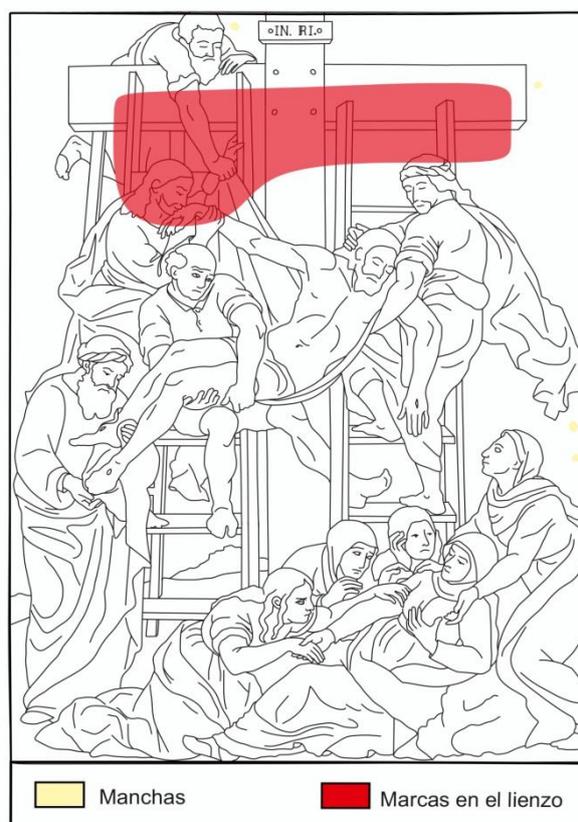


Ilustración 23: Diagrama de daños del Estrato Pictórico

³⁹ La Temperatura y Humedad Relativa a que unas piezas deben verse expuestas debe ser constante entorno a los 20°C de temperatura y 55% de humedad relativa.

⁴⁰ De acuerdo a la RAE, que presenta facilidad para desmenuzarse. En este caso hace referencia a la fragilidad que muestra la tela, la cual ha perdido gran parte de su elasticidad.

⁴¹ El origen del nudo es la inclusión basal de una rama dentro del tallo del árbol. Se produce una desviación del sentido de las fibras, volviéndose estas más duras y de difícil trabajo.

inferior, pues es mucho más evidente que en la tela. Por último encontramos pequeños orificios producidos por clavos o tornillos.

4.2.3 Estrato Pictórico

De nuevo nos encontramos con otro elemento conservado en relativas buenas condiciones, se trata de la película pictórica, la cual muestra un buen envejecimiento. Es por ello que no encontramos ningún defecto de técnica, alteración química, craquelado, grieta, laguna, abolsamiento. Así pues la preparación se mantiene estable igual que sucede en la película oleosa y, tan sólo, es posible encontrar de forma localizada en el extremo central derecho unas pequeñas manchas blancas que parecen haber sido producidas con el traslado y manipulación de la pieza cuando la pared fue pintada hace unos años.

Si nos referimos ahora al barniz que protege la capa más superficial de la pieza, nos damos cuenta de que no ha sufrido ninguna patología, a excepción de la suciedad que ha podido conferir a la pieza un tono generalizado algo más amarillento.

Por último, no debemos olvidar la rigidez de la que hemos estado hablando en el soporte, pues la película pictórica revela un aspecto algo reseco. Además es destacable en el anverso de la pintura, relieves que se corresponden con la inscripción del reverso, la cual por causa de una oxidación, ha conferido esa textura irregular localizada en la parte superior de la película pictórica.

4.2.4 El Marco

Al contrario que el resto de elementos, el marco no halla en buen estado, pues posee una serie de patologías que implicarían una restauración algo más detallada. De nuevo encontramos una gran cantidad de suciedad que, ocupa todos los entrantes y salientes del ornamento.

Además distinguimos en el reverso, manchas de orígenes diversos y de tonalidades variadas como son las blancas que probablemente provengan del roce contra la pared. También podemos observar pequeños orificios producidos por clavos y otros que podemos ver son los producidos por ataque biológico, concretamente por el *anobium punctatum*⁴², conocido comúnmente como carcoma, aunque no se encontraba activa.

En el anverso del marco, la moldura que queda exenta se encuentra muy dañada. El hierro de la estructura subyacente se ha oxidado y está favoreciendo un craquelado, y con ello el desprendimiento de la cobertura de

⁴² PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN,V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, p. 104.

yeso. Además lo observamos erosionado en todo su perímetro, pues con el movimiento de la pieza ha sufrido roces que han acabado convirtiéndose en faltantes. El faltante más notable está situado en las molduras circulares del extremo superior izquierdo del anverso.

Finalmente, destacar un defecto de técnica en el acabado del dorado al agua, presentando un aspecto similar al de la piel de un cocodrilo. Por medio de pruebas algo más concretas sería posible averiguar la composición y por tanto la solución al problema.

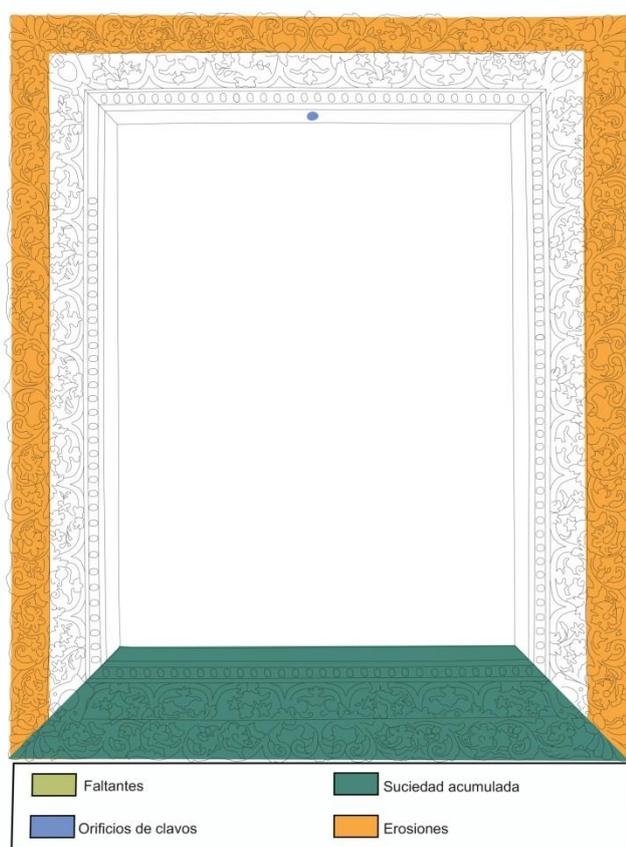


Ilustración 24: Diagrama de daños del anverso del marco

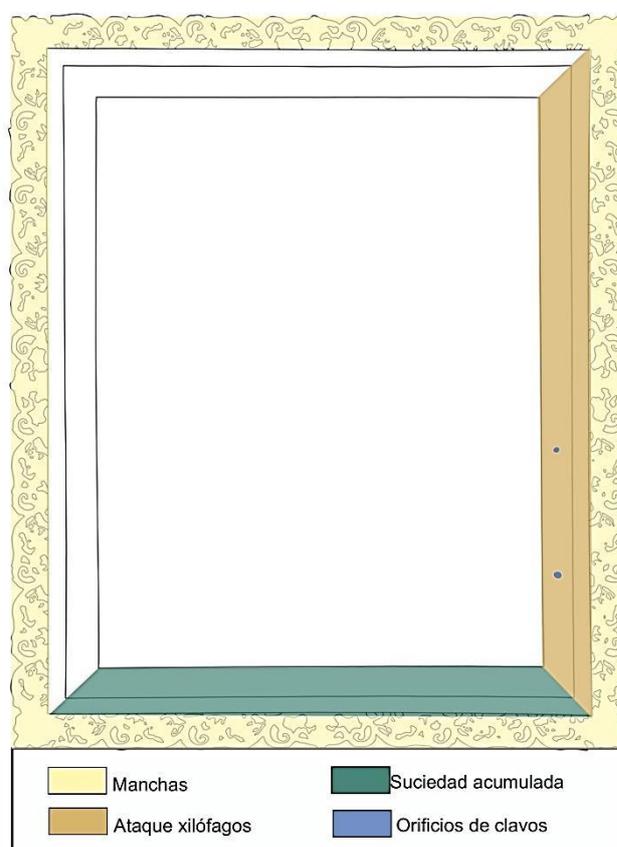


Ilustración 25: Diagrama de daños del reverso del marco

4.3 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras conocer con profundidad el estado en que se halla la obra, debemos ahora dar a conocer una propuesta de actuación que permita acabar con todas estas patologías. Recordamos que la pieza se encuentra en su totalidad con gran cantidad de suciedad superficial, y a nivel específico se visualizan una serie de problemas como son:

En el soporte textil, la tela está rígida, reseca, con falta de elasticidad.



Ilustración 26: Detalle de las manchas del anverso.

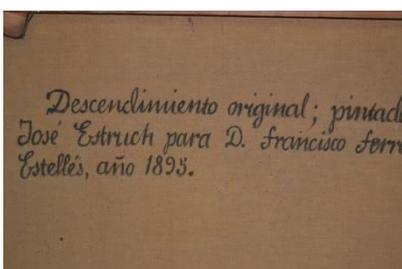


Ilustración 27: Detalle de la inscripción del reverso.

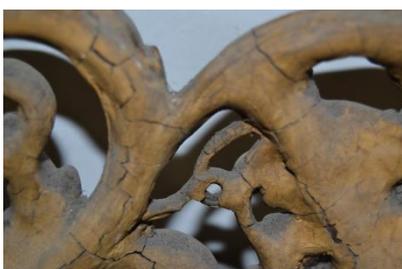


Ilustración 28: Detalle del craquelado del marco.



Ilustración 29: Detalle del defecto de técnica del dorado

El soporte lúneo posee una serie de orificios producidos por los clavos que deben ser tratados. La película pictórica ha sido manchada y requiere en mayor medida de un tratamiento que le devuelva la planimetría perdida a causa de la inscripción del reverso.

Por último, el marco necesita un tratamiento algo más lento y detallado pues se muestra perforado por diversas causas, manchado, erosionado y con una serie de faltantes.

Es por todo ello que el mejor método de proceder es comenzar retirando la suciedad más evidente con brochas, gomas de borrar (tan sólo en el reverso) y aspiración controlada, tras haber separado el marco del lienzo. A partir de ese momento el marco recibirá un tratamiento diferente al de la obra.

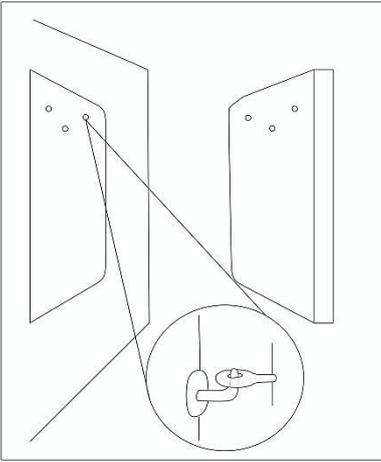
Si centramos nuestra atención en el reverso, será necesaria una limpieza mecánica y la eliminación de las deformaciones dando un tratamiento puntual de humedad por medio de un humidificador y leve presión. Es por eso que no será necesario el desclavado de la obra.

El barniz que posee así como las manchas del anverso, deberán ser limpiadas con un disolvente, probablemente apolar, en definitiva un hidrocarburo semejante a la pintura y barniz que manchan y cubren. Posteriormente deberá ser barnizada para devolverle el brillo y saturación de color.

El marco por el contrario requiere de un estudio más detallado: una limpieza química de las manchas, las cuales probablemente sean fácilmente retirables con el empleo del mismo disolvente que en las de la película pictórica, dado que su origen parece el mismo. Una consolidación de la pasta de yeso que rodea el armazón de hierro y una reintegración volumétrica de los faltantes con un producto semejante al original. También será necesario el rellenado de los orificios de carcoma con una masilla comercial o incluso con una mezcla de serrín y cola animal.

Por último, sería necesario estudiar de qué consta la pátina superior del dorado pues esta deberá ser retirada y sustituida por otra que presente un mejor envejecimiento. Pero para ello es necesario realizar pruebas de mayor envergadura, como son estratigráficas y químicas, las cuales puedan confirmar el material ante el que se encuentra el restaurador.

A todo ello debemos sumar una conservación preventiva que asegure la salvaguarda de las obras del Colegio del Patriarca. En primer lugar el saneamiento de las humedades que hallamos en la pared y en segundo lugar, la revisión periódica del polvo para que las piezas no requieran de la intervención de un restaurador con frecuencia.



Debemos además tener en cuenta que no nos referimos a una sala de exposiciones común, sino que se trata de obras que no son visitables, y que no son observadas por un gran número de gente a diario. Ello también ha favorecido su conservación, pues la temperatura era baja pero estable y lo mismo sucede con la humedad relativa.

Ilustración 30: Esquema de colgado de la obra en la antesala de la capilla privada

5. CONCLUSIONES

Gracias a la realización de este trabajo es posible hablar ahora de una serie de conclusiones que se han extraído durante el proceso de creación del mismo.

En primer lugar con este estudio, se ha dado a conocer tanto la figura de José Estruch como el Legado Estellés, aunque esta información no llegue a estar disponible para toda la sociedad que desee en cualquier momento consultarla. Por el contrario sí logramos reunir extensa información del lienzo de El Descendimiento, lo que favorecerá su análisis y futura posible intervención. Es una lástima que no exista una bibliografía más amplia acerca del pintor, pues se trataba de un personaje destacado no sólo por su modo de trabajar la pincelada, sino también por su formación llena de personajes que, al contrario que él, sí han logrado encontrar su lugar en la Historia del Arte. Con ello queda abierta una primera línea de investigación, en la que puede ser José Estruch su objeto de estudio, o incluso el Legado Estellés de que sus obras forman parte.

En segundo lugar, se ha realizado un análisis histórico, iconográfico e iconológico, en el que se ha tratado de esclarecer el contenido intrínseco de la obra. Para ello se ha examinado la composición, luz, planos, miradas, líneas compositivas...así como la evolución del tipo iconográfico de El Descendimiento de la Cruz o la comparación con otros lienzos de misma temática, incluso mismo autor.

En tercer lugar, se ha desarrollado un estudio técnico y conservativo que unido a la propuesta de intervención que se plantea, facilita una vez más, una nueva vía de investigación futura. La pieza exenta del marco no posee un gran número de patologías, por lo que su intervención por el momento puede quedar aplazada. Por el contrario, el marco plantea un gran número de problemas que deben ser subsanados a la mayor brevedad.

Por último, considero importante hablar del futuro de dichas obras. La colección que el Colegio Seminario salvaguarda entre sus muros es muy extensa, y no toda ella se encuentra en perfectas condiciones o en un ambiente adecuado para su conservación, ni tan siquiera para su admiración. La institución da a conocer ciertas obras del Colegio por medio del museo del patriarca, pero en dicha exposición no podemos encontrar ninguna obra de nuestro pintor, a pesar del gran número de obras que sabemos que poseen. Es por eso que dedico estas líneas a hablar de todas esas piezas que han quedado sepultadas en el Colegio y que de difícil modo pueden salir de allí para ser conocidas por el público más inexperto. Son piezas que requieren de un tratamiento especial, pues tan sólo replanteando su modo de exposición se puede llegar a descubrir sus reversos, plagados de espontaneidad y elocuencia.

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

ILUSTRACIÓN 1 (Pág. 14). Retrato de José Estruch de joven. Extraída del Catálogo: *Centenari J.A. Estruch*.

ILUSTRACIÓN 2 (Pág. 16). Dibujo de Estruch cargado de grafismo. Extraída de la obra *Noticia de Pepe Estruch*

ILUSTRACIÓN 3 (Pág. 19). Plano de la planta del Colegio de seminaristas de *Corpus Christi*. Extraída de: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artificies*.

ILUSTRACIÓN 4 (Pág. 19). Claustro de Real Colegio del Patriarca. Extraída de: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artificies*.

ILUSTRACIÓN 5 (Pág. 22). Líneas de composición de la obra. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 6 (Pág. 23). Planos compositivos de la obra. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 7 (Pág. 26). *Descendimiento de la Cruz* de José Estruch. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 8 (Pág. 26). Rostro de Cristo en la pintura de Estruch. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 22 (Pág. 26). Rostro de la Virgen en la pintura de Estruch. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 23 (Pág. 27). Rostro de María Magdalena en la pintura de Estruch. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 11 (Pág. 27). Rostro de Nicodemo en la obra de Estruch. . Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 12 (Pág. 27). Rostro de José de Arimatea en la obra de Estruch. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 13 (Pág. 28). Rostro de Juan en la obra de Estruch. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 14 (Pág. 28). Firma del artista en la obra. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 15 (Pág. 29). Anverso de *El Descencimiento*. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 16 (Pág. 29). Esquema de tejido Panamá. Retocada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 24 (Pág. 30) Imagen al microscopio de las fibras de lino. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 25 (Pág. 30) Esquema esquina de bastidor. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 19 (Pág. 31). Esquema de medidas del bastidor. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 20 (Pág. 34). Esquema del anverso del marco. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 21 (Pág. 34). Esquema del reverso del marco. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 22 (Pág. 35). Diagrama de daños del bastidor. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 23 (Pág. 35). Diagrama de daños del Estrato Pictórico. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 24 (Pág. 37). Diagrama de daños del anverso del marco. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 25 (Pág. 37). Diagrama de daños del reverso del marco. Realizado por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 26 (Pág. 38). Detalle de las manchas del anverso. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 27 (Pág. 38). Detalle de la inscripción del reverso. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 28 (Pág. 38). Detalle del craquelado del marco. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 29 (Pág. 38). Detalle del defecto de técnica del dorado. Realizada por Begoña Marcilla.

ILUSTRACIÓN 30 (Pág. 39). Esquema de colgado de la obra en la antesala de la capilla privada. Realizada por Begoña Marcilla.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV Catálogo: *Centenari J.A. Estruch*. Ayuntamiento de Xàtiva. 2007.
- AGRAMUNT LACRUZ, F; SANCHIS.T; Artistas valencianos del siglo XX: fondos del estudio fotográfico. Valencia: 2000.
- BENITO DOMENECH, F.; *Museo del Patriarca: catálogo de pinturas*. Valencia: Federico Domenech, 1980.
- BENITO DOMENECH, F.; *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech, 1980.
- BENITO DOMENECH, F.; *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995.
- BENITO DOMENECH, F. *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artificios*. Valencia: Federico Domenech, 1982.
- BOULEAU, C.; *Tramas la geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal, S.A., 1996.
- CALVO, A.; *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2002.
- CAMPO, G; BAGAN, R y ORIOLS, N. *Identificación de fibras. Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura i mitjans de comunicació, 2009.
- CARCEL ORTI, V.; *Guía del Museo del Patriarca*. Valencia: Ediciones Corpues Christi, Vol. I, Selección A (Núm.2), 1962.
- CARMONA MUELA, J.; *Iconografía cristiana*. Madrid: E. Istmo, 1998.
- CASTELL AGUSTÍ, M. *El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras en AA.VV Obras restauradas curso 2000-2001*. Valencia: 2002.
- DE LA VORÁGINE, S; *La leyenda dorada, volúmenes I y II*. Madrid: Editorial Alianza S.A, 1984.
- DE RYNCK, P; *Cómo leer la mitología y la Biblia en la pintura*. Bascelona: Electra, 2008.
- DOMÍNGUEZ, J., GIRALT, D.; *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Globo, 2003
- EDUARDO CIRLOT, J ; *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2007.
- FERRANDO ROIG, J.; *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1999
- GALIANA COBALEA, S.; *El reverso en la pintura sobre lienzo. Estudio, análisis y documentación aplicada a la obra de José Estruch (1835-1907) en su Casa Museo de Manuel (Valencia)*. [Tesis final de Master Valencia 2011].
- GARCÍA MAHIQUES, R; *Iconografía e iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Madrid: Ed. Encuentro, 2004.
- GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E.; *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Ed. Univ. Politéc. Valencia, 1997
- JEVENOIS VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004.

- LLAMAS PACHECO, R. *La conservació i restauració de pintures de cavallet: com apropar-se a la disciplina*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia servicio de publicación, 2005.
- MARTIN, K; *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre imágenes arquetípicas*. Madrid: Taschen, 2010.
- MARTIN REY, S.: *Introducción a la conservación y restauración*. Valencia: Ed. Univ. Politéc. Valencia, 2005
- MONREAL Y TEJADA, L; *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: El Acanalado, 2000.
- NAVARRO LÓPEZ, A; *El pintor y dibujante valenciano José Estruch Martínez(1835-1907)*[Tesis final de Máster Valencia 1978]
- PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano. Valencia: Editorial de la UPV, 2004.
- RÉAU, L.; *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2, vol. 4. Ediciones del serbal, 2001
- REVILLA, F; *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2012.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L; *El Descendimiento de la Cruz*. Madrid: Universidad Computense de Madrid.
- ROIG CONDOMINA, V.; SEMPERE VILAPLANA, L. *Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del S. XIX: El ejemplo de las exposiciones colectivas*. En Saitabi, 2001-2002.
- SANCTUS VIRTUTIS, P. *El legado del Patriarca Juan de Ribera IV centenario*, Valencia: Pentagraf Editorial, 2011.
- VIVO MUÑOZ, M^aC. *El marco, de la técnica a su análisis y clasificación*. [Tesis final de Máster] UPV. 2010/2011.
- SOLER I ESTRUCH, E; *Noticia de Pepe Estruch*. Alberic: 1978.

