

TFG

ESTUDIO TÉCNICO Y ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

**DE LAS TABLAS “SANTOS CECILIA Y VALERIANO” Y “SAN
JERÓNIMO”. OBRAS DE JOSÉ ESTRUCH (1835-1907)
PROCEDENTES DEL REAL COLEGIO-SEMINARIO DEL CORPUS
CHRISTI DE VALENCIA.**

Presentado por Alba Castellet González

Tutora: Eva Pérez Marín

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2014-2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En el presente trabajo se ha realizado un estudio técnico y el diagnóstico del estado de conservación de dos obras del pintor valenciano José Estruch de finales del s. XIX. Se trata de dos obras pintadas al óleo sobre tabla, de temática religiosa representando a *Santa Cecilia y San Valeriano*, y *San Jerónimo*, legadas al Real Colegio del Patriarca del Corpus Christi de Valencia por parte de Don Francisco Ferrer Estellés.

A través de este trabajo, se persiguen varios objetivos: por un lado, estudiar la historia de las obras, su autor y su localización. Por otro lado, analizar simbólica e iconográficamente las escenas representadas y, finalmente, realizar un estudio técnico y análisis del estado de conservación de las obras para poder exponer una propuesta de conservación.

Palabras Clave:

Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, José Estruch, Legado Estellés, Conservación, Santa Cecilia, San Jerónimo, Tabla, Óleo.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
2.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
3.	JOSÉ ESTRUCH Y SU OBRA	7
4.	REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI Y EL LEGADO DE ESTELLÉS	11
5.	ESTUDIO DE LAS OBRAS	15
5.1.	<i>Santos Cecilia y Valeriano</i>	15
	5.1.1. Descripción de la composición: Estudio Hagiográfico e Iconográfico	17
	5.1.2. Análisis Compositivo	20
	5.1.3. Otras Representaciones	21
	5.1.4. Estudio Técnico	23
	5.1.4.1 Soporte Líneo	23
	5.1.4.2 Estratos Pictóricos	26
	5.1.4.3 Capa de protección. Barniz	32
	5.1.4.4 El Marco	33
	5.1.5 Estado de Conservación	34
	5.1.5.1 Soporte	34
	5.1.5.2 Estratos Pictóricos	35
	5.1.5.3 El Marco	36
5.2.	<i>San Jerónimo</i>	39
	5.2.1 Descripción de la composición: Estudio Hagiográfico e Iconográfico	41
	5.2.2. Análisis Compositivo	43
	5.2.3. Otras Representaciones	44
	5.2.4. Estudio Técnico	45
	5.2.4.1 Soporte Líneo	46
	5.2.4.2 Estratos Pictóricos	48
	5.2.4.3 Capa de protección. Barniz	52
	5.2.4.4 El Marco	53
	5.2.5 Estado de Conservación	54
	5.2.5.1 Soporte	54
	5.2.5.2 Estratos Pictóricos	55
	5.2.5.3 El Marco	55
6.	PROPUESTA DE CONSERVACIÓN	57
7.	CONCLUSIONES	59
8.	BIBLIOGRAFÍA	61
9.	ÍNDICE DE IMÁGENES	63
10.	ANEXO	

1. INTRODUCCIÓN

Se ha realizado un breve estudio histórico, técnico y un análisis del estado de conservación de dos obras sobre tabla que representan, por un lado, a Santa Cecilia y San Valeriano y, por otro, a San Jerónimo. Estas tablas fueron pintadas por el artista valenciano José Antonio Estruch Martínez (1835-1907).

Ambas se encuentran situadas en diferentes estancias del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia y proceden del legado de Ferrer Estellés que “constituye el lote de pinturas más importantes de cuantos se registran en el colegio”¹.

Se trata de dos óleos sobre tabla, de pequeño tamaño y temática religiosa que se encuentran catalogados en el libro “Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi” de Fernando Benito Domenech² donde se indica el nombre de las obras, autor y procedencia.

En el presente trabajo también se ha realizado un breve estudio sobre el autor José Estruch y su obra, el legado de Estellés al Real Colegio de Corpus Christi de Valencia y, seguidamente, se ha dado paso al estudio hagiográfico, iconográfico, técnico y del estado de deterioro de ambas obras.

Finalmente, se ha realizado una básica propuesta de conservación para mantener el estado y mejorar la perdurabilidad de las obras a lo largo del tiempo.

¹ BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. p. 218-2019

² *Ibíd.*

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Con este trabajo se han perseguido una serie de objetivos ordenados por nivel de actuación:

En primer lugar, el objetivo general es lograr un estudio y conocimiento de las obras de José Estruch que nos permita desarrollar una propuesta de mantenimiento y conservación de éstas, a partir de los conocimientos, aptitudes y técnicas adquiridas durante nuestra formación.

En segundo lugar, los objetivos específicos son:

- Analizar iconográfica e iconológicamente las obras de “Santos Cecilia y Valeriano” y “San Jerónimo” mediante búsquedas bibliográficas.
- Investigar históricamente las obras, su trayectoria durante el paso de los años, el legado al que pertenecen y su ubicación: El Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.
- Comparar las obras con otros referentes que han influenciado la pintura de José Estruch.
- Realizar un análisis técnico y de deterioro que nos permita reconocer las patologías y valorar las necesidades que presentan las obras.
- Exponer una breve propuesta de conservación que permita una seguridad y perdurabilidad de las obras.

En cuanto a la metodología, es decir, los pasos que se han seguido para llevar a cabo este trabajo, podemos diferenciar dos etapas: documental y experimental.

En la etapa documental se ha realizado una búsqueda de información sobre el autor de las obras, la iconografía e iconología de las mismas, sobre el legado de Estellés y el Colegio de Corpus Christi de Valencia. También se ha investigado sobre pintura sobre tabla y conservación preventiva. Todo ello ha sido extraído de monografías y diccionarios procedentes de la Biblioteca de Bellas Artes de la UPV y la Biblioteca Central de la UPV. De las bases de datos, como artículos digitales y páginas web, también se han extraído datos e información muy útil sobre el presente trabajo. También se han consultado fuentes directas con restauradores del ámbito de pintura de caballete de la Universidad Politécnica de Valencia.

En la etapa experimental destacamos los siguientes puntos:

- Se ha elaborado una ficha técnica de cada obra donde se ha recopilado la información más relevante para llevar a cabo el estudio técnico y el análisis de deterioro.
- Se ha realizado un estudio fotográfico *in situ* de las obras utilizando luz visible, macrofotografía, luz ultravioleta e infrarroja. Para ello se ha necesitado una cámara réflex para realizar fotografías generales, detalles y macrofotografías con luz visible y fotografías con luz ultravioleta no visible. También se han utilizado dos tipos de microscopios USB: “Cooling Tech®” y “Dino Capture 2.0®” para realizar macrofotografías tanto con luz visible como ultravioletas e infrarroja.
- Se han creado una serie de diagramas donde se puede apreciar la composición de las obras, estructura externa e interna, marcos y ensambles daños que presentan, etc.
- A partir de todos los datos obtenidos, se ha estudiado el mejor método conservativo a nuestro alcance para poder ser aplicado en un futuro en las obras y prolongar su perdurabilidad.

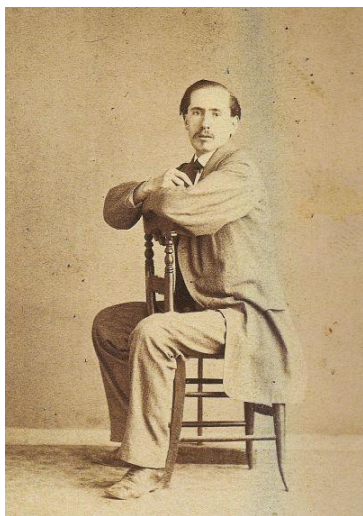


Imagen 1: José Estruch

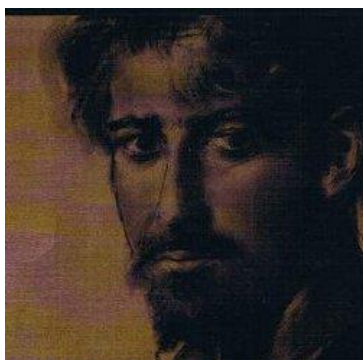


Imagen 2: Autorretrato de José Estruch



Imagen 3: José Estruch

3. JOSÉ ESTRUCH Y SU OBRA

Antonio José Estruch Martínez fue un pintor valenciano de finales del siglo XIX que nació en Sant Joan de L'Énova (Valencia) el 9 de febrero de 1835 y murió en La Pobla Llarga (Valencia) en 1907.

En 1849 llegó a Valencia para matricularse en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, dando muestras de poseer gran capacidad para el dibujo, cualidad que le permitió años después dar clases particulares. A principios de los años sesenta se trasladó a Italia, donde conoció a Rosales y entró en contacto con los pintores nazaristas que lideraba Juan Federico Overbeck.³ Fue allí donde se planteó realizar una obra religiosa como copista del Renacimiento, por lo que pintó cuadros de Leonardo y Rafael, manteniéndose siempre en un ambiente socio-económico modesto. Estas obras iban destinadas a iglesias y contribuían al sustento del artista.⁴ A su regreso a Valencia comenzó a realizar obras religiosas de carácter “nazarista” que imitaban, incluso copiaban, a las de los pintores como Orrente, Ribalta y, sobre todo, a Juan de Juanes, de la que es testimonio un *Salvador* pintado en 1863 y el *Ecce Homo* que realizó para la iglesia de su pueblo en 1876. No obstante, su faceta más interesante fue su condición de excelente dibujante, de gran fuerza expresiva y facilidad con la caricatura.

Durante una estancia en Madrid, en 1878, realizó a carbón 17 cabezas grotescas en unas tapias de los Jardines del Buen Retiro, que muchos relacionan con la técnica y el carácter de Goya.⁵

En 1883, en el Ateneo Científico, Artístico y Literario, que era el centro cívico en Valencia desde 1870, tuvieron lugar tertulias importantes a las que acudió asiduamente José Estruch junto con otros intelectuales de la época como Félix Pizcueta, Constantí Llobart, Teodoro Llorente, José Martínez Ruiz ‘Azorín’, Rafael Altamira, Vicente Blasco Ibáñez y pintores como Ignacio Pinazo, Joaquín Agrasot, Javier Juste, Rafael Monleón, Salvador Abril y el joven Joaquín Sorolla Bastida⁶ que acudió a las clases de dibujo que impartía José Estruch en un ambiente casi artesanal. El maestro de “Sol de tarde” no lo olvidó al citar a sus primeros profesores.⁷

³ AGRAMUNT, F. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*. Valencia: Albatros, 1999. Tomo I, pp. 596-597.

⁴ MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La Pintura Valenciana del Siglo XX*. Valencia: Federico Domenech, S.A, 1998. Tomo I, p. 122.

⁵ AGRAMUNT, F. Op. Cit, p. 597

⁶ MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La Pintura Valenciana del Siglo XX*. Valencia: Federico Domenech, S.A, 1998. Tomo I, p. 31.

⁷ *Ibíd*, pp. 121-122.

Entre 1884 y 1885 hizo dos viajes muy breves, uno a Italia, relacionándose con Benlliure, y otro a París, donde conoció a Toulouse-Lautrec. A finales de siglo se produjo en él una grave crisis personal, profesional y artística, que le llevó a recluírse en su taller al sentirse solo y fracasado.

Imagen 4: José Estruch en su estudio



Llevó una vida bohemia, recluida, manteniéndose en condiciones económicas muy precarias. Para poder sobrevivir colaboró con el pintor Antonio Cortina haciendo fallas y carrozas y malvendiendo sus caricaturas. En 1907 realizó su último viaje a Poble Llarga, donde vivía su hermana, adonde llegó pobre y enfermo, falleciendo poco después, el 3 de junio, a causa de una bronconeumonía.

Su importancia en el panorama del arte valenciano del siglo se debió a ser uno de los precursores del expresionismo. Fue el gran rebelde de su tiempo y un bohemio que actuó en solitario contra las buenas maneras y el conservadurismo estético de su tiempo. No podemos encontrar en él grandes obras, sino pequeños dibujos de corte satírico y mordaz y se le puede considerar como uno de los más fervientes seguidores del expresionismo ibérico a la manera del gran Francisco de Goya.⁸ Dibujaba y pintaba en su intimidad. Con el lápiz o la plumilla realizó una serie de obras de pequeño formato, duras, desgarradas y cargadas de ironía. En ella analizaba sus coetáneos y, acentuando sus rasgos, dejaba su visión personal. No hubiese podido mantenerse con obras de gran formato de las características

⁸ AGRAMUNT, F. Op. Cit, p. 597

apuntadas, puesto que sus seres grotescos no hubiesen tenido acogida entre aquella sociedad de afianzado gusto por lo tradicional.⁹



Imagen 5: Casa Museo de José Estruch. *Caricaturas*. Pintura Mural.

Imagen 6: Pintura mural (detalle). Casa Museo de Manuel. Familia Estruch.



Quedó aislado como un pintor maldito entre las cuatro paredes de su casa de Manuel (Valencia), cuyas superficies, a falta de papel, decoró con innumerables dibujos. Fue, por otra parte, quien en su época desempeñó un papel decisivo en la difusión de la historieta gráfica. Tenía, al margen del contexto dibujístico, una curiosa afición de colocar textos en bocas de sus personajes, generalmente desfigurados y convertidos en caricaturas. Sus historietas contaban anécdotas estrechamente relacionadas con la vida cotidiana: confesiones íntimas de las madres a las hijas, dulces y burlescos

⁹ MUÑOZ IBAÑEZ, M. Op. Cit, p. 122.

episodios sobre las faltas de las mujeres casadas o la perfidia de los maridos. Su obra, pues, estaba inspirada en el amor al pueblo, a las costumbres y al reflejo vivo tanto de los grandes acontecimientos como de los hechos menudos. Sus dibujos, por ello, se los puede comparar con el genuino arte popular, aunque había en él una estimable riqueza técnica y una gran maestría.¹⁰

¹⁰ AGRAMUNT, F. Op. Cit, p. 597.

4. REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI Y EL LEGADO DE ESTELLÉS



Imagen 7: Juan Sariñena: *San Juan de Ribera*, 1607

El Real Colegio de Corpus Christi es la proyección material y espiritual de la personalidad de su ilustre fundador, San Juan de Ribera,¹¹ que quiso invertir toda su fortuna en la erección y mantenimiento de un colegio-seminario donde pudieran formarse sacerdotes ejemplares y donde la Eucaristía y el culto divino pudieran ser exaltados permanentemente. El colegio nació en el marco histórico de la Contrarreforma siguiendo el ideal de Trento.¹²

Antes de comenzar a hablar sobre el Colegio, vamos a trazar unas pinceladas sobre la figura del Patriarca Ribera, uno de los máximos exponentes de la piedad contrarreformista de la España de su tiempo. Nace en Sevilla, probablemente el 16 de Diciembre de 1532. Tuvo una educación esmerada y fue tonsurado¹³ en 1543 en la iglesia de San Esteban de Sevilla. Al año siguiente pasa a estudiar cánones en la universidad salmantina del cual no obtiene grado alguno y pasa a la facultad de Artes para en 1551, comenzar los estudios de Teología. En 1557 recibe órdenes mayores y en 1560 era ya presbítero. Las relaciones amistosas entre Pío IV, Felipe II y el Virrey de Nápoles, padre de Juan de Ribera, posibilitan que el monarca lo promueva al episcopado. Fue ordenado obispo en octubre de 1562. Gobernó la diócesis de Badajoz hasta 1568, pues en 1569 fue nombrado arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía. Instalado en Valencia se encontró con una diócesis por reorganizar y un “alma mater”¹⁴ emponzoñada por envidias y tensiones y su primera labor fue la reforma universitaria.

En 1571, muere su padre y la herencia recibida le permitió una gran holgura económica la cual invirtió, entre muchas otras villas, casas y palacios, en la construcción del *Real Colegio Seminario de Corpus Christi*. El 30 de Octubre de 1586, el Patriarca puso la primera piedra. En 1590 concertó con Guillem del Rey la obra de la Capilla del Colegio y, en 1593, concertaba la construcción del Colegio propiamente dicho.

¹¹ BENITO DOMÉNECH. F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech. S.A. 1980. p.19

¹² BENITO, F. *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia: Artes Gráficas Soler, S.A. 1991. p. 15.

CONCILIO DE TRENTO. Desarrollado entre 1545 y 1563, fue un concilio ecuménico cuyo fin era responder a la reforma protestante y fijar el dogma católico tras la degradación y crisis a la que había llegado la iglesia católica en el siglo XVI

¹³ TONSURAR: Adscribir a alguien a la clerecía, lo que se realizaba mediante el corte ritual de cierta porción de cabello.

¹⁴ ALMA MATER: Universidad.

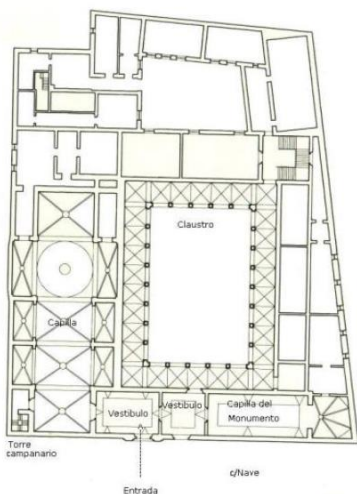


Imagen 8: Plano del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia

A la muerte de Felipe II en 1598, le sucede su hijo Felipe III quien tenía una gran amistad con el Patriarca Ribera. El monarca le otorga el cargo de Virrey de Valencia en 1602.

Hacia el final de su vida, Juan de Ribera se hace construir unas sobrias habitaciones en el Colegio de Corpus Christi para allí acabar sus días y en la capilla abre el sepulcro donde pronto descansarían sus restos. El 6 de Enero de 1611, con sesenta y ocho años de edad, muere el Patriarca Ribera no sin antes haber declarado al Colegio Seminario de Corpus Christi principal heredero de todos sus bienes.

El Colegio no se acabó hasta después de la muerte del Patriarca Ribera ya que las obras de la biblioteca se prolongaron hasta 1615.

El Colegio y la capilla de Corpus Christi ocupan conjuntamente una manzana completa del antiguo barrio de pescadores de Valencia, configurada por las calles de Cardenal Payá y de La Nave por los lados Norte y Sur respectivamente, y por las calles de San Juan de Ribera y Cruz Nueva por los lados Este y Oeste, formando un bloque ligeramente trapezoidal, cuyo acceso principal se sitúa en la calle de La Nave mediante dos puertas en su fachada, una más monumental para la capilla, y otra más sencilla para el Colegio.¹⁵ Frente al Colegio se halla el edificio de la Universidad. La ubicación del Colegio junto a la Universidad fue deliberadamente elegida para que los colegiales seminaristas pudieran asistir con comodidad y control a las clases.¹⁶

Imagen 9: Vista aérea del Real Colegio Seminario de Corpus Christi



¹⁵ BENITO, F. *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia: Artes Gráficas Soler, S.A. 1991. pp. 16-19

¹⁶ BENITO DOMÉNECH. F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech. S.A. 1980. pp. 218-219

Desde un punto de vista arquitectónico, no puede considerarse el Colegio del Patriarca como un bloque unitario concebido de una sola vez, puesto que no obedece a un plan previo sino al ensamblaje de diversas partes concebidas a lo largo de su período constructivo por varios artistas. Todas las contrataciones de obra se hicieron bajo la supervisión de Miguel de Espinosa al que el Patriarca delegó la dirección. Probablemente Espinosa murió sin llegar a ver terminada la obra.

La actual pinacoteca del Colegio procede en gran parte de legados particulares realizados con posterioridad a la muerte del Arzobispo Ribera. Por tanto, muchas obras que han estado consideradas procedentes de las colecciones del Arzobispo, no lo eran en realidad, lo cual desmiente a quienes han tratado de ver una dependencia entre determinados artistas y el propio Juan de Ribera.



Imagen 10: Claustro renacentista y escultura del Beato San Juan de Ribera de Benlliure

El legado de Ferrer Estellés, sin duda alguna, constituye el lote de pinturas más importante de cuantos se registran en el Colegio. Don Francisco Ferrer Estellés poseyó una respetable pinacoteca y a su muerte legó al Colegio todos aquellos cuadros cuyo contenido aludía a asunto religioso. El legado tuvo lugar en 1889 y no se hizo efectivo hasta 1904, año en que ingresaron estas pinturas en la casa.

El volumen de legado alcanza casi el centenar de obras y la descripción de éstas es lo suficientemente explícita como para no ofrecer, salvo raras

excepciones, problemas de identificación y, de hecho, se conservan prácticamente casi todos los cuadros.¹⁷

*Cláusula octava: Lego al Real Colegio de Corpus Christi, vulgo del Patriarca de esta ciudad o a su Iglesia todas las pinturas al óleo que yo posea al tiempo de mi muerte y que sean tan solamente aquellas que representen Santos, asuntos religiosos o bíblicos, y no las que representen asuntos profanos, ya sean antiguas ya sean modernas y de pintores contemporáneos, ya estén pintadas sobre tabla, lienzo o metal con sus marcos correspondientes.*¹⁸

A continuación, en su testamento, presenta un listado de todas las pinturas legadas. En ella se encuentran las dos obras que vamos a analizar en este trabajo:

*-Tabla pequeña, Estruch, Santa Cecilia y San Valeriano, coronados por un ángel, coro de ángeles, marco moldura dorado.*¹⁹

*-San Jerónimo, pequeño, J. Estruch.*²⁰

¹⁷ BENITO DOMÉNECH. F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech. S.A. 1980. pp. 218-219

¹⁸ Testamento otorgado por Don Francisco Ferrer Estellés ante el notario de Valencia Don Miguel Tasso y Chiva en 24 de Enero de 1889.

¹⁹ Cat. núm. 50. en BENITO DOMÉNECH. F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech. S.A. 1980

²⁰ Cat. núm. 62. en BENITO DOMÉNECH. F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech. S.A. 1980.

5. ESTUDIO DE LAS OBRAS

5.1 SANTOS CECILIA Y VALERIANO

La obra *Santos Cecilia y Valeriano*, de José Antonio Estruch Martínez, es un óleo sobre tabla de pequeño formato: 23 x 14,7 x 0.3 cm. En el ángulo inferior derecho aparece la firma el artista en dos ocasiones. Fue pintada en el año 1894 y actualmente está ubicada en el Real Colegio de Corpus Christi, Valencia. Pertenece al legado de Francisco Ferrer y Estellés.

La escena hace referencia a un acontecimiento que tuvo lugar en la vida de Santa Cecilia.

*“Un ángel ciñe con coronas de rosas las cabezas de Santa Cecilia y San Valeriano. En la parte superior, varios ángeles con instrumentos musicales. Se trata de un boceto que, con variantes, se relaciona con el cuadro Santa Cecilia con ángeles”.*²¹

²¹ BENITO DOMÉNECH. F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech. S.A. 1980. p.262.

Imagen 11: José Estruch: *Santos Cecilia y Valeriano*, 1894



5.1.1 Descripción de la composición: estudio hagiográfico e iconográfico

La obra *Santos Cecilia y Valeriano* de José Estruch muestra la escena donde un ángel coloca dos coronas de flores sobre los santos. Para comprender mejor el significado de esta escena, vamos a realizar un breve estudio hagiográfico:

Cecilia etimológicamente deriva o de *coeli Lilia* (lirios del cielo), o de *caecis via* (guía de ciegos), o de *coelo Iya* (atada al cielo) y *leos* (pueblo); en este último supuesto significaría *cielo del pueblo*.²²

Cecilia, nacida en el seno de una noble familia romana y educada en la fe de Cristo, llevaba siembre consigo escondido en el pecho el libro de los evangelios y rezaba continuamente para preservar su virginidad.

Prometida en matrimonio a un joven llamado Valeriano, Cecilia cantaba silenciosas endechas en las que decía al señor: “¡Haz, Dios mío, que mi cuerpo y mis afectos se conserven inmaculados! ¡No permitas que jamás cambie de sentimientos!”.²³ Entretanto ayunaba dos y tres días seguidos y oraba sin cesar pidiendo que no llegara a ocurrir lo que tanto le desagradaba.

Llegada la misma noche de bodas, Cecilia confesó a su ya esposo que un ángel de Dios estaba enamorado de ella y que, a causa de sus celos, no podía atentar contra su cuerpo. Si el ángel viera en él el más insignificante ademán que denotara pasión o deseo, le haría perder repentinamente y para siempre la flor de su hermosísima juventud. En cambio, si su amor hacia ella era casto y respetuoso, él le honraría con su amistad y le querría y defendería de la misma manera que a Cecilia.

Valeriano pidió a Cecilia que le mostrara ese ángel y ésta lo envió a ver al santo anciano Urbano, donde fue bautizado. Al volver a casa, halló a Cecilia en conversación con un ángel que tenía dos coronas tejidas con rosas y azucenas. El ángel, al ver entrar a Valeriano, le ofreció una de las coronas mientras ofrecía la otra a Cecilia diciendo:

-“Conservad estas coronas con vuestros corazones inmaculados y con vuestros cuerpos puros; del paraíso de Dios las he traído para vosotros; las flores de que están hechas jamás se marchitarán ni perderán su fragancia; pero nadie podrá verlas a no ser aquellos que como vosotros amen la castidad. Ahora, tú, Valeriano, pide lo que quieras; lo conseguirás por haber seguido el valioso consejo que tu esposa te dio”.²⁴

²² DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*, 2. Madrid: Alianza Editorial. 2000. p. 747.

²³ *Ibíd.* p. 747.

²⁴ *Ibíd.* p. 748. Este texto describe perfectamente la escena que José Estruch pinta en la obra “Santos Cecilia y Valeriano”.

También se convirtió Tiburcio, hermano de Valeriano, pero ambos fueron martirizados por el prefecto Almaquio por negarse a ofrecer sacrificios a los dioses.²⁵ Cecilia, como esposa de Valeriano, fue llamada ante el prefecto Almaquio y, como también ella se negaba a adorar a los dioses, fue sometida a un martirio. El prefecto mandó que condujeran a Cecilia a su propia casa y la introdujeran en una caldera de agua hirviendo durante toda la noche. El tormento no había surtido el efecto deseado ya que, la santa, ni sintió el calor ni el agua, ni de su cuerpo brotó una sola gota de sudor, ni se coció. El prefecto, seguidamente, mandó que la decapitaran. Tres veces descargó el verdugo, con fuerza, su espada sobre el cuello de Cecilia sin lograr que su cabeza se desprendiera del cuerpo y, como las leyes del Imperio prohibían que a los condenados se les diera más de tres tajos, la santa salió medio muerta de aquella carnicería, pudiendo vagar por las calles de Roma con el cuello sangrante durante tres días y distribuir todos sus bienes entre los pobres.

San Urbano enterró el cuerpo de Santa Cecilia en el mismo lugar en que estaban sepultados los obispos, en el cementerio de Calixto; y, cumpliendo los deseos de la mártir, consagró la que había sido su casa y la convirtió en templo.

Santa Cecilia murió martirizada, según unos hacia el año 223 de nuestra era, en tiempo del emperador Alejandro y, según otros, bajo el imperio de Marco Aurelio, que reinó hacia el año 220.²⁶

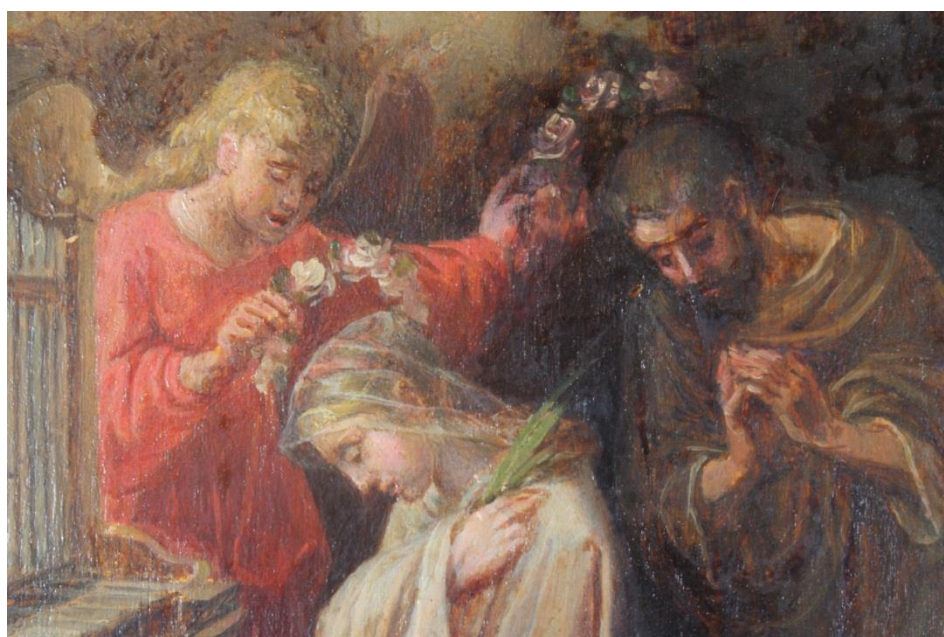


Imagen 12: Detalle de la obra *Santos Cecilia y Valeriano*.

²⁵ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Básica de bolsillo, Ediciones Akal, S.A. 2008. p. 82.

²⁶ DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*, 2. Madrid: Alianza Editorial. 2000. p. 753.

Atributos e Iconografía.

En su origen, Santa Cecilia, como la mayoría de los mártires, no lleva ningún atributo identificativo. Viste por lo general túnica y manto de las doncellas romanas y corona de flores, de acuerdo con lo que se narra en la leyenda.²⁷

Hasta el Renacimiento, no tuvo otro que la corona de flores en sus sienes o sus manos. Desde el siglo XV, cuando la convirtieron por error en patrona de los músicos, recibió como atributos el órgano, arpa y otros instrumentos musicales. Otros atributos poco frecuentes son la azucena, acompañada de un ángel que tal vez le impone dicha corona de flores; un corte en el cuello; los tres dedos de su diestra rectos, confesando la Trinidad.²⁸

Además de los músicos, cantores y organistas, Santa Cecilia es patrona de los fabricantes de órganos e instrumentos de cuerda. Aunque lo cierto es que se trata de un patronazgo tardío, puesto que no apareció hasta finales del siglo XV.

En la *Passio* legendaria de Santa Cecilia se leía, efectivamente, la siguiente frase: “Cantanibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum!”. Es decir, mientras se conducía a Cecilia a la casa de su novio el día de su boda, “al son de los instrumentos musicales, ella invocaba en su corazón sólo a Dios, para pedirle la gracia de conservar inmaculados su corazón y su cuerpo”.²⁹

Así se interpreta correctamente ese fragmento, Cecilia no es música, no toca el órgano ni otro instrumento cualquiera, sino que cierra los oídos a la marcha nupcial para concentrar el pensamiento sólo en Dios, e implorar la salvaguarda de su virginidad.³⁰

Santa Cecilia se ha convertido en amiga de la música porque en la antífona extraída de su *Passio*, al suprimir las palabras *cantatibus organis* y eliminar *in corde suo*, se desnaturalizó el sentido de la frase y se acabó por comprender que Cecilia cantaba al son de su instrumento e, incluso, que se acompañaba con el órgano.

Por lo tanto, la fábula de Santa Cecilia músico y su patronazgo usurpado de la música religiosa tendrían origen litúrgico.³¹

²⁷ *Ibíd.* p. 747

²⁸ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S. A. 1950.

²⁹ RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 1: de la A a la F. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997. p. 292

³⁰ *Ibíd.* p. 292

³¹ *Ibíd.* p. 293

5.1.2 Análisis compositivo

La obra “*Santos Cecilia y Valeriano*” de José Estruch está compuesta por dos escenas bien diferenciadas. Por un lado, en la parte superior de la obra, podemos observar cinco ángeles músicos, ejecutores de toda clase de acciones, por mandato divino,³² tocando diferentes instrumentos como son el violín, el laúd y la viola “da gamba”. Están situados encima de las nubes, que representan el cielo divino y dividen la obra en dos escenas. En la parte inferior, la tierra, se encuentran junto a un órgano fijo Santa Cecilia, vestida con una túnica, arrodillada con una hoja de palma en la mano, simbolizando que fue virgen y mártir, y San Valeriano junto con el ángel que les coloca las coronas de flores representando la escena que aparece en la *Leyenda Dorada* de La Vorágine.

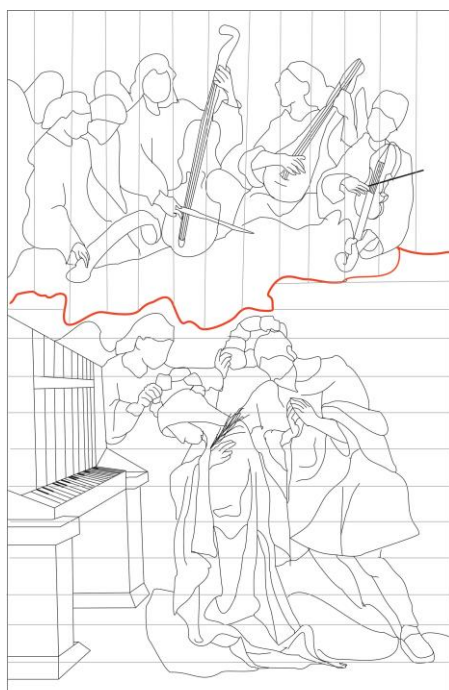


Imagen 13: Diagrama. Planos de la obra *Santos Cecilia y Valeriano*

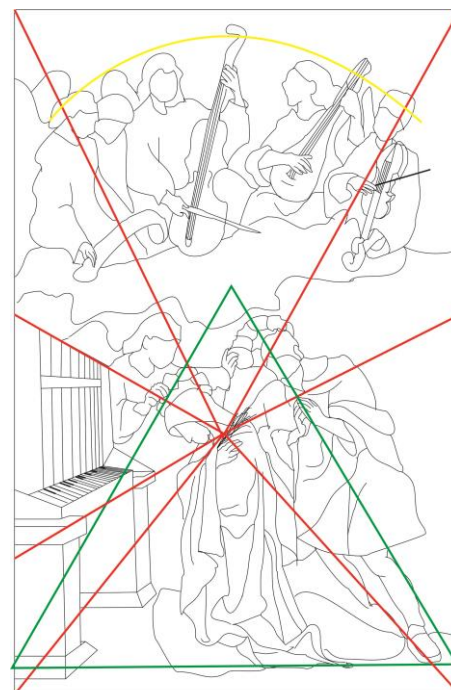


Imagen 14: Diagrama. Composición de la obra *Santos Cecilia y Valeriano*

³² REVILLA, F. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. p. 256.

5.1.3 Otras representaciones



Imagen 15: José Estruch: *Santa Cecilia con ángeles*, 1894

Estruch pinta otras representaciones de Santa Cecilia como la obra “*Santa Cecilia con ángeles*”³³ y “*Santa Cecilia*”³⁴, ambas realizadas en 1894. A diferencia de “*Santos Cecilia y Valeriano*”, son óleos sobre lienzo de mayor tamaño: 182,5 x 132 cm y 50 x 29 cm respectivamente.

Según la catalogación encontrada en “*Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*” de Benito Doménech, F., se dice que la obra a estudiar es un boceto previo para la realización de “*Santa Cecilia con ángeles*”, aunque encontramos diferencias notables en la composición, actitud y número de personajes.

Podemos observar la diferencia de soporte y de tamaño entre la obra “*Santos Cecilia y Valeriano*”, de formato pequeño sobre una tabla fina, y las presentes obras, de gran tamaño sobre tela que técnicamente, están mucho más trabajadas y cuidadas en detalles.

Compositivamente se aprecian diferencias. En la obra “*Santa Cecilia con ángeles*” la Santa se sitúa frente al órgano; un ángel toca el violín a sus espaldas y otros tres portan flores. Tampoco existe ninguna similitud con otra “*Santa Cecilia*”, perteneciente a la colección de la familia Estruch, donde la Santa aparece de medio cuerpo sosteniendo un órgano móvil. Las escenas son bien distintas a la de “*Santos Cecilia y Valeriano*”.

Uno de los artistas más influyentes en la pintura de Estruch fue José de Ribera.

Su boceto “*Santa Cecilia*”³⁵, de 1647, es uno de los ejemplos más bellos de todos los dibujos de Ribera. Se trata de un boceto realizado con pluma y aguada parda sobre papel y de pequeño tamaño: 25,7 x 21cm.

La escena no se asemeja a la que encontramos en la obra de Estruch que vamos a estudiar, pero podemos observar varios elementos relevantes relacionados con la figura de Santa Cecilia, como pueden ser el órgano, la túnica típica de una noble romana, las nubes y los ángeles músicos portadores de una partitura.



Imagen 16: José Estruch: *Santa Cecilia*, 1894

³³ Perteneciente también a la colección del Real Colegio de Corpus Christi, Valencia. Procedente del legado de Ferrer Estellés.

³⁴ Ubicada en la Casa-Museo de José Estruch en Manuel, Valencia.

³⁵ Procedente del legado de Villaescusa en 1993 y ubicado en el Museo del Prado, Madrid.



Imagen 17: José de Ribera: *Santa Cecilia*, 1647

Al igual que “*Santos Cecilia y Valeriano*”, observamos que está realizada de una forma rápida propia de un boceto, como podemos distinguir en el tipo de trazo suelto. Esta escena es similar a la que Estruch plasmó en su “*Santa Cecilia con ángeles*”, citada anteriormente.

Rafael también fue uno de los artistas renacentistas más influyentes en la obra de José Estruch. En su obra “*Éxtasis de Santa Cecilia*”³⁶, podemos observar similitudes en la técnica y materiales empleados, óleo sobre tabla, ya que Estruch fue un gran copista del Renacimiento. La escena en la obra de Rafael no es exactamente la misma que en la obra de Estruch, pero podemos diferenciar perfectamente que, en la composición, se encuentran en la parte superior el cielo con los ángeles músicos y, en la inferior, la tierra donde se encuentra Santa Cecilia.



Imagen 18: Rafael Sanzio: *Éxtasis de Santa Cecilia*, 1514-15

José Estruch representa a Santa Cecilia en varias ocasiones, en un periodo de un año: 1894. Estas obras pertenecen a la última etapa de su vida ya que fueron realizadas 13 años antes de su muerte. Podemos distinguir tanto en sus bocetos como en sus obras de mayor tamaño, la seguridad y rapidez de la pincelada así como la delicadeza y el cuidado de los detalles. Estruch demuestra su madurez y maestría en la realización de sus últimas obras.

³⁶ Ubicada en la Pinacoteca Nacional de Bolonia.



Imagen 19: José Estruch: *Santos Cecilia y Valeriano*, 1894. Anverso con marco



Imagen 20: Reverso con marco

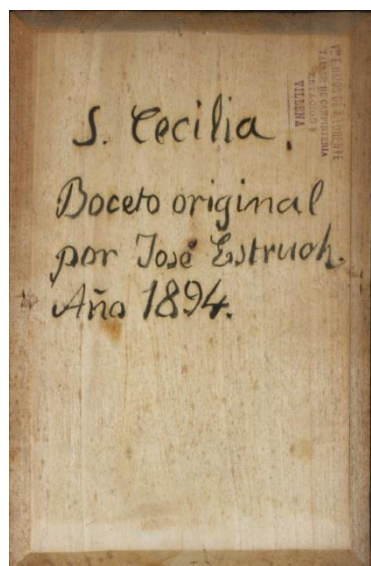


Imagen 21: Reverso obra real

5.1.4 Estudio Técnico

A continuación, realizaremos un estudio técnico de cada una de las partes que componen la pieza: soporte lúneo, estratos pictóricos y marco.

5.1.4.1 Soporte lúneo

Hasta el siglo XVII las tablas de madera ejercieron un papel muy importante como soporte de la pintura europea. Artistas como Giotto, Rafael, Durero o Juan de Juanes realizaron su obra total o predominantemente sobre tablas.

Como ya sabemos, José Estruch fue un gran copista de los artistas y las técnicas del Renacimiento y utiliza este tipo de soporte en pequeño formato para la creación de dibujos y bocetos rápidos. Por este motivo, las obras a estudiar se presentan sobre este tipo de soportes. La utilización de estas tablillas es muy común entre los pintores de finales del s. XIX y principios del s. XX, como Ignacio Pinazo, debido a la comodidad de comprarlas ya preparadas y biseladas y la posibilidad de imprimir las o no. Su reducido tamaño está ligado también a la posibilidad de transportarlas dentro del maletín de pinturas y pintar al aire libre.

“Las tablitas suponen una serie de ventajas como un mayor ahorro en tiempo y materiales, además de la facilidad de manejo y transporte que el soporte rígido posee frente al lienzo para los trabajos al aire libre [...] La presencia del arte, es una constante en la sociedad de la época. En este panorama, la tablita poseía los ingredientes necesarios para convertirse en un producto de moda, alcanzando un gran éxito comercial. Sus reducidas dimensiones, motivos afables y ejecución se adaptaban al gusto de la nueva clase burguesa y a la decoración de sus viviendas, frente a los grandes formatos histórico-religiosos del momento.”³⁷

En este caso, se trata de una tablilla muy fina y de pequeño tamaño, 23 x 14,7 cm. y con un grosor de 0,3 cm. No se han tomado muestras del material, solamente se ha realizado una identificación visual. Podemos deducir que se trata de una madera frondosa debido a su coloración suave y a la poca distinción de anillos de crecimiento.

³⁷ HEINZ, C. y PÉREZ, E. *Aproximación técnica a las tablitas del Instituto Gómez-Moreno. Pintura sobre tabla decimonónica*. Revista Arché nº 5 y 6. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de València. 2011.

Esta tablilla presenta un corte tangencial de la madera, es decir, un corte paralelo a un plano tangente al anillo de crecimiento. Debido a la finura del soporte, no podemos diferenciar estos anillos de crecimiento.

Gracias a la macrofotografía³⁸, podemos observar claramente la veta de la madera y los radios leñosos.



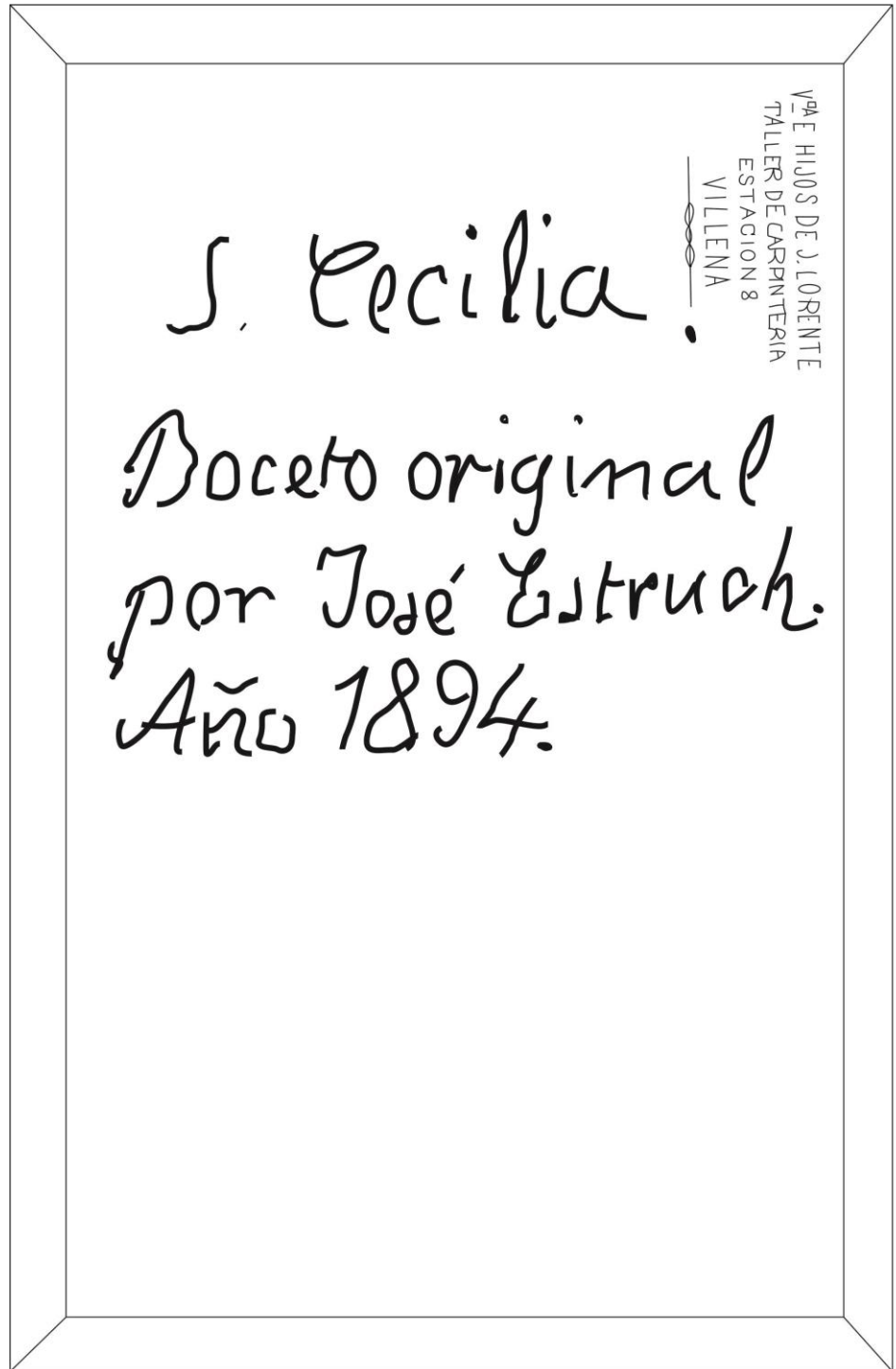
Imagen 22: Macrofotografía reverso.
Microscopio USB *Cooling Tech*®

Imagen 23: Macrofotografía reverso.
Detalle inscripción. Microscopio USB
Cooling Tech®

En el reverso de la tabla, podemos observar una inscripción del propio autor y el sello del taller de carpintería donde se adquirió: “Viuda e hijos de J. Lorente. Taller de Carpintería. Estación 8, Villena”, del cual no se ha encontrado información.

³⁸ Se llama macrofotografía a la fotografía de objetos en una relación de ampliación entre el objeto real y su representación en el fotograma superior a 1:10. Para realizar fotografías con una relación superior a 1:4 se necesitan aparatos específicos como, en este caso, un microscopio digital con capacidad de captar imágenes. De esta forma podemos observar con mayor precisión los trazos del pincel, empastes, betas de la madera, detalles formales, pigmentos, cortes, nudos, etc

Imagen 24: Diagrama reverso



5.1.4.2 Estratos pictóricos

En este caso, no hemos podido realizar un estudio estratigráfico de la obra, pero hemos realizado un estudio fotográfico con luz visible y no visible que ha ayudado a identificar materiales y técnicas utilizadas por el autor.

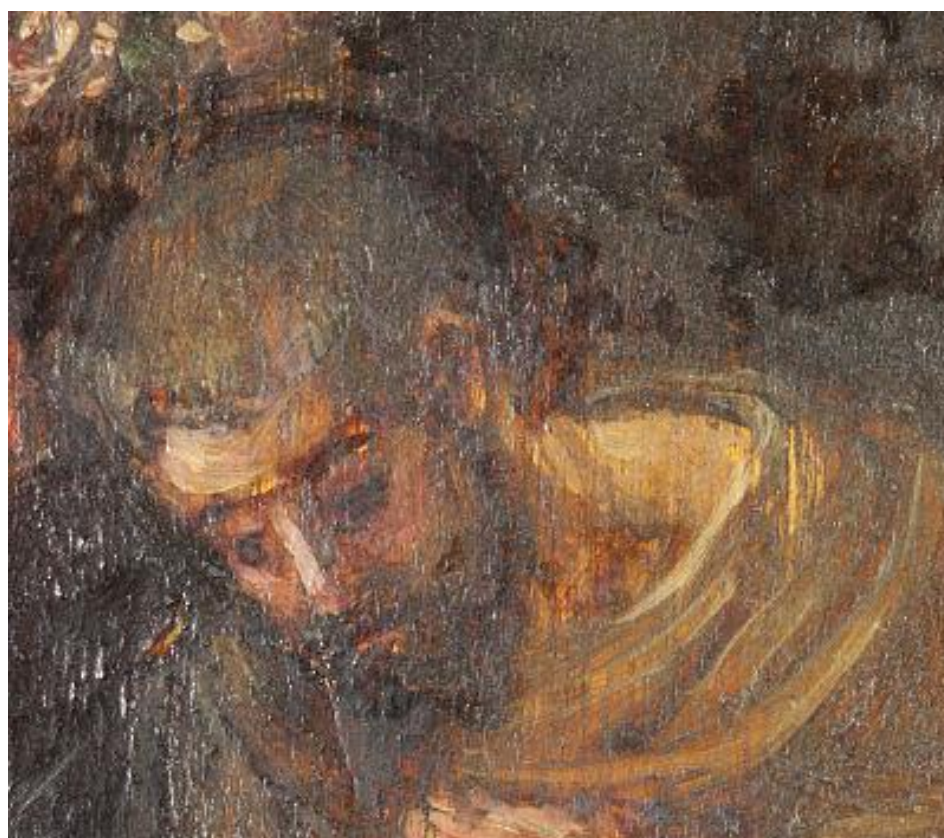
PREPARACIÓN

La preparación supone una capa intermedia entre el soporte y la capa pictórica. Tiene la función de unificar el aspecto de la superficie, facilitar la adhesión de la pintura al soporte y reducir los efectos del movimiento del soporte sobre la capa pictórica, pero hay casos en los que la capa de preparación es muy fina o inexistente.

En este caso, la documentación fotográfica y el análisis visual no nos confirman con exactitud la presencia de preparación. Podemos deducir, gracias a las marcas y el vetado de la madera visible, que no la hay y, si la hubiera, sería una preparación muy fina con la finalidad de aislar la madera.

En la siguiente fotografía de detalle podemos observar zonas donde la veta de la madera se aprecia en un tono anaranjado.

Imagen 25: Detalle de San Valeriano



CAPAS DE COLOR

Las capas de color se asientan sobre la preparación o, en su defecto, directamente sobre el soporte. En este caso, la película pictórica está compuesta por capas oleosas. El óleo es una técnica pictórica realizada con colores molidos y dispersos en un aceite secante, formando una emulsión.

Gracias a las fotografías realizadas con luz infrarroja³⁹ podemos apreciar cómo el artista realizó directamente los dibujos preliminares con óleo muy diluido y pincel, en forma de veladuras que no cubren la madera.

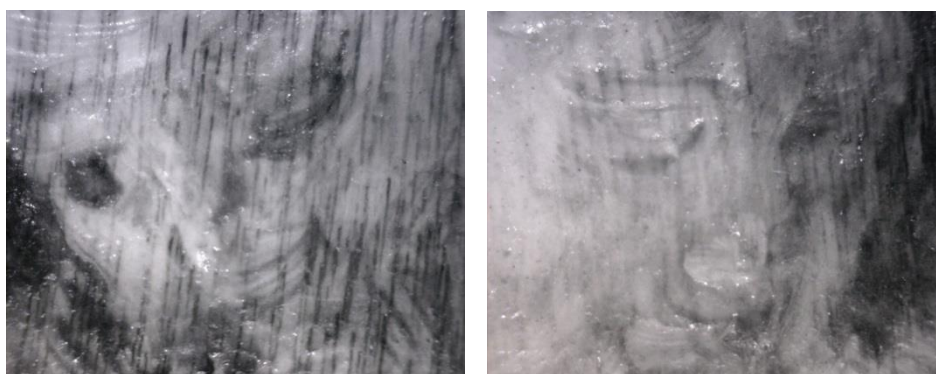
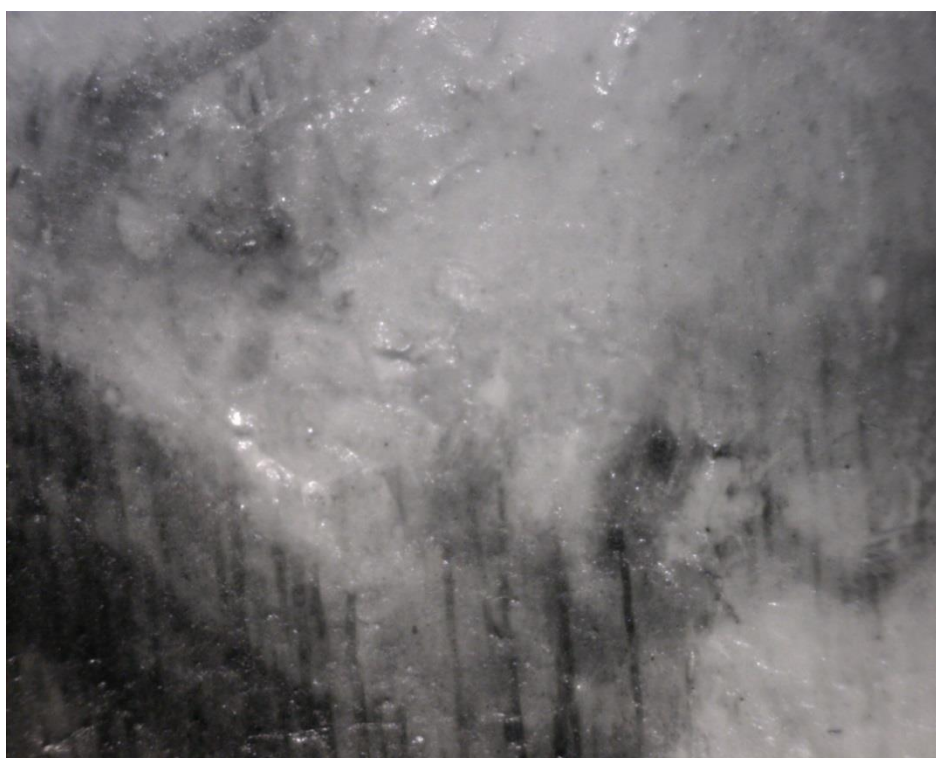


Imagen 26: Fotografía luz infrarroja con DinoCapture®. Detalle de ángel 1.

Imagen 27: Fotografía luz infrarroja con DinoCapture®. Detalle de ángel 2.

Imagen 28: Fotografía luz infrarroja con DinoCapture®. Detalle Santa Cecilia



³⁹ Luz Infrarroja: Utilizada para la identificación de intervenciones sucesivas en obras a través de la diferenciación de los materiales empleados como dibujos preliminares, repintes, arrepentimientos...

Podemos observar en las fotografías con luz rasante o tangencial⁴⁰ diferentes texturas, empastes y el tipo de pincelada del artista. En esta obra encontramos zonas con distinta densidad de pintura que en otras.



Imagen 29: Detalle texturas. Ángeles.



Imagen 30: Detalle texturas. Nubes.

⁴⁰ Las fotografías con luz rasante se realizan colocando uno o varios focos alineados a uno de los lados de la obra.



Imagen 31: Rasante. Detalle ángeles.

Como hemos indicado anteriormente, el autor firmó la obra en la parte inferior derecha. Curiosamente aparecen dos firmas superpuestas. Al fondo, aparece el primer apellido del artista en color oscuro y, encima, aparece la misma firma pero con un tamaño inferior y de color rojizo.



Imagen 32: Detalle firmas

En las fotografías tomadas con luz ultravioleta⁴¹ podemos apreciar zonas en las que el artista utiliza más pintura que en otras, con el objetivo de marcar y potenciar zonas de luz, contornos y zonas de sombra.

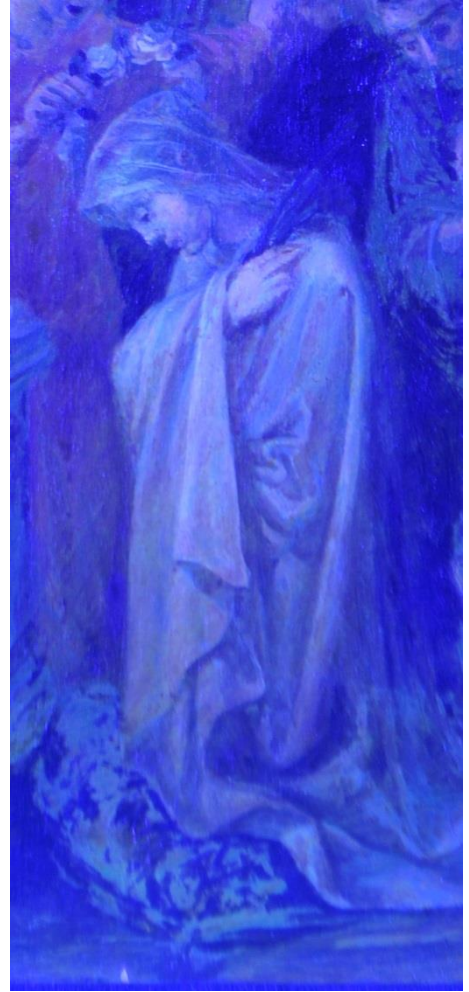
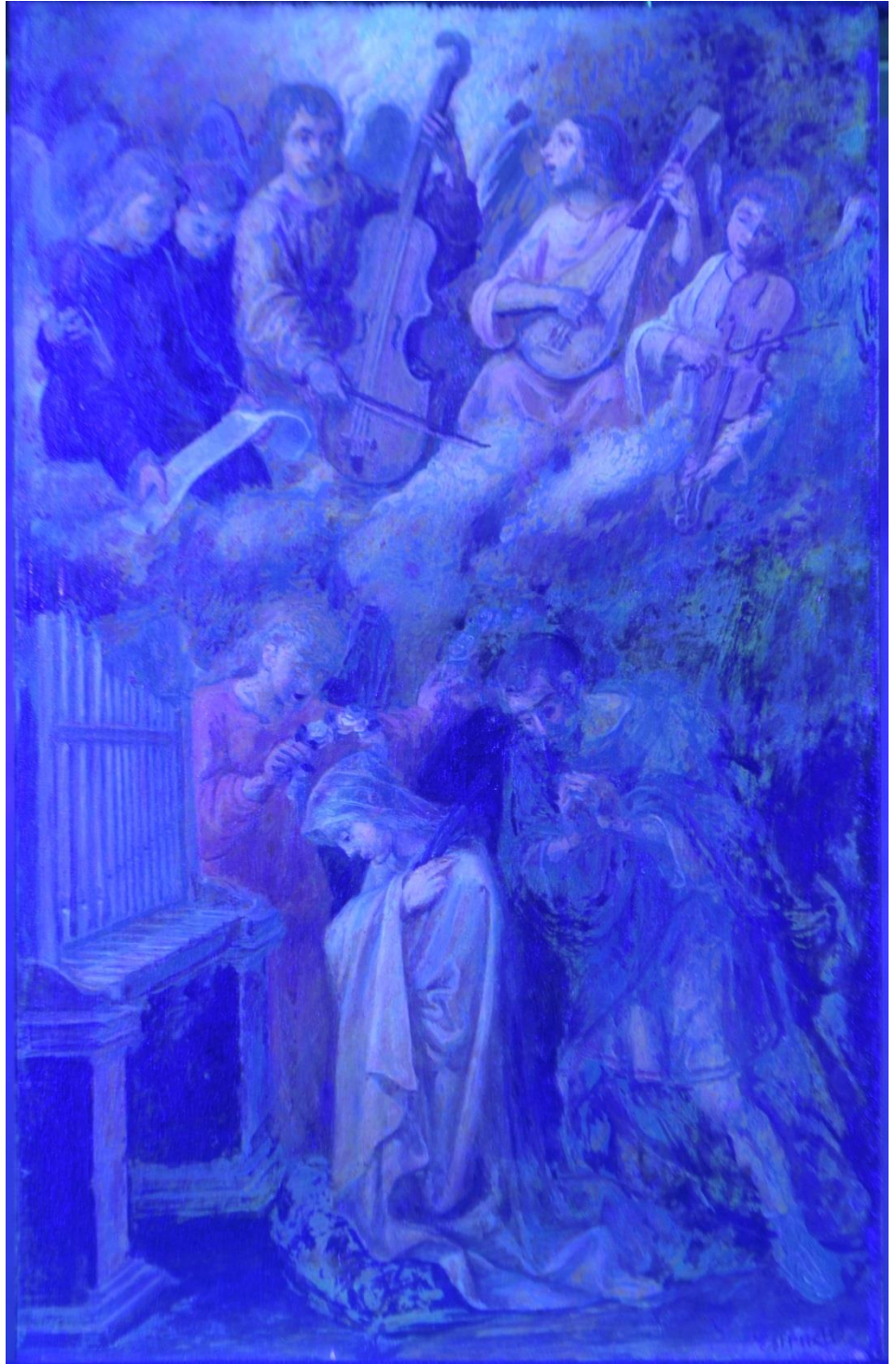


Imagen 33: Detalle de Santa Cecilia con luz visible.

Imagen 34: Detalle de Santa Cecilia con luz ultravioleta

⁴¹ La luz ultravioleta es “luz no visible” y con ella podemos visualizar aspectos que a simple vista nuestro ojo no percibe, como repintes o arrepentimientos.

Imagen 35: Fotografía general con luz ultravioleta.



5.1.4.3 Capa de protección. Barniz

El barniz es una capa líquida que se aplica sobre la superficie pintada y que, al secar, forma una película fina y transparente, más o menos flexible y brillante, que proporciona protección. No se sabe con exactitud la naturaleza de los materiales empleados pero se puede deducir que se trata de un barniz tradicional compuesto por materiales naturales como resinas, aceites y esencia de trementina o alcohol.

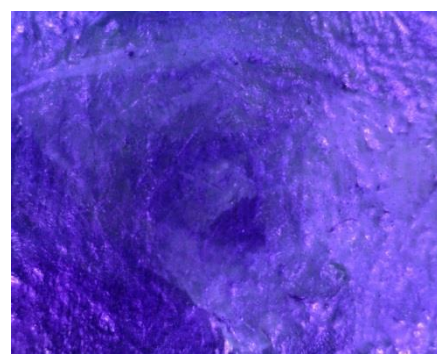
Mediante la realización de fotografías con luz reflejada⁴² podemos identificar el barniz y las zonas donde abunda más. En el caso de esta obra, observamos zonas donde el barniz brilla mucho más que en otras. La aplicación del barniz es a brocha y bastante irregular. La luz ultravioleta también nos muestra la densidad de esta capa.



Imagen 36: Fotografía con luz reflejada. Detalle primer plano

Imagen 37: Macrofotografía detalle de Santa Cecilia. Realizada con *Cooling Tech*®

Imagen 38: Detalle de Santa Cecilia con luz ultravioleta



⁴² En la realización de estas fotografías, colocamos los focos enfrente de la obra y paralelos a la cámara con el objetivo de resaltar los brillos.

5.1.4.4 El Marco

Se trata de una estructura de protección, ornamentación y presentación para la obra bidimensional que le confiere cualidades estéticas añadidas. El marco actúa como un molde que da a su contenido una forma determinada.⁴³

Se trata de un marco de pasta, con una estructura interna de madera recubierta con yeso blanco y más tarde imprimada para ser recubierta con oro fino dorado al agua.⁴⁴ Posee secciones con motivos ornamentales alternadas con secciones lisas.

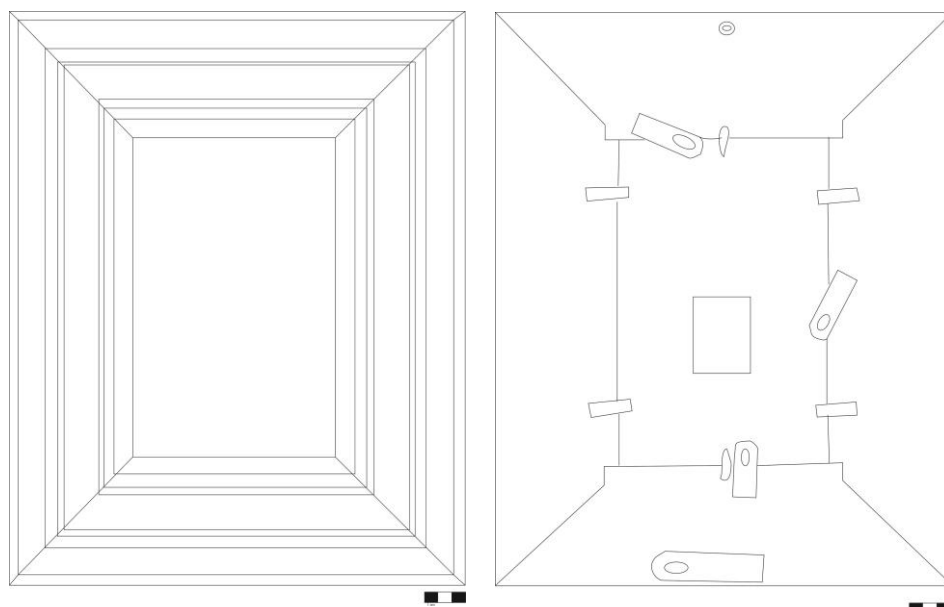


Imagen 39: Diagrama. Anverso del marco

Imagen 40: Diagrama. Reverso del marco

En el reverso encontramos cuatro pletinas metálicas y seis pletinas de madera cuya función es sujetar la tablilla que protege la obra del exterior y la mantiene en el interior del marco.

⁴³ BOULEAU, C. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 1996.

⁴⁴ GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Editorial UPV, 1997.

5.1.5 Estado de conservación

5.1.5.1 Soporte

Cabe destacar que estos soportes de madera que parecen muy estables son en realidad muy sensibles. El hombre ha utilizado la madera desde tiempos remotos. Es una materia viva, lo cual dificulta su conservación.⁴⁵

En general, el estado de conservación de la madera es bueno⁴⁶. La única anomalía que encontramos son algunos pequeños nudos⁴⁷, fruto de la formación natural de la madera.⁴⁸ En el reverso de la tabla, encontramos un pequeño nudo que, al ser visto al microscopio, reconocemos como un nudo negro.⁴⁹ Este nudo no afecta a la estructura de la obra.



Imagen 41: Macrofotografía de nudo negro. Realizada con *Cooling Tech*®

⁴⁵ LLAMAS PACHECO, R. *La Conservació i Restauració de les Pintures de Cavallet*. Valencia: Editorial UPV, 2005.

⁴⁶ Véase ANEXO: Mapas de daños “Santos Cecilia y Valeriano”. p. 7.

⁴⁷ Los nudos se forman a raíz de la inclusión basal de una rama dentro del tallo del árbol. Se produce una desviación del sentido de las fibras, siendo éstas más duras y de más difícil trabajo.

⁴⁸ LLAMAS PACHECO, R. *La Conservació i Restauració de les Pintures de Cavallet*. Valencia: Editorial UPV, 2005.p.36.

⁴⁹ El nudo negro tiene su origen en una rama que en el momento de la corta, ha desaparecido o se encuentra muerta de forma natural. Cuando la rama muere, ésta se rompe por su base. El nudo presenta una tonalidad oscura y no mantiene continuidad con el tejido del fuste.

5.1.5.2 Estratos pictóricos

En general, la pintura se encuentra en buen estado y no presenta alteraciones aparentes importantes. La suciedad superficial es una de ellas y puede ser eliminada fácilmente. Otra alteración son las pequeñas craqueladuras producidas por el envejecimiento de los materiales y el proceso de sorción y desorción de humedad de la madera.⁵⁰

Podemos observar que en las zonas donde hay menos cantidad de empaste de pintura, aparecen microfisuras de la madera.

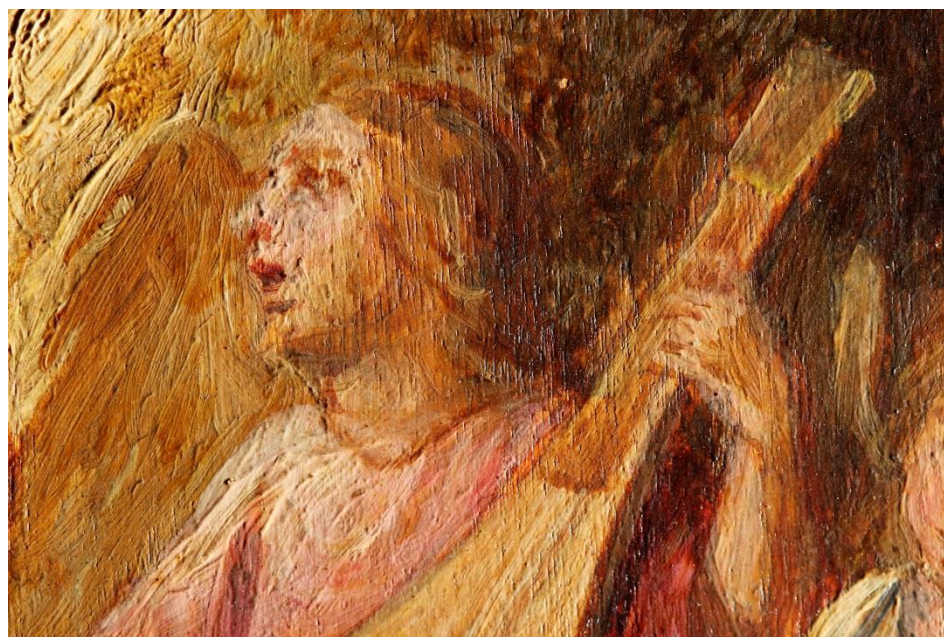


Imagen 42: Fotografía con luz rasante. Detalle de ángel músico

En las fotografías con luz ultravioleta no hemos encontrado ningún tipo de repinte.

El barniz ha envejecido con normalidad y presenta un aspecto ligeramente amarillento, pero no afecta a la lectura y visualización de la obra. Encontramos concreciones de barniz en zonas donde el empaste es mayor.

⁵⁰ Véase ANEXO: Mapas de daños “Santos Cecilia y Valeriano”. p. 6.

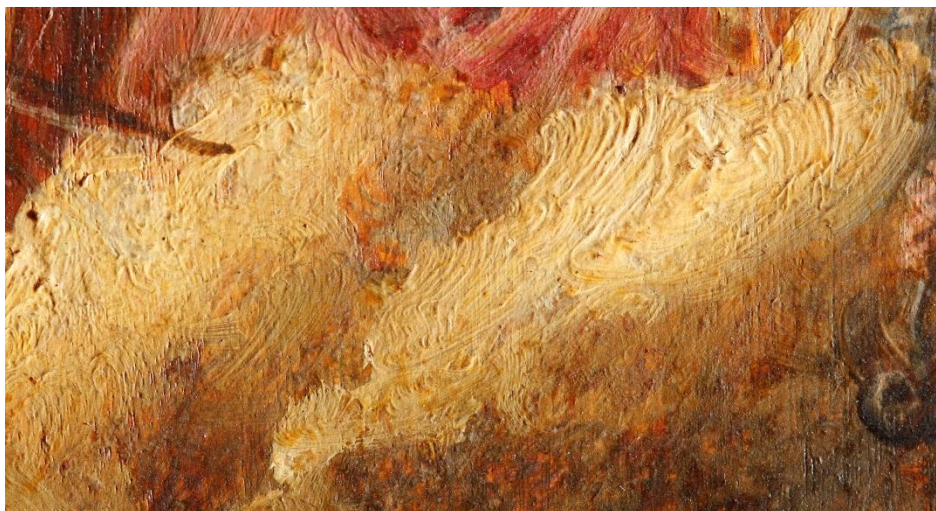


Imagen 43: Fotografía rasante.
Detalle nubes.

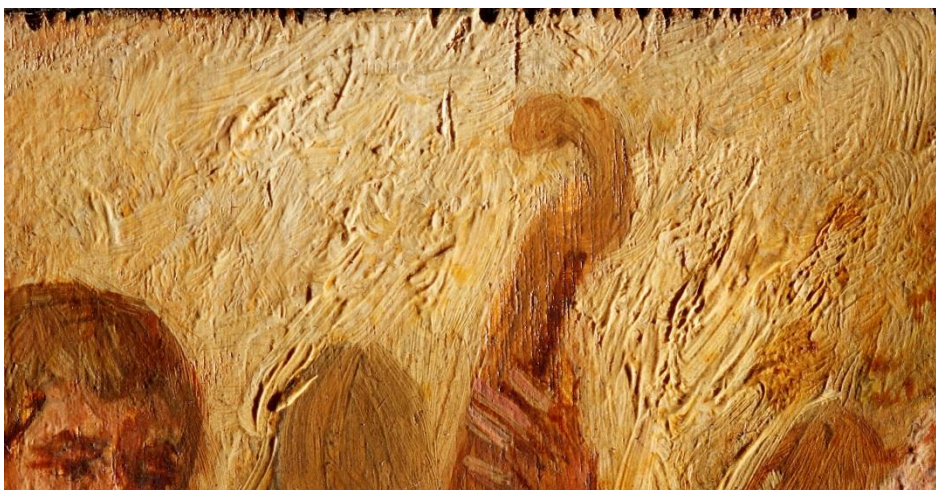


Imagen 44: Fotografía rasante.
Detalle fondo.

5.1.5.3 El marco

Los principales deterioros que se encuentran en el anverso del marco son: suciedad superficial, deyecciones, pequeñas grietas, oscurecimiento del oro, oxidación y desgaste.

Podemos observar el oscurecimiento y oxidación del oro sobre todo en las zonas ornamentales más cercanas al interior del marco. También se observa desgaste y pérdida del oro en algunas zonas, saliendo a la luz parte de la preparación o bol. Este desgaste es mayor en las zonas ornamentales que sobresalen del marco.⁵¹

⁵¹ Véase ANEXO: Mapas de daños “Santos Cecilia y Valeriano”. p.p. 8-9.

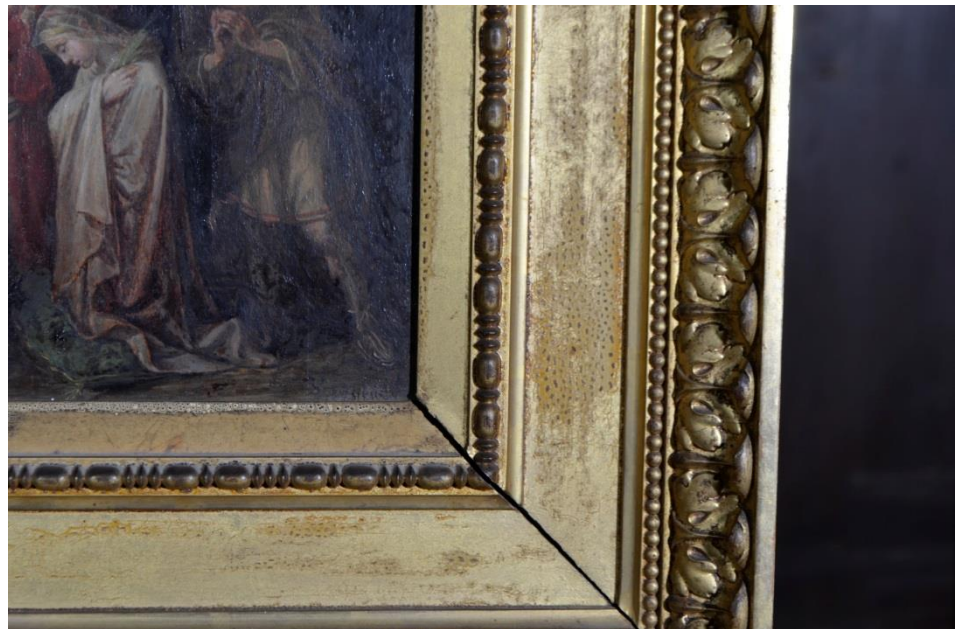


Imagen 45: Detalle marco anverso 1

Imagen 46: Detalle marco anverso 2

En cuanto al reverso del marco, encontramos pequeños nudos que no suponen una alteración importante de la madera, al igual que los pequeños ataques de insectos xilófagos, carcoma, poco abundantes. El reverso presenta una serie de marcas de las cuales desconocemos su origen.

Estructuralmente, las juntas de unión entre los cuatro lados están ligeramente separadas debido a los procesos de sorción y desorción de humedad de la madera y sus movimientos.

Imagen 47: Detalle marco reverso



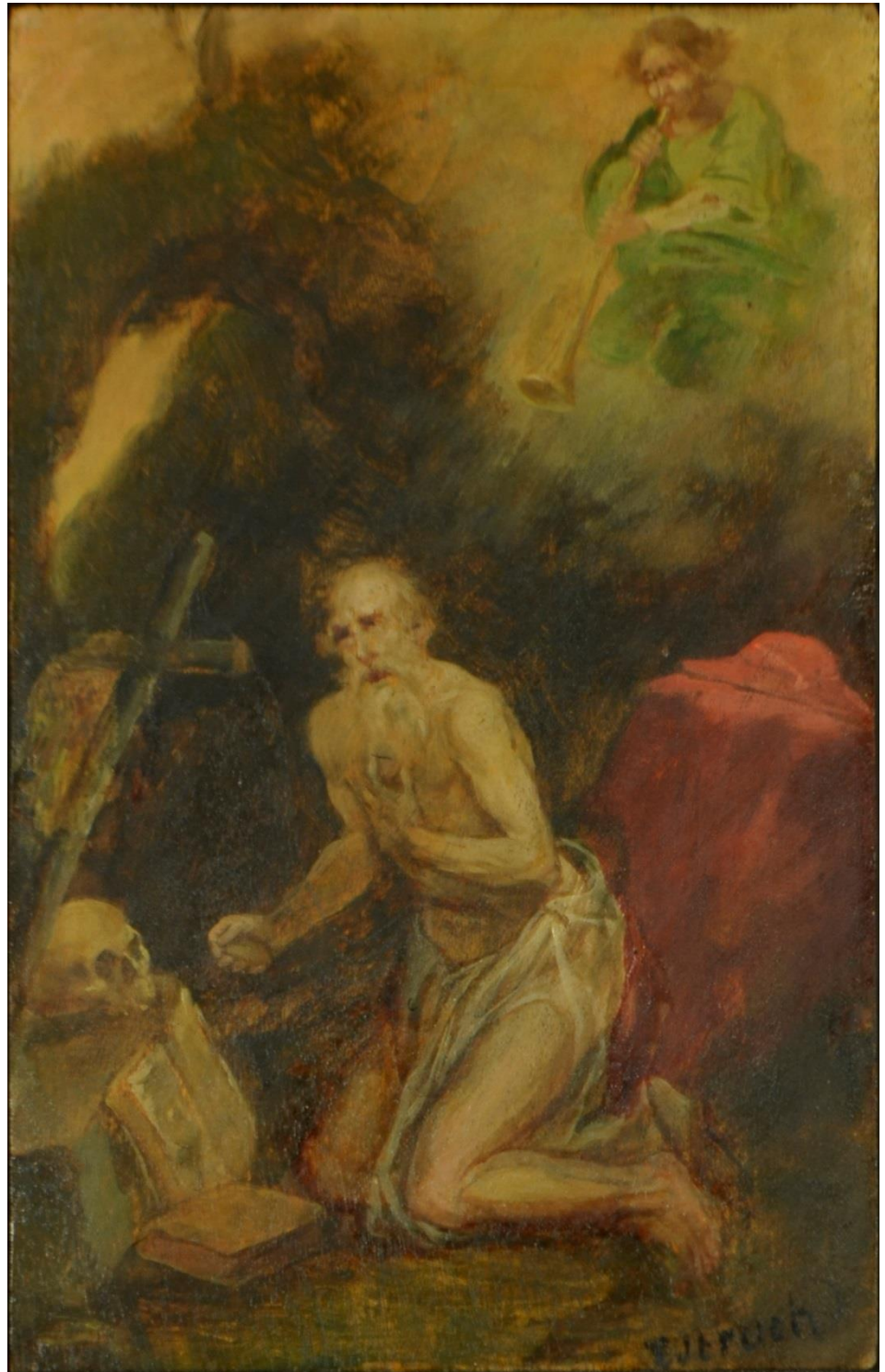
5.2 SAN JERÓNIMO

Se trata de un óleo sobre tabla de pequeño formato pintado por José Antonio Estruch Martínez en 1900, cuyas medidas son: 20,5 x 13,5 x 1 cm. La obra está firmada en el ángulo inferior derecho.

Actualmente se encuentra ubicada en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia y pertenece al legado de Francisco Ferrer y Estellés.

La escena representa a San Jerónimo penitente en el desierto y, en el reverso de la obra, aparece representado en forma de grafismo San Agustín.

Imagen 48: José Estruch:
San Jerónimo, 1900



5.2.1 Descripción de la composición: estudio hagiográfico e iconográfico

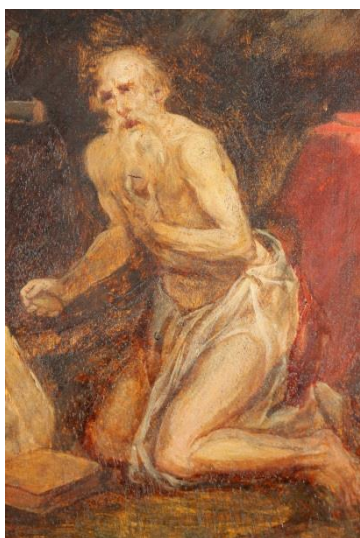


Imagen 49: Detalle San Jerónimo

En la escena representada por Estruch, aparece la figura de San Jerónimo penitente en la soledad del desierto, con apariencia raquíta y golpeándose el pecho con una piedra. Para comprender el significado de esta escena, vamos a analizar su hagiografía.

Jerónimo, hijo de un noble caballero llamado Eusebio, nació en Estridón, cerca de Aquilea, en Venecia en el año 347. Siendo muy joven, marchó a Roma para estudiar griego, latín y hebreo, donde fue alumno del famoso gramático Elio Donato.

Bautizado a los diecinueve años, partió en peregrinación hacia Tierra Santa. Entre los años 375 y 378 se retiró en el desierto de Siria para llevar una existencia de anacoreta,⁵² entregado completamente a la lectura y al estudio.

En el año 378 se encuentra en Antioquía, donde es ordenado sacerdote por el obispo Paulino y, a finales de ese año, viaja a Constantinopla para ponerse al servicio de San Gregorio Nacianceno y donde comienza la traducción al latín de las obras de los padres griegos.⁵³

De vuelta en Roma en 382, después de residir en Antioquía, se convirtió en el colaborador del Papa Dámaso quien le encargó revisar la traducción latina de la Biblia según el original hebreo y la versión griega de los Sesenta. Después de la muerte del Papa, regresó a Palestina y en 386 se radicó en Belén, donde terminó la traducción de la llamada *Vulgata*, la Biblia de San Jerónimo, que mereció ser consagrada por el Concilio de Trento como la versión oficial e indiscutible de la autoridad de la Iglesia Católica. Allí murió, en el año 420.⁵⁴

La *Leyenda Dorada*⁵⁵ proveyó a los artistas un material menos ingrato que la historia: los temas más populares son la *Flagelación* de San Jerónimo por los Ángeles, sus *Tentaciones* en el desierto y sobre todo la fábula del *León Domesticado*.

⁵² Persona que vive en lugar solitario, entregada enteramente a la contemplación y a la penitencia.

⁵³ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Básica de bolsillo, Ediciones Akal, S.A. 2008. p. 218.

⁵⁴ RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2: de la G a la O. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997. p. 142

⁵⁵ DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*, 2. Madrid: Alianza Editorial. 2000

Las Tentaciones. Durante su retiro en el desierto, su piel se volvió negra como la de un africano. A pesar de sus ayunos y mortificaciones, estaba obsesionado por sueños lascivos de danzas de muchachas desnudas.

“A pesar de que no tenía más compañía que la de escorpiones y fieras, mi imaginación frecuentemente se me escapa y forjaba en mi fantasía escenas de bailes con jóvenes hermosas. ¡Qué cosa! Mi cuerpo estaba helado, mi carne prácticamente muerta y, sin embargo, sentía en mis miembros arder la llama de la concupiscencia. Yo lloraba constantemente y luchaba y me sometía durante semanas enteras a rigurosos y extenuantes ayunos [...] Procuraba permanecer constantemente en vela, golpeando mi pecho o flagelándome sin cesar, hasta que el Señor devolvía la tranquilidad a mi cuerpo y a mi alma”⁵⁶

La Iconografía de San Jerónimo no tiene en cuenta los datos históricos. En su carta a Eustoquia cuenta que había perdido un ojo, no obstante, jamás un artista tuvo la idea de representarlo tuerto.

La fuente principal de su iconografía es la compilación de un jurisconsulto de Bolonia en 1348, Giovanni d’Andrea, que en su *Hiéronymianus*⁵⁷ reunió todos los textos relativos al ilustre doctor de la Iglesia.

Se pueden distinguir tres tipos iconográficos de San Jerónimo: el sabio en su celda, el doctor de la iglesia o, en el caso de la obra de José Estruch, el penitente en el desierto.

La *pedra* que el Santo emplea para golpearse el pecho y la *calavera* sobre la cual medita en el desierto, son los símbolos de su penitencia en el desierto.

Desnudo o semidesnudo, arrodillado ante un crucifijo, se golpea el pecho con una *pedra*. El paisaje se resume a la naturaleza muerta macabra, denominada *Vanidad*.⁵⁸

Como Doctor y Padre de la Iglesia, le rodean varios libros. También se encuentra el capelo rojo cardenalicio colgado de una roca, por haber sido secretario de San Dámaso.

Ocasionalmente, como en este caso, le acompaña un ángel con la trompeta del Juicio Final. Se le atribuye esta frase: “Sea que coma, sea que beba, siempre me parece que resuena en mis oídos la trompeta que dice: ¡Levantaos, muertos, y venid a juicio!”⁵⁹

⁵⁶ *Ibíd.* p. 632

⁵⁷ Impreso en Basilea en 1516

⁵⁸ RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos.* Tomo 2: de la G a la O. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997. p. 144

⁵⁹ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos.* Barcelona: Ediciones Omega. 1950. p. 150.

5.2.2 Análisis compositivo

La obra está claramente dividida en dos planos. En el plano superior, que representa el cielo, aparece entre las nubes la figura de un ángel músico. En el plano inferior, la tierra, encontramos la figura de San Jerónimo penitente. A su derecha aparecen representados varios símbolos e iconos que le definen como la cruz, libros y una calavera. A su izquierda se representa el capelo rojo cardenalicio. Todos los elementos compositivos crean líneas paralelas cuyo punto de encuentro es la figura de San Jerónimo.

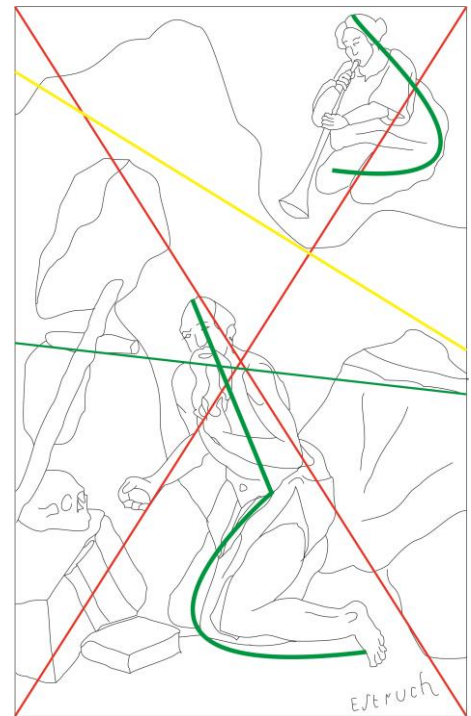
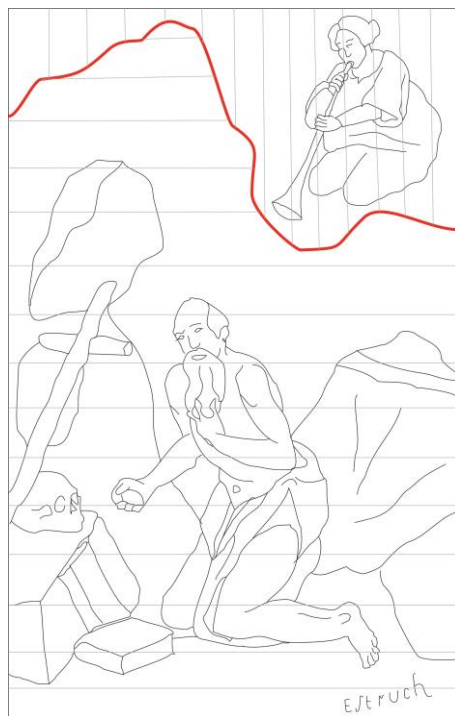


Imagen 50: Diagrama. Planos de la obra *San Jerónimo*

Imagen 51: Diagrama. Composición de la obra *San Jerónimo*



5.2.3 Otras representaciones

De José Estruch no se han encontrado otras representaciones de San Jerónimo pero sí podemos hacer una comparativa visual de obras de otros artistas influyentes en su pintura o, simplemente, obras que presentan cierto parecido.

Como hemos mencionado anteriormente, Juan de Ribera fue uno de los artistas más influyentes en la obra de Estruch. Podemos observar en una de sus obras, “*San Jerónimo Penitente*”, 1652, que la figura del santo, la técnica al óleo y la pincelada suelta son semejantes.



Francisco de Goya fue también una influencia muy importante y un gran referente para el pintor. Goya, en 1798, pintó su “*San Jerónimo*” donde la figura del santo presenta un gran parecido físico al San Jerónimo de José Estruch.

“*San Jerónimo en penitencia*” que el Greco pintó en 1595 es un buen ejemplo para identificar similitudes tanto en el trazo como en la técnica. Podemos observar en ambas obras trazos irregulares, abiertos e, incluso, deformes. Ambos artistas comparten la rapidez a la hora de pintar.

En el Museo del Prado, Madrid, se encuentra una obra de Lorenzo Lotto, “*San Jerónimo Penitente*”, 1546, cuya composición, curiosamente, es muy similar a la obra de José Estruch.

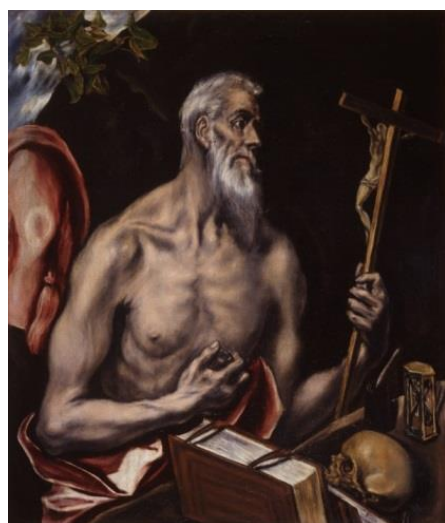
La obra de “*San Jerónimo*” de José Estruch, al igual que “*Santos Cecilia y Valeriano*”, fue ejecutada en la última etapa de la vida del artista, concretamente 7 años antes de su muerte. Por tanto, se trata de una obra tardía donde Estruch demuestra su madurez y seguridad a la hora de pintar.

Imagen 52: José de Ribera: *San Jerónimo Penitente*, 1652

Imagen 53: Francisco de Goya: *San Jerónimo*, 1798

Imagen 54: El Greco: *San Jerónimo en penitencia*, 1546

Imagen 55: Lorenzo Lotto: *San Jerónimo penitente*. 1546



5.2.4 Estudio Técnico

A continuación, realizaremos un estudio técnico de cada una de las partes que componen la pieza: soporte lúneo, estratos pictóricos y marco.

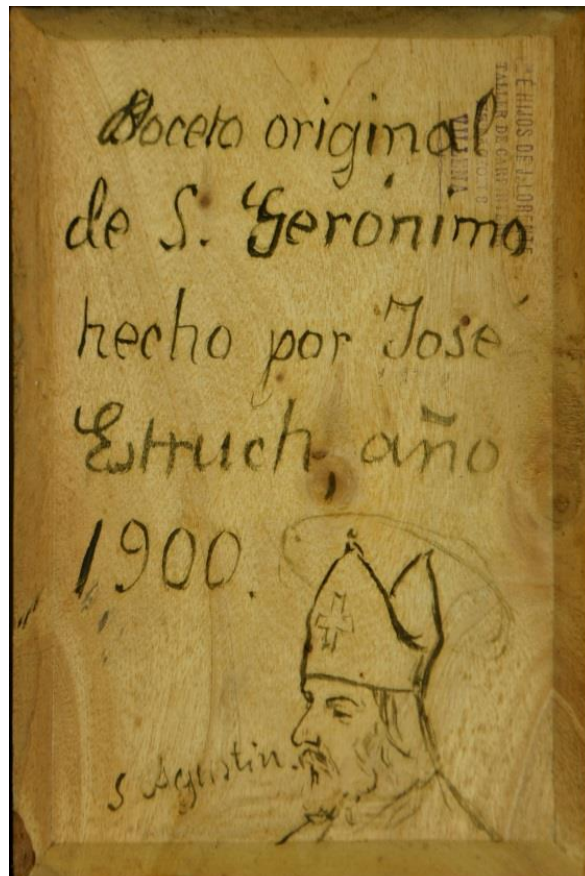
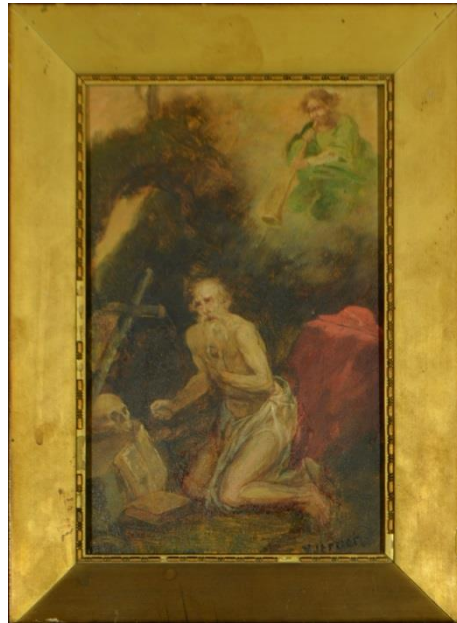


Imagen 56: José Estruch: *San Jerónimo*, 1900. Anverso con marco

Imagen 57: Reverso con marco

Imagen 58: Reverso obra real

5.2.4.1 Soporte lúneo



Imagen 59: Macrofotografía soporte. Detalle de los vasos leñosos. Realizada con *Cooling Tech*®

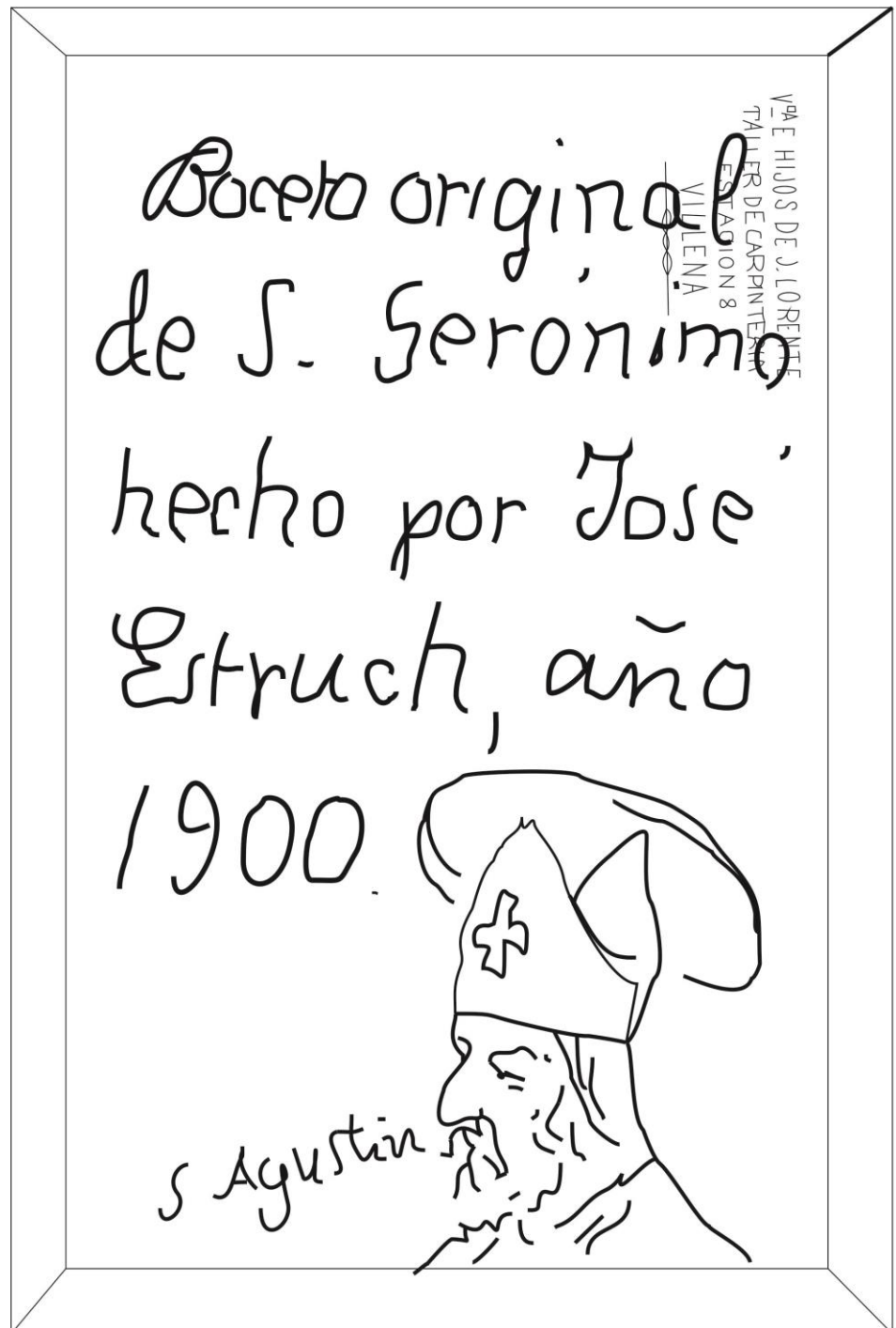
El soporte de la obra es una tablilla de pequeño formato, 20'5 x 13'5 x 1 cm. Curiosamente pertenece al mismo taller de carpintería donde fue comprada la tablilla utilizada para “*Santos Cecilia y Valeriano*” pintada 6 años antes. La única diferencia entre ambas tablillas es el formato, ya que ésta es aproximadamente 1 cm más grande. Se ha realizado un examen visual donde se ha determinado que también se trata de una madera frondosa debido a la suave coloración y la poca distinción de los anillos de crecimiento. El tipo de corte es tangencial, ya que podemos distinguir en los bordes algún anillo de crecimiento.



Imagen 60: Detalle reverso

En el reverso de la tabla, podemos observar una inscripción del propio autor, la fecha y un dibujo a tinta de San Agustín. También se aprecia el sello del taller de carpintería donde se adquirió: “Viuda e hijos de J. Lorente. Taller de Carpintería. Estación 8, Villena.”

Imagen 61: Diagrama reverso



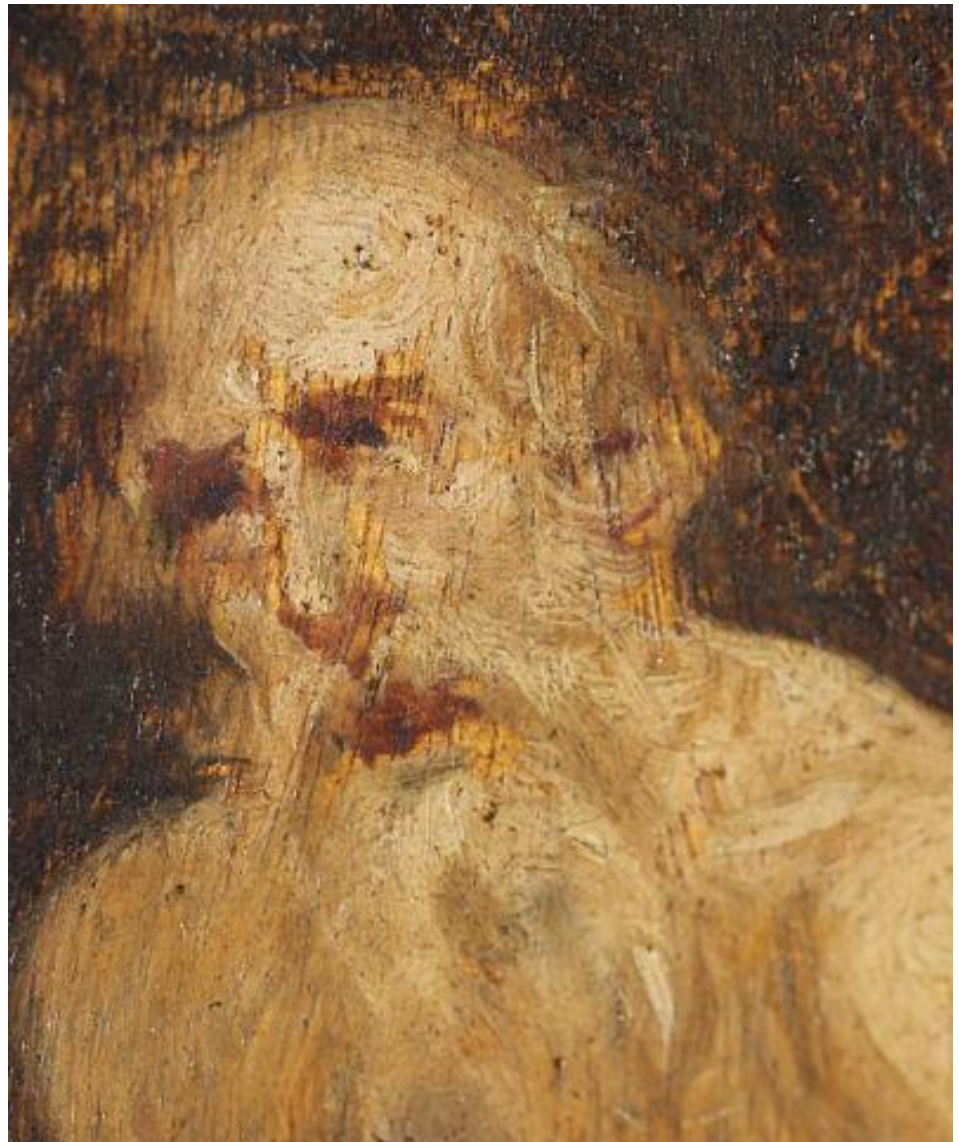
5.2.4.2 Estratos pictóricos

Como ya hemos indicado anteriormente, no hemos podido realizar un estudio estratigráfico de la obra, pero hemos realizado un estudio fotográfico que ha ayudado a identificar materiales y técnicas utilizadas por el autor.

PREPARACIÓN

La documentación fotográfica y el análisis visual no nos permiten saber con certeza si existe o no preparación, pero podemos deducir que en este caso no la hay. Observamos algunas zonas donde la capa pictórica se reduce a una ligera veladura que deja ver perfectamente la veta de la madera.

Imagen 62: Detalle San Jerónimo



CAPAS DE COLOR

La técnica utilizada por el artista en esta obra también es el óleo. Podemos observar en las fotografías con luz rasante o tangencial diferentes texturas, empastes y la pincelada suelta del artista. Como ocurre en la obra anterior, también encontramos zonas con distinta densidad de pintura e, incluso, podemos apreciar el soporte.



Imagen 63: Detalle ángel



Imagen 64: Detalle pinceladas

Imagen 65: Detalle calavera.
Apreciación de la veta de la madera.

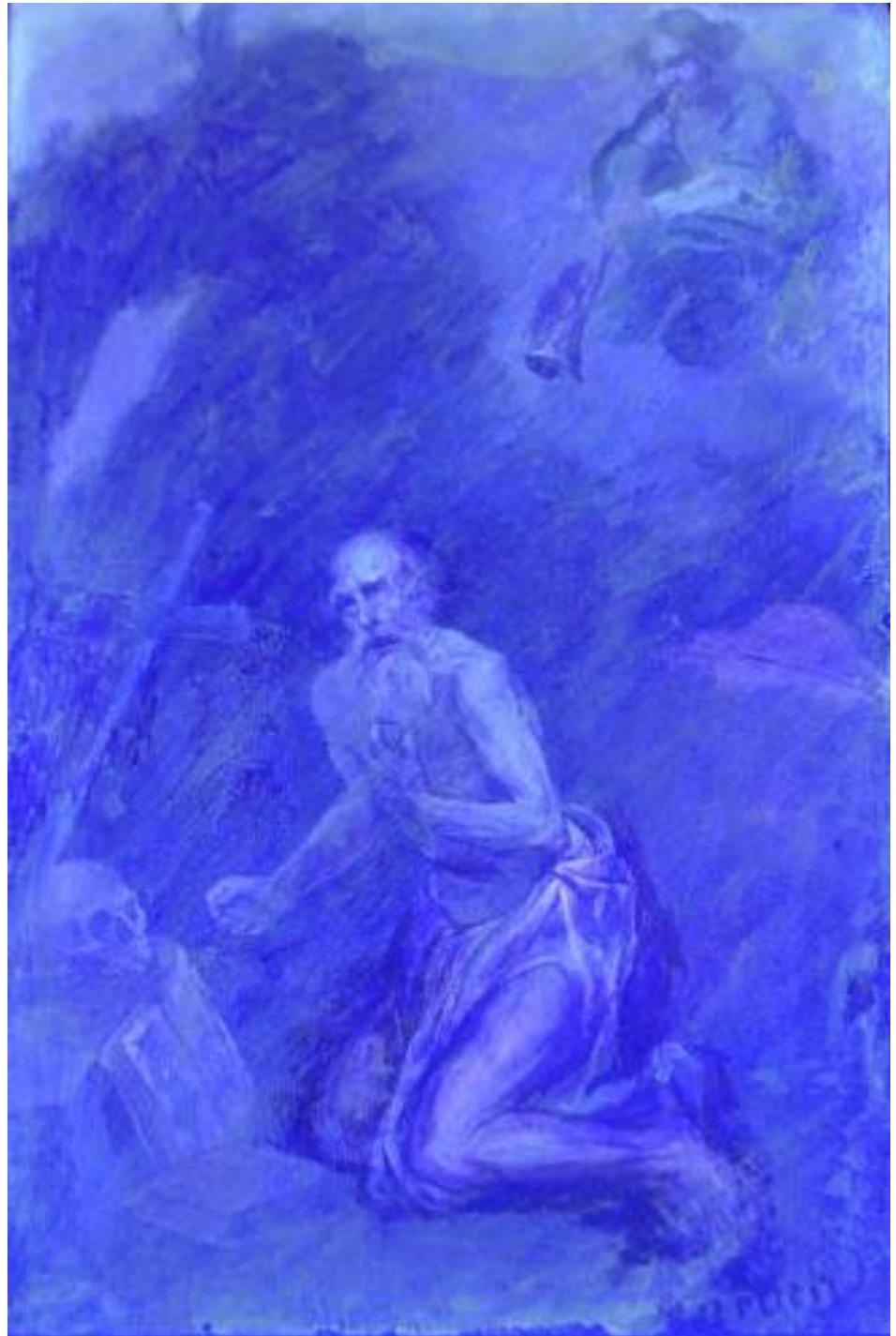


Imagen 66: Detalle firma. Luz rasante.

Podemos distinguir perfectamente la firma del artista, situada en la parte inferior derecha.

En la siguiente fotografía con luz ultravioleta podemos observar las diferentes densidades de pintura. Identificamos una mayor cantidad de pintura en los contornos, más oscuros, sobre todo en la figura de San Jerónimo, y en las zonas de sombra cercanas a la figura principal.

Imagen 67: Fotografía general con luz ultravioleta

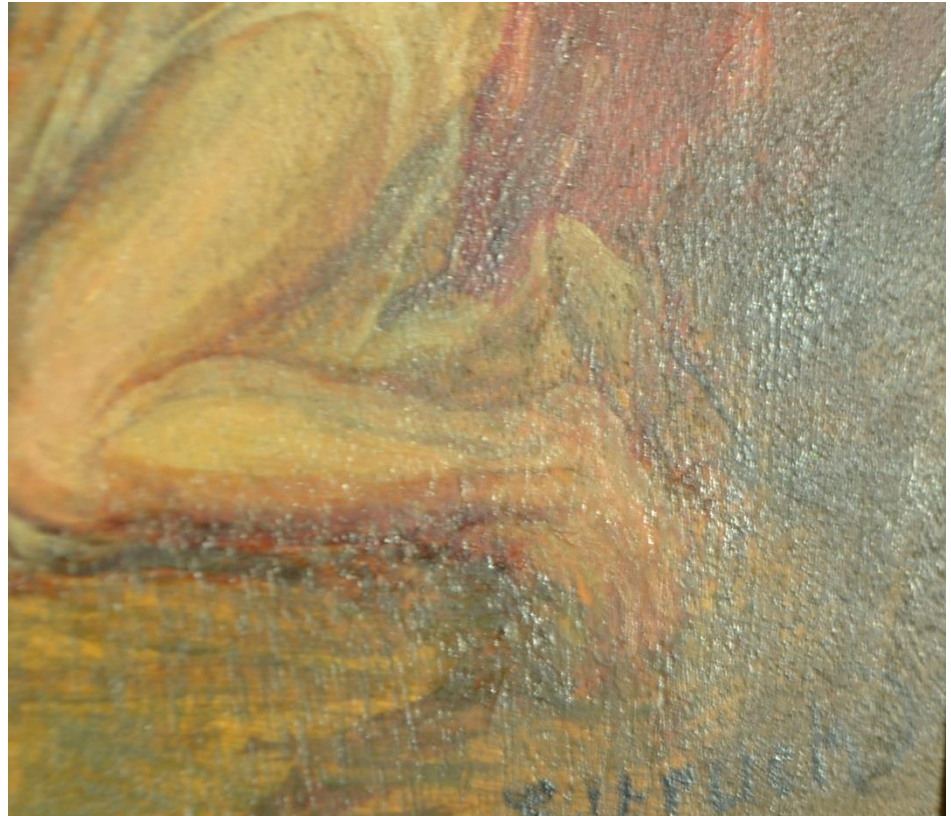


5.2.4.3 Capa de protección. Barniz

La obra presenta una fina capa de barniz prácticamente inapreciable en las fotografías con luz reflejada. La distribución del barniz es bastante irregular, debido a la aplicación con brocha. Podemos apreciar, mediante el análisis visual, zonas carentes de barniz.

Tampoco podemos saber con exactitud la naturaleza de los materiales empleados, debido a la ausencia de análisis.

Imagen 68: Detalle de San Jerónimo con luz reflejada



5.2.4.4 El Marco

Al igual que en la obra anterior, se trata de un marco de pasta, con una estructura interna de madera, yeso blanco e imprimación y recubierta con oro fino dorado al agua. Un marco sencillo y liso con una pequeña sección ornamentada al centro.

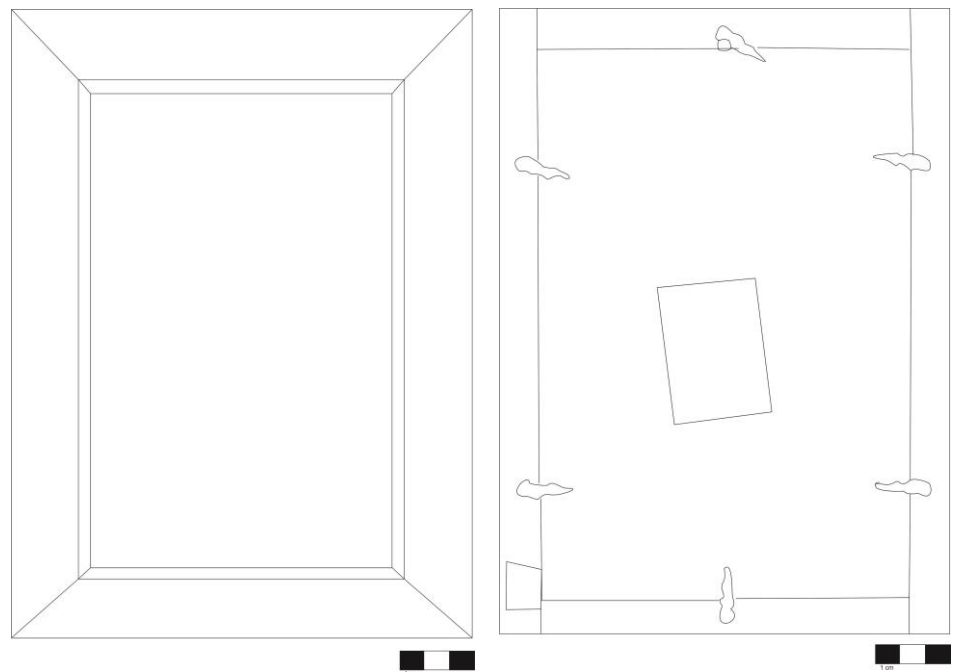


Imagen 69: Diagrama. Anverso del marco

Imagen 70: Diagrama. Reverso del marco

En el reverso encontramos seis pletinas metálicas cuya función es sujetar la tablilla externa que protege la obra y la mantiene en el interior del marco. Esta tablilla de protección es distinta a la tablilla perteneciente a la obra.

5.2.5 Estado de conservación

5.2.5.1 Soporte



Imagen 71: Macrofotografía de detalle. Descamación reverso.

En general, el estado de conservación de la madera es bueno. Encontramos pequeñas alteraciones como restos de adhesivo, descamaciones y algunos nudos en buen estado.⁶⁰

En la fotografía podemos apreciar una descamación de la madera situada en la parte biselada del reverso de la tablilla.

En la zona de la barba de San Jerónimo, por el anverso, encontramos una grieta perteneciente a la madera. Justo en el mismo lugar, pero en el reverso, encontramos un nudo abierto que hace conexión con la grieta.

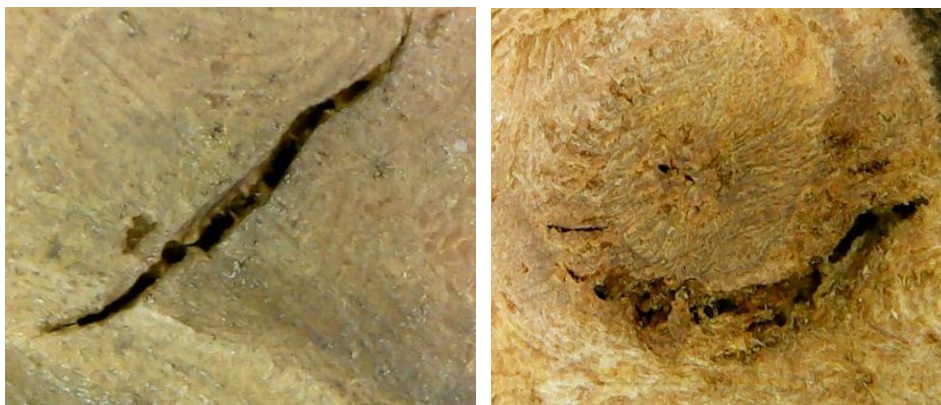


Imagen 72: Detalle grieta anverso.

Imagen 73: Detalle nudos reverso

Imagen 74: Macrofotografía detalle. Grieta anverso. Realizada con *Cooling Tech*®

Imagen 75: Macrofotografía detalle. Nudo abierto, reverso. Realizada con *Cooling Tech*®



⁶⁰ Véase ANEXO: Mapas de Daños *San Jerónimo*. pp. 16-17.

5.2.5.2 Estratos pictóricos

Generalmente la pintura se encuentra en buen estado y no presenta alteraciones importantes: suciedad superficial que puede ser eliminada y algunas craqueladuras de pequeño tamaño que únicamente pueden apreciarse mediante microscopía.⁶¹

El barniz ha envejecido con normalidad y presenta un aspecto ligeramente amarillento, pero no afecta a la lectura y visualización de la obra. Apreciamos algunas concreciones de barniz acumuladas en los empastes de pintura como puede apreciarse en las imágenes.



Imagen 76: Detalle San Jerónimo con luz rasante

Imagen 77: Detalle San Jerónimo con luz ultravioleta

5.2.5.3 El marco

Las principales alteraciones que se encuentran en el anverso del marco son: suciedad superficial, deyecciones, pequeñas grietas, lascas, pérdida de ornamentos, manchas, oscurecimiento del oro, oxidación y desgaste.⁶²



Imagen 78: Detalle marco anverso, 1

Imagen 79: Detalle marco anverso, 2

⁶¹ Véase ANEXO: Mapas de Daños *San Jerónimo*. p. 16.

⁶² Véase ANEXO: Mapas de Daños *San Jerónimo*. pp. 18-19.

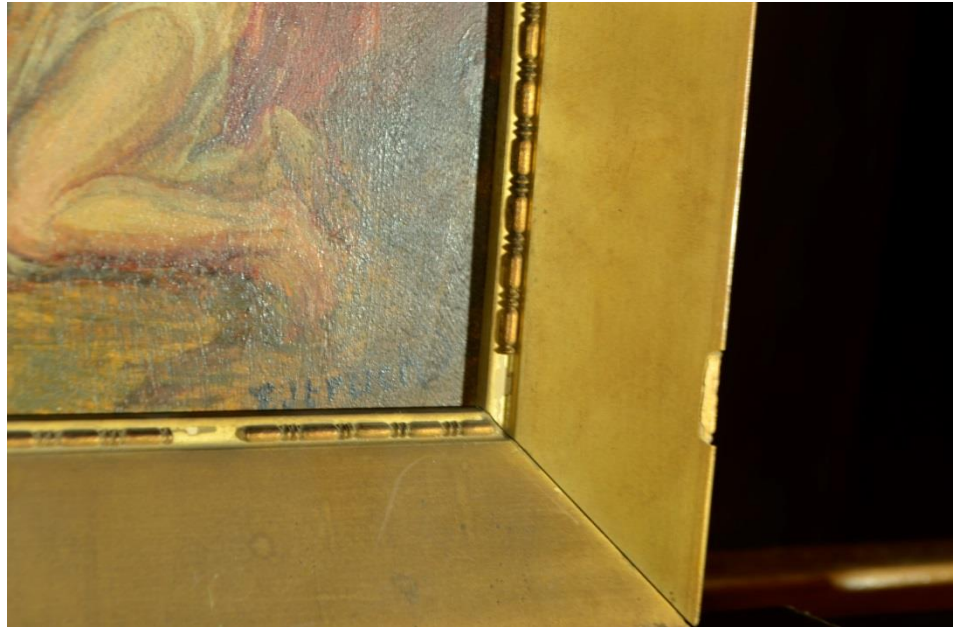


Imagen 80: Detalle marco anverso, 3

En cuanto al reverso del marco, no encontramos ningún tipo de alteración importante, únicamente restos de papel y adhesivo.

Imagen 81: Detalle marco reverso



6. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN

Debido al buen estado de conservación general de las obras, vamos a realizar una breve propuesta de conservación preventiva. El objetivo principal es evitar o minimizar el deterioro mediante el seguimiento y control de los riesgos.

CONTROL MEDIOAMBIENTAL

Si bien el control de las condiciones medioambientales es complejo y económicamente costoso, sí podemos minimizar los efectos que producen en las obras. En este caso, la obra de “Santos Cecilia y Valeriano” se encuentra en una estancia privada del Real Colegio Seminario de Corpus Christi donde no hemos podido tener acceso. Suponemos que esta estancia privada y de uso personal carece de control de humedad, aislamiento, sistema de aire acondicionado, etc. y está acondicionada para el uso y el confort humano, con sistemas de calefacción, entre otros. Sin embargo, hemos podido comprobar que dentro del edificio no se producen cambios bruscos de temperatura y humedad como en el exterior. La obra debería estar situada en un ángulo de la estancia donde no recibiera directamente luz solar ni calor, para evitar la oxidación, amarilleamiento del barniz y craqueladuras.

El caso de la obra “San Jerónimo” es bien distinto. Esta obra sí se encuentra aislada en el interior de una vitrina de madera y cristal, ubicada en la sala de estudio del Colegio, junto con otros objetos dentro de la misma: documentos, objetos metálicos, etc. Este hecho supone un riesgo, ya que la vitrina carece de un sistema de renovación de aire, por tanto, el resto de materiales generan sustancias que se condensan en el interior y pueden perjudicar el estado de conservación de la obra. La urna debe tener un sistema de aislamiento mínimo para evitar la entrada de suciedad, insectos xilófagos, etc. y estar situada en una zona donde no reciba directamente luz solar. También debería tener un sistema de renovación de aire o, al menos, cierta ventilación para evitar condensaciones de humedad o vapores tóxicos, un detector de plagas y, si es necesario introducir materiales como papel o tela, éstos deben tener un pH Neutro.

La suciedad superficial, como el polvo ambiental, es inevitable y, si no se elimina, puede acarrear alteraciones de mayor importancia. Por eso es necesaria una ligera limpieza superficial de las obras de forma periódica.

CONTROL DE PLAGAS

Las plagas corresponden a organismos vivos capaces de deformar, dañar y destruir los bienes culturales materiales. Especies de microorganismos como pueden ser los hongos, insectos y roedores representan a la mayoría de las plagas que afectan al patrimonio cultural. También las aves, murciélagos y otros organismos pueden dañarlo. El impacto de las plagas puede ser controlado. Es necesario evitar, remover o mitigar el efecto de los objetos atractivos para las plagas como puede ser la humedad, que promueve el desarrollo de hongos, bacterias, roedores y algunos insectos. Las condiciones de humedad relativa no deben superar el 65%.⁶³

También es necesario evitar la presencia de flores y plantas dentro de la estancia. Éstas proveen el alimento necesario para muchos insectos a la vez que producen polen.

La oscuridad permanente, junto a otros factores, puede promover el desarrollo de microorganismos a la vez que insectos xilófagos, roedores, etc.

El edificio es la principal barrera de protección, por ello se debe prestar atención a las condiciones en las que se encuentran las principales entradas de plagas. Un bloqueo efectivo para el ingreso de las plagas requiere poner la atención en todos los cierres y juntas de una estructura y llevar a cabo inspecciones para el mantenimiento.

En su defecto sería conveniente, al menos, la colocación de trampas de feromonas en varios puntos del edificio para comprobar si hay actividad o no de insectos y tomar medidas.

Como hemos mencionado anteriormente, las obras que hemos estudiado se encuentran en estancias privadas y no son visitables. La obra “Santos Cecilia y Valeriano”, al carecer de vitrina, está más expuesta a los agentes de deterioro que “San Jerónimo”. Una buena ubicación de las obras en las salas y una limpieza superficial periódica junto con un control de plagas, centrado en las principales entradas y ventanas del edificio, podría ser una sencilla pero efectiva conservación preventiva.

⁶³ STRANG, T. y KIGAWA, R. *Combatiendo las plagas del patrimonio cultural*. Canada: ICCROM. Canadian Conservation Institute. 2009

7. CONCLUSIONES

Con este Trabajo de Fin de Grado se ha podido realizar un estudio técnico y una valoración del estado de conservación de las obras “Santos Cecilia y Valeriano” y “San Jerónimo” de José Estruch que nunca se había hecho antes. Ambas obras únicamente aparecen nombradas en *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*⁶⁴ de Federico Domenech, haciendo referencia a su procedencia del legado de Ferrer Estellés.

También se ha realizado un estudio de investigación tanto del Colegio del Patriarca y su fundador, como del propio autor de las obras.

José Estruch empleó para sus bocetos tablillas comerciales de pequeño formato, algo común entre los pintores de la época. Pintaba sobre ellas sin preparación, de forma rápida y decidida. Ambas tablillas utilizadas como soporte en las obras “*Santos Cecilia y Valeriano*” y “*San Jerónimo*” pertenecen al mismo taller de carpintería situado en Villena. Resulta un dato curioso ya que, entre ambas obras, hay un espacio de tiempo de 6 años y la ciudad de Villena no está cerca de Manuel. Seguramente el artista adquiriera varias cantidades de tablillas a su paso por Villena en algunos de sus viajes.

Destacamos la diferencia que existe entre los lienzos y las tablas pintadas por Estruch. Principalmente, diferencias de formato: los lienzos son bastante más grandes que las tablas. La técnica suele ser más trabajada y delicada en sus obras sobre lienzo ya que, sobre tabla, suele pintar bocetos rápidos.

Como hemos mencionado anteriormente, ambas obras pueden ser catalogadas como “tardías”, ya que fueron pintadas en los últimos años de vida del artista. En ellas, Estruch demuestra que se encuentra en su momento de madurez artística, dada la rapidez, seguridad y soltura que expresan sus trazos sobre el soporte.

Cabe destacar la escasez de información sobre la vida de José Estruch y su obra. Lamentablemente, la mayor parte de su obra es desconocida por la sociedad debido a que no está expuesta al público, exceptuando algunas obras y pinturas murales presentes en la casa familiar de Manuel, Valencia, la cual puede ser visitada. Aun así, la casa no cumple las condiciones óptimas para la conservación de estas obras. Lo mismo sucede en el Real Colegio de Corpus Christi, donde se concentra un gran número de cuadros del artista procedentes del legado de Estellés. Exactamente no sabemos dónde se encuentra cada una

⁶⁴ BENITO DOMENECH, F.; *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech, 1980.

de las obras y de qué forma están expuestas o almacenadas, pero sí podemos afirmar que las instalaciones del edificio no están adaptadas para la conservación de estas obras al igual que lo estaría en un museo.

Gracias al estudio de estas dos obras y el análisis visual que pudimos realizar al resto de obras que estuvieron a nuestro alcance, durante el estudio fotográfico en el Colegio, podemos afirmar que, a pesar de no estar en un edificio correctamente acondicionado, las obras se encuentran en buen estado y no aparentan signos de deterioro importantes.

Sería interesante y beneficioso elaborar una recopilación y agrupación de todas las obras de José Estruch, con estudios técnicos, valoraciones del estado de conservación de las obras y, si fuera necesario, realizar propuestas de intervención y restaurar las que fueran necesarias para, posteriormente, reunir las en un mismo espacio correctamente acondicionado y asegurar su estabilidad.

José Estruch fue un artista peculiar, con una técnica muy personal capaz de plasmar su arte sobre cualquier material y con escasos recursos. La obra de José Estruch no tiene desperdicio y debería ser reconocida como se merece.

8. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV Catálogo: *Centenari J.A. Estruch*. Ayuntamiento de Xàtiva. 2007

AGRAMUNT, F. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*. Valencia: Albatros, 1999. Tomo I, pp. 596-597

BENITO DOMENECH, F. *Museo del Patriarca: catálogo de pinturas*. Valencia: Federico Domenech S.A, 1980.

BENITO DOMENECH, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech S.A, 1980.

BENITO DOMENECH, F. *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995.

BOULEAU, C. *Tramas la geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal S.A, 1996.

CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana*. Madrid: E. Istmo, 1998.

DOMÍNGUEZ, J., GIRALT, D. *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Globo, 2003

FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1999

GALIANA COBALEA, S. *El reverso en la pintura sobre lienzo. Estudio, análisis y documentación aplicada a la obra de José Estruch (1835-1907) en su Casa Museo de Manuel (Valencia)*. [Tesis final de Master Valencia 2011]

GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 1997

HEINZ, C. y PÉREZ, E. *Aproximación técnica a las tablitas del Instituto Gómez-Moreno. Pintura sobre tabla decimonónica*. Revista Arché nº 5 y 6. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de València. 2011

LLAMAS PACHECO, R. *La Conservació i Restauració de les Pintures de Cavallet*. Valencia: Editorial UPV, 2005

MARTIN REY, S. *Introducción a la conservación y restauración*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2005

MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La Pintura Valenciana del Siglo XX*. Tomo: I. Valencia: Federico Domenech, S.A, 1998.

RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 1: de la A a la F. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997

RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2: de la G a la O. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997

REVILLA, F. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009

STRANG, T. y KIGAWA, R. *Combatiendo las plagas del patrimonio cultural*. Canada: ICCROM. Canadian Conservation Institute. 2009

VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007

VORÁGINE, S. de la. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1 (Pág. 7). José Estruch. Extraída de la Tesina de Final de Máster “*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, 2011.

IMAGEN 2 (Pág. 7). Autorretrato de José Estruch. Extraída de la Tesina de Final de Máster “*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, 2011.

IMAGEN 3 (Pág. 7). José Estruch. Extraída de la Tesina de Final de Máster “*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, 2011.

IMAGEN 4 (Pág. 8). José Estruch en su estudio. Extraída de la Tesina de Final de Máster “*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, 2011.

IMAGEN 5 (Pág. 9). Casa Museo de José Estruch. *Caricaturas*. Pintura mural. Extraída de la Tesina de Final de Máster “*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, 2011.

IMAGEN 6 (Pág. 9). Pintura mural (detalle). Casa Museo de Manuel. Familia Estruch. Extraída de la Tesina de Final de Máster “*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, 2011.

IMAGEN 7 (Pág. 11). Juan Sariñena: *San Juan de Ribera*, 1607. Extraída de la página web del Colegio del Patriarca: <http://patriarcavalencia.es/> [Consulta: 17/07/2015].

IMAGEN 8 (Pág. 12). Plano del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia. Extraída del Trabajo de Fin de Grado “*Estudio histórico-técnico y conservativo: ‘San Vicente’ y ‘Santa Lucía’ mártires, de José Estruch procedentes del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia*”, de Mara Alcaide Gutiérrez, 2014.

IMAGEN 9 (Pág. 12). Vista aérea del Real Colegio Seminario de Corpus Christi. Extraída del Trabajo de Fin de Grado “*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*” de Cristina Guardiola Santos, 2014.

IMAGEN 10 (Pág. 13). Claustro renacentista y escultura del Beato San Juan de Ribera de Benlliure. Extraída de la página web del Colegio del Patriarca: <http://patriarcavalencia.es/> [Consulta: 17/07/2015].

IMAGEN 11 (Pág. 16). José Estruch: *Santos Cecilia y Valeriano*, 1894. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 12 (Pág. 19). Detalle de la obra *Santos Cecilia y Valeriano*. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 13 (Pág. 21). Diagrama. Planos de la obra *Santos Cecilia y Valeriano*. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 14 (Pág. 21). Diagrama. Composición de la obra *Santos Cecilia y Valeriano*. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 15 (Pág. 22). José Estruch: *Santa Cecilia con ángeles*, 1894. Extraída del Trabajo de Fin de Grado “*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*” de Cristina Guardiola Santos, 2014.

IMAGEN 16 (Pág. 22). José Estruch: *Santa Cecilia*, 1894. Extraída del Trabajo de Fin de Grado “*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*” de Cristina Guardiola Santos, 2014.

IMAGEN 17 (Pág. 23). José de Ribera: *Santa Cecilia*, 1647. Extraída de la página web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/santa-cecilia-2/> [Consulta: 14/06/2015].

IMAGEN 18 (Pág. 23). Rafael Sanzio: *Éxtasis de Santa Cecilia*, 1514-15. Extraída de la página web: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ecstasy_of_St._Cecilia_\(Raphael\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ecstasy_of_St._Cecilia_(Raphael)) [Consulta: 14/06/2015].

IMAGEN 19 (Pág. 24). José Estruch: *Santos Cecilia y Valeriano*, 1894. Anverso con marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 20 (Pág. 24). Reverso con marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 21 (Pág. 24). Reverso obra real. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 22 (Pág. 25). Macrofotografía reverso. Microscopio USB *Cooling Tech*®. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 23 (Pág. 25). Macrofotografía reverso. Detalle inscripción. Microscopio USB *Cooling Tech*®. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 24 (Pág. 26). Diagrama reverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 25 (Pág. 26). Detalle de San Valeriano. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 26 (Pág. 28). Fotografía luz infrarroja con *DinoCapture*[®]. Detalle ángel 1. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 27 (Pág. 28). Fotografía luz infrarroja con *DinoCapture*[®]. Detalle ángel 2. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 28 (Pág. 28). Fotografía luz infrarroja con *DinoCapture*[®]. Detalle Santa Cecilia. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 29 (Pág. 29). Detalle texturas. Ángeles. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 30 (Pág. 29). Detalle texturas. Nubes. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 31 (Pág. 30). Rasante. Detalle ángeles. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 32 (Pág. 30). Detalle firmas. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 33 (Pág. 31). Detalle de Santa Cecilia con luz visible. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 34 (Pág. 31). Detalle de Santa Cecilia con luz ultravioleta. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 35 (Pág. 32). Fotografía general con luz ultravioleta. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 36 (Pág. 33). Fotografía con luz reflejada. Detalle primer plano. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 37 (Pág. 33). Macrofotografía detalle de Santa Cecilia utilizando *Cooling Tech*[®]. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 38 (Pág. 33). Detalle de Santa Cecilia con luz ultravioleta. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 39 (Pág. 34). Diagrama. Anverso del marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 40 (Pág. 34). Diagrama. Reverso del marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 41 (Pág. 35). Macrofotografía de nudo negro utilizando *Cooling Tech*[®]. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 42 (Pág. 36). Fotografía con luz rasante. Detalle de ángel músico. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 43 (Pág. 37). Fotografía rasante Detalle nubes. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 44 (Pág. 37). Fotografía rasante. Detalle fondo. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 45 (Pág. 38). Detalle marco anverso, 1. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 46 (Pág. 38). Detalle marco anverso, 2. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 47 (Pág. 39). Detalle marco reverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 48 (Pág. 41). José Estruch: *San Jerónimo*, 1900. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 49 (Pág. 42). Detalle San Jerónimo. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 50 (Pág. 44). Diagrama. Planos de la obra *San Jerónimo*. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 51 (Pág. 44). Diagrama. Composición de la obra *San Jerónimo*. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 52 (Pág. 45). José de Ribera: *San Jerónimo Penitente*, 1652. Extraída de la página web del Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/san-jeronimo-penitente-2/> [Consulta: 14/06/2015].

IMAGEN 53 (Pág. 45). Francisco de Goya: *San Jerónimo*, 1798. Extraída de la página web:

<http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=134&titulo=San+Jer%C3%B3nimo&imagenporpagina=1&from=/goya/obra/catalogo/pagina/1/&titulo=San%20Jer%C3%B3nimo&imagenporpagina=1> [Consulta: 14/06/2015].

IMAGEN 54 (Pág. 45). El Greco: *San Jerónimo en penitencia*, 1595. Extraída de la página web de la “National Gallery of Scotland”, Edimburgo: <

<https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/g/artist/el-greco-domenikos-theotokopoulos/object/saint-jerome-in-penitence-ng-1873> [Consulta: 14/06/2015].

IMAGEN 55 (Pág. 46). Lorenzo Lotto: *San Jerónimo penitente*, 1546. Extraída de la página web del Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/san-jeronimo-penitente-1/> [Consulta: 14/06/2015].

IMAGEN 56 (Pág. 47). José Estruch: *San Jerónimo*, 1900. Anverso con marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 57 (Pág. 47). Reverso con marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 58 (Pág. 47). Reverso obra real. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 59 (Pág. 48). Macrofotografía soporte. Detalle de los vasos leñosos. Microscopio USB *Cooling Tech*®. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 60 (Pág. 48). Detalle reverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 61 (Pág. 49). Diagrama reverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 62 (Pág. 50). Detalle San Jerónimo. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 63 (Pág. 51). Detalle ángel. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 64 (Pág. 51). Detalle pinceladas. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 65 (Pág. 52). Detalle calavera. Apreciación de la veta de la madera. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 66 (Pág. 52). Detalle firma. Luz rasante. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 67 (Pág. 53). Fotografía general con luz ultravioleta. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 68 (Pág. 54). Detalle San Jerónimo con luz reflejada. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 69 (Pág. 55). Diagrama anverso del marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 70 (Pág. 55). Diagrama reverso del marco. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 71 (Pág. 56). Macrofotografía de detalle. Descamación reverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 72 (Pág. 56). Detalle grieta anverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 73 (Pág. 56). Detalle nudos reverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 74 (Pág. 56). Macrofotografía detalle con *Cooling Tech*[®]. Grieta anverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 75 (Pág. 56). Macrofotografía detalle con *Cooling Tech*[®]. Nudo abierto, reverso. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 76 (Pág. 57). Detalle San Jerónimo con luz rasante. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 77 (Pág. 57). Detalle San Jerónimo con luz ultravioleta. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 78 (Pág. 57). Detalle marco anverso, 1. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 79 (Pág. 57). Detalle marco anverso, 2. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 80 (Pág. 58). Detalle marco anverso, 3. Realizada por Alba Castellet González.

IMAGEN 81 (Pág. 58). Detalle marco reverso. Realizada por Alba Castellet González.