

# TFG

---

## ESTUDIO TÉCNICO Y ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA TABLA “NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES AL PIE DE LA CRUZ”, PROCEDENTE DEL REAL COLEGIO-SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA.

Presentado por Lorena Latorre Dorce  
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 este trabajo de fin de grado se desarrolla el estudio técnico y la descripción del estado de conservación de una obra procedente del Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia.

El objeto del estudio es una tabla de madera de principios del siglo XVII en la que se representa a la Virgen de los Dolores al Pie de la Cruz, con San Juan y la Magdalena. En ella se combinan distintas técnicas de producción artística como la policromía, el dorado y la pintura.

Este trabajo es el producto del análisis visual de la obra, su documentación mediante distintas técnicas fotográficas y de la investigación bibliográfica.

### RESUM

En aquest projecte final de grau es desenvolupa un estudi tècnic i una descripció de l'estat de conservació d'una obra procedent del Col·legi-Seminari de Corpus Christi de València.

L'objecte de l'estudi és una talla de fusta de principis del segle XVII en la que se representa a la Verge del Dolors al peu de la Creu, amb Sant Joan i la Magdalena. En ella se combinen diferents tècniques de producció artística com la policromia, el daurat i la pintura.

Aquest treball és el producte de l'anàlisi visual de l'obra, la seua documentació mitjançant distintes tècniques fotogràfiques i de la recerca bibliogràfica.

### ABSTRACT

In this final degree project it develops a technical study and a description of the preservation condition of a work from the College-Seminary of Corpus Christi of Valencia.

The object of the study is a wooden carving of the early seventeenth century in which it represents the Virgin of Sorrows at the foot of the Cross, St. John and Mary Magdalene. Various techniques of artistic production as polychrome, gilding and painting are combined in her.

This paper is the result of visual analysis of the art piece, its documentation through some photography techniques and bibliographic research.

**Palabras clave:** tabla, Colegio de Corpus Christi, Patriarca, madera, dorados, policromías, relieves, conservación.

## AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo no hubiese sido posible sin la colaboración del Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia, que ha prestado la obra para su estudio.

Agradecer especialmente a los estudiantes y trabajadores del Colegio por la atención que nos han prestado en todo momento.

A la Universidad Politécnica de Valencia y a los profesionales que trabajan en ella por su ayuda.

Sobre todo a mi familia, amigos y compañeros por su apoyo y ánimos.

## ÍNDICE

1. Introducción	p. 5
2. Objetivos y metodología	p. 6
3. Aproximación histórica y estilística	p. 7
3.1. Presentación de la obra	p. 7
3.2. Análisis del contexto de la obra	p. 9
3.2.1. Análisis del marco histórico y artístico	p. 9
3.2.2. San Juan de Ribera y el Colegio Seminario de Corpus Christi	p. 11
3.3. Análisis iconográfico	p. 13
4. Estudio técnico	p. 15
4.1. Soporte	p. 15
4.2. Estratos intermedios	p. 18
4.3. Capas pictóricas: dorados y policromías	p. 19
5. Análisis del estado de conservación	p. 23
5.1. Soporte	p. 22
5.2. Estratos intermedios	p. 27
5.3. Capas pictóricas: dorados y policromías	p. 27
6. Conclusiones	p. 31
7. Bibliografía	p. 32
8. Índice de imágenes	p. 35
9. Anexo	p. 37

# 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de fin de grado consiste en la realización de un estudio técnico de una tabla de madera procedente del Colegio-Seminario de Corpus Christi o del Patriarca de Valencia. La pieza elegida como objeto de estudio es un fragmento perteneciente a un retablo u otro mueble litúrgico del siglo XVII, que alberga una pintura representativa de la Virgen de la Piedad, acompañada por San Juan y María Magdalena, a los pies de la Cruz.

Por la información que se nos ha brindado en el Colegio, creemos que la obra es uno de los fragmentos que formaban parte de la caja del primer órgano que el Patriarca, San Juan de Ribera, ordenó fabricar para la iglesia del colegio y que actualmente está expuesto en una de las dependencias del edificio. Aunque esta talla formara parte de una estructura de mayores dimensiones, actualmente no se conserva la pieza original entera, pero, esta cuestión no entorpece la lectura y entendimiento de la obra ya que este fragmento puede ser interpretado individualmente sin necesidad de conocer la totalidad del original.

El estudio abarca las descripciones de las características técnicas de la obra y de su estado de conservación actual, así como una pequeña investigación sobre la historia del mismo y del colegio.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El principal objetivo de este trabajo es la realización de un estudio técnico de la obra. En éste se incluye un análisis de su composición, identificando los materiales por los que está realizada y las técnicas artísticas empleadas para su creación, a partir del análisis visual de la misma.

El otro fin de este proyecto es la realización de un informe en el cual quede reflejado el estado de conservación en el que se encuentra la pieza, obteniendo la información necesaria a partir de su observación. Además, vamos a elaborar a partir de la información encontrada, un breve análisis sobre el entorno histórico y artístico al que pertenece la obra, así como un pequeño estudio iconográfico de la pintura.

En relación a la metodología, el desarrollo de este trabajo ha conestado fundamentalmente de dos etapas:

La primera ha sido la de observación. A través del análisis visual de la obra hemos obtenido los datos relativos a los aspectos técnicos de la obra y a su estado de conservación. En primer lugar hicimos un reconocimiento del lugar y las condiciones en las que se encuentra expuesta la obra y se tomaron muestras fotográficas del entorno. Seguidamente tomamos fotografías generales y de detalle de la obra con luz natural, tanto por el anverso como por el reverso de la obra, rasante y reflejada, así como con luz ultravioleta, utilizando unos focos especiales que emiten este tipo de radiación. Con la ayuda de los microscopios USB *Cooling Tech*<sup>®</sup> y *Dino Capture 2.0*<sup>®</sup> analizamos la obra más detalladamente y gracias a su función de toma de fotografías tomamos instantáneas de algunos de los detalles más interesantes. Para finalizar, llevamos a cabo la medición de las partes que componen la obra. Para ello nos servimos de una cinta métrica y tomamos las anotaciones sobre unos diagramas. Para simplificar la información obtenida realizamos diagramas de líneas de la obra utilizando el programa informático *CorelDRAW X6*.

La segunda fase es la de investigación bibliográfica. Esta búsqueda ha significado la indagación por diversas fuentes, como libros, revistas y otras publicaciones, además de por diversos recursos informáticos en la red, con el fin de recopilar información sobre la obra, su estilo y su contexto histórico y artístico. Nos hemos desplazado hasta distintos archivos y bibliotecas municipales, como el Arxiu del Regne de València, las distintas sedes de la Biblioteca de Valencia, y las bibliotecas de las Universitat Politècnica de València y de la Universitat de València, entre ellas la Biblioteca Històrica de la Universitat de València situada en el edificio de la Nau, para poder consultar las obras citadas en la bibliografía del trabajo.

La última fase del trabajo ha sido la elaboración de esta redacción en la que ordenamos y ponemos por escrito la información obtenida.

## 3. APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y ESTILÍSTICA

### 3.1. PRESENTACIÓN DE LA OBRA

La obra sobre la que hemos realizado este trabajo, es una representación pictórica de la Virgen de los Dolores a los pies de la Cruz con San Juan y la Magdalena, realizada con colores al óleo sobre una tabla de madera. La pintura está rodeada por un conjunto de elementos tallados en madera a medio relieve que la acompañan formando un enmarcado.

La obra tiene forma rectangular, mide 57,5 x 62,5 cm<sup>1</sup>, y estructuralmente está formada por la tabla principal, de un único panel, que hace la función de soporte para los bloques de madera esculpidos que forman los relieves, y por un marco.

Figura 1. Fotografía general de la obra por el reverso.

Figura 2. Fotografía general de la obra por el anverso.



<sup>1</sup> En el apartado 1 del anexo se muestran unos esquemas donde quedan acotadas las medidas de las partes y elementos más significativos de la obra.

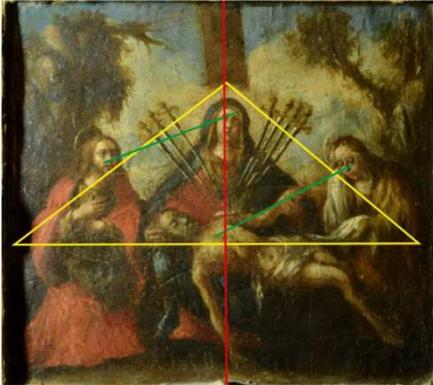


Figura 3. Esquema compositivo de la pintura central.

La escena principal ocupa aproximadamente una cuarta parte de la superficie de la tabla.

En la pintura podemos hacer una clara diferenciación entre las figuras y el fondo. Las figuras están dispuestas en una composición de forma triangular que es idónea para dar relevancia a la figura central. Mientras que la figura de la Virgen está erguida y con la cabeza elevada, las dos figuras que la acompañan adoptan una posición agazapada que refuerza el protagonismo de la Virgen. La base del triángulo se apoya en la horizontalidad del cuerpo de Cristo. Otro elemento que nos indica donde fijar la importancia del tema es las direcciones que siguen las miradas de María Magdalena y de San Juan. Ambos dirigen sus rostros hacia las figuras centrales, enfatizando su protagonismo e invitando al espectador a seguir el mismo recorrido visual.

En el fondo se ven las copas de dos árboles y en el centro de la escena, el estípite de la Cruz. El eje vertical que dibuja éste, sigue su continuidad en el brazo de Cristo que cae sobre el suelo. Ambos elementos parten la composición por el centro y forman el eje de simetría de la composición. La pintura tiene una simetría aparente ya que la repartición de volúmenes pintados a ambas partes del eje está equilibrada, distribuyendo el peso de las figuras de igual manera a los dos lados.

En la pintura predomina la utilización de tonalidades oscuras, combinando tonos rojizos, azules, marrones y blancos. En las zonas más oscuras las líneas que delimitan las figuras se pierden y dibujan contornos imprecisos que se funden con el fondo, técnica conocida como esfumado.

La forma en la que está trabajado el claroscuro sobre las figuras no aporta una gran sensación de profundidad a la obra. Podemos advertir una cierta intencionalidad del artista de señalar los puntos más importantes de la composición, que corresponderían a los rostros de las figuras, mediante la utilización de la luz.

Entre las figuras talladas que acompañan a la pintura, y que sobresalen aproximadamente la mitad de su bulto sobre el plano, encontramos algunas con formas antropomorfas como dos niños tenantes, que sostienen una cartela, combinadas con relieves meramente decorativos típicos de la época. La composición que forman el conjunto de los relieves esculpidos se rige por la simetría. La talla está dividida por un eje de simetría plano que la atraviesa verticalmente por el centro. No podemos decir que ambas mitades sean exactamente equidistantes ya que estamos analizando una obra hecha a mano y es imposible realizar un trabajo perfectamente simétrico, pero, aún así, se aprecia a simple vista que las dos mitades son iguales aunque enfrentadas.

En la cartela hay una inscripción en latín, extraída de algún texto religioso referente a la escena principal representada.



Figura 4. Habitación donde se encuentra expuesta la obra.

La obra es propiedad del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia, donde actualmente se encuentra colgada sobre la pared en una sala que se utiliza como pasillo (figura 4). En esa misma sala, podemos ver que existe otra tabla de características técnicas y estilísticas muy similares, en la que se representa otra pintura de tema religioso. Esto nos hace pensar que la obra debía formar parte de un mueble litúrgico o de un retablo de mayor tamaño.

### 3.2. ANÁLISIS DEL CONTEXTO DE LA OBRA

#### 3.2.1. *Análisis del marco histórico y artístico*

Según la información que se nos ha facilitado sobre la obra, ésta podría tratarse de un fragmento de la caja decorativa del órgano original de la iglesia del Colegio.

El Patriarca hizo encargar, en 1601, al organero catalán Francisco Bordons la construcción de dos órganos que serían colocados en la Capilla<sup>2</sup>, pero el dato más relevante lo encontramos en una publicación que habla sobre las tallas de las cajas de los órganos de la Capilla.

Hallamos entre los documentos los recibos en los que dos maestros carpinteros, Sebastián de Oviedo y Simón de Acevedo, confirman haber sido retribuidos, entre 1603 y 1604, por la realización de las tallas de las cajas que adornarían los órganos de la Iglesia<sup>3</sup>. Teniendo en cuenta que la obra no aparece firmada y que en los encargos de estas características participan diversos artistas, no podemos atribuirle la autoría de la pieza a nadie.

<sup>2</sup> *Domus Speciosa*, p. 250

<sup>3</sup> Consultar el apartado 2 del anexo.



Figura 5. Retablo mayor de la iglesia del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia.



Figura 6. Detalle del relieve en el zócalo del retablo mayor de la iglesia.

Los primeros años del siglo XVII suponen en Europa una época de transición entre el estilo del Renacimiento y el arte Barroco. Asociamos la época en la que se construye la obra al Manierismo, corriente derivada del Renacimiento.

Situamos el origen de este movimiento en la Italia de 1530 aproximadamente. *“Es el camino del Manierismo, cuya identificación y cronología ha sido siempre objeto de encendidos debates histórico-críticos. Las voces más recurrentes hablaron en el pasado de crisis del Renacimiento o de anticlasicismo, [...]”*<sup>4</sup>.

El Manierismo es la manifestación de un proceso cultural en constante tensión entre clasicismo y anticlasicismo. Es un movimiento que parte de la estética naturalista, utilizada por el clasicismo renacentista, para evolucionar hacia un expresionismo realista, una alternativa que les brindaba a los artistas una forma más emocional de expresarse.

*“Comprendemos que la opinión generalizada es que, en el fondo, la <<manera>> había nacido como característica principal del Renacimiento –la <<manera moderna>>, precisamente- allí donde el nivel subjetivo del artista había vencido a la copia de la naturaleza. El Manierismo parece ser la principal variante interna de la cultura figurativa del Renacimiento, la que entraba de lleno en la dialéctica entre subjetivo y objetivo, entre individuo y realidad”*<sup>5</sup>.

Histórica y artísticamente, Italia y el Reino de Aragón mantenían un contacto constante, así que no es extraño encontrar influencias italianas en el arte valenciano. El arte italiano era el referente a seguir y, por ello, hemos identificado los mismos motivos decorativos de la talla, así como el mismo uso de los colores y del dorado, en otras obras de arte de los siglos XVI y XVII.

En consonancia con el estilo manierista, encontramos la escuela Fontainebleau de Francia, donde tienen origen este tipo de tallas. Son características de esta escuela las tallas de angelotes, cuerpos enrollados y volutas, como los que nuestra obra presenta, así como el acabado que se le da a la madera con el oro y la policromía.

Los retablos del periodo incipiente barroco, como el retablo mayor de la iglesia del Colegio de Corpus Christi de Valencia (figura 5), también cuentan con este tipo de decoración, de influencias renacentistas, formada por volutas, cabezas de querubines y motivos vegetales, todo ello dorado y decorado con estofados (figura 6).

Por otra parte, en el siglo XV se había iniciado un proceso de reforma en la Iglesia que surgió como una necesidad frente al movimiento Protestante. En este proceso, conocido como la Contrarreforma, se aprobaron decretos que

<sup>4</sup> ANNOSCIA E. et al. *Historia universal del arte. Del arte medieval al arte barroco*, p.234

<sup>5</sup> *Ibíd*, p. 235



Figura 7. Retrato de San Juan de Ribera.



Figura 8. Claustro del Colegio del Patriarca.

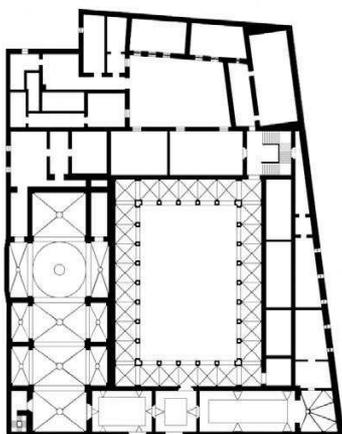


Figura 9. Planta del Colegio.

quedaron patentes en el Concilio de Trento, el cual finalizó en 1563 después de muchos años.

Uno de los temas que se trataron y modificaron en el Concilio de Trento fue el aspecto que debía adoptar el arte de temática religiosa. Según la nueva reforma, no se debería admitir ninguna representación indecorosa de las imágenes veneradas, así como ninguna decoración que pudiese contribuir a falsas opiniones que contrariasen la doctrina. Se realizó una revisión de toda la iconografía cristiana con el fin de que los artistas pudiesen crear imágenes claras y verosímiles a la vez que devotas y emotivas, que colaborasen con la creación de una religión sensible y ordenada. La finalidad del arte en este periodo era el de transmitir el mensaje católico.

*“El espíritu de la Contrarreforma asentó en España una presencia opresiva de la religión en todos los ámbitos de la vida. En el terreno del arte esta influencia se tradujo en la realización de obras propagandísticas que estimulaban el sentimiento religioso a través de fórmulas dramáticas y grandilocuentes”<sup>6</sup>.*

### 3.2.2. San Juan de Ribera y el Colegio Seminario de Corpus Christi

San Juan de Ribera, también conocido como El Patriarca, fue el fundador del colegio-seminario de Corpus Christi de Valencia. Nacido en Sevilla en 1532, hijo del noble Perafán de Ribera, estudió en la universidad de Salamanca donde posteriormente trabajaría como profesor. Entre 1562 y 1568 fue el encargado de la diócesis de Badajoz, hasta que fue nombrado Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia, por su gran labor cometida en la Diócesis extremeña. En 1602 le fue otorgado también el título de lugarteniente y capitán general del reino de Valencia, cargo que dos años después le sería retirado por Felipe III. Tras 40 años de pontificado, el Patriarca muere en Valencia en Enero de 1611. Empezaría entonces el proceso de beatificación que concluye el 18/09/1796. El 12 de Junio de 1960 el Beato Juan de Ribera pasó a ser nombrado Santo<sup>7</sup>.

El colegio-seminario de Corpus Christi de Valencia fue instituido en Marzo de 1583, pero no sería hasta tres años más tarde, en 1586, cuando se colocara su primera piedra. Fue ideado como un lugar en el que se llevase a cabo la formación de virtuosos sacerdotes y la adoración constante de la Eucaristía, según dictaban los ideales contrarreformistas. Las Constituciones del Colegio, que el Patriarca dejó escritas para el correcto funcionamiento de la fundación,

<sup>6</sup> BEAZLEY, M. *Historia del arte. Cambios decisivos*, p.36

<sup>7</sup> *Domus Speciosa*, p. 60

comulgan fielmente con los postulados del Concilio de Trento y denotan su ímpetu reformador al frente del arzobispado de Valencia<sup>8</sup>.

El colegio del Patriarca es el monumento más representativo de las pautas religiosas y arquitectónicas que encontramos en el marco histórico-artístico valenciano de finales del siglo XVI. Fue el mismo Juan de Ribera el que se encargó de supervisar su construcción y de asegurarse de que se seguían las recomendaciones artísticas contrarreformistas, que se han conservado hasta nuestros días<sup>9</sup>.

Arquitectónicamente, el Colegio consta de dos ámbitos diferenciados: la iglesia y capilla del Monumento separadas por dos vestíbulos, y el claustro, núcleo en torno al cual giran las dependencias propiamente colegiales<sup>10</sup>.

La capilla del Colegio es el primer templo valenciano cuya planta (figura 9) corresponde al nuevo esquema arquitectónico propuesto por el Concilio de Trento.

*“Es uno de los elementos más destacables del Colegio y significa la aparición en Valencia de un nuevo modelo eclesial que rompía con la característica tipología medieval de iglesia parroquial. Siguiendo las directrices contrarreformistas de las Instrucciones fabricae de Carlos Borromeo, adopta la planta de cruz latina, cúpula con cimborio con linterna en el cruce, espaciosa nave central de dos tramos con capillas laterales poco profundas, un tercer tramo que corresponde al coro alto a los pies. [...]”<sup>11</sup>.*

Las paredes de toda la iglesia están decoradas por pinturas murales elaboradas por el pintor italiano Bartolomeo Matarana, quien las realizó entre 1597 y 1605. El retablo mayor de la iglesia fue diseñado por el mismo artista en 1600. Aunque fue creado por Francisco Pérez, fue Matarana también quien realizó los estofados y policromías que lo decoran. Se trata de un retablo formado por un solo cuerpo que alberga dos lienzos pintados por Ribalta.<sup>12</sup>

El Colegio se erige alrededor de un gran claustro de dos pisos que destaca por sus columnas de mármol blanco procedentes de Génova. Éste junto con las dos grandes escaleras dan acceso a habitaciones de uso colectivo, además de a las dependencias privadas. Actualmente parte de estas estancias son parte del museo del Patriarca donde se exponen obras de varios artistas.

En lo que concierne al carácter y valores en los que el fundador deseaba educar a los alumnos del colegio, durante toda su vida, el Patriarca se caracterizó por ser un gran humanista, estudioso, amante de las artes y

---

<sup>8</sup> *Ibíd*, p. 49

<sup>9</sup> *Ibíd*, p. 19

<sup>10</sup> BENITO DOMENECH, F. *La arquitectura del colegio del Patriarca y sus artífices*, p.29

<sup>11</sup> RODRIGO ZARZOSA, C. *Un programa iconográfico en torno a la Eucaristía: el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*, p.739

<sup>12</sup> *Ibíd*, p. 744

sobretudo de la música. Esto último se reflejaba en la importancia que le otorgaba a ésta en los actos litúrgicos, donde el coro y la música que le acompaña, principalmente la de órgano, cobraban especial relevancia.<sup>13</sup>

Así pues, el Patriarca gastó parte del presupuesto en la fabricación de varios órganos, para las capillas del Colegio, y consiguió recopilar una importante colección de partituras que incorporó a la gran biblioteca del Colegio, donde encontramos dos millares de ejemplares que versan sobre religión y muchas otras materias humanistas.

### 3.3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La pintura que ocupa el espacio central de la obra es una representación un tanto peculiar de la Virgen de la Piedad. En ella podemos observar cómo se han combinado la iconografía de dos temas relacionados con la devoción Mariana: La Virgen de la Piedad y la Virgen de los Dolores.

El origen de la devoción hacía el motivo iconográfico de la Virgen de la Piedad se remonta a la Alemania del siglo XIV, donde se encontraron los primeros grupos escultóricos que hacían referencia a ella. En estas primeras representaciones, pese a la rigidez de las figuras, hallamos un gran dramatismo y expresividad que va dejando paso, con el tiempo, a unas muestras de dolor más contenidas en el rostro de la Virgen y a unas figuras de formas más amables. Así mismo, en las representaciones germanas el Cristo era de un tamaño inferior a lo común<sup>14</sup>.

Con el paso del tiempo, la iconografía va adoptando una forma de

Figura 10. Representación germánica del s. XIV de la Virgen de la Piedad.

Figura 11. Virgen de las 7 espadas. En cada círculo se representa cada uno de los dolores que sufrió a lo largo de su vida.



<sup>13</sup> *Domus Speciosa*, p. 250

<sup>14</sup> Se usaba esta reducción de tamaño como recurso estilístico para hacer referencia a la Virgen de la Humildad, tema en el que María amamanta a Jesús recién nacido, y crear un vínculo entre ambas imágenes.

representar más realistas en cuanto a proporciones y tamaño. A partir del siglo XV, la tipología fue evolucionando y la Virgen de la Piedad empezó a aparecer acompañada por algunos personajes presentes en la Pasión de Cristo.

De acuerdo con la iconografía revisada y corregida por la Contrarreforma, vemos a un Cristo adulto, ya fallecido, apoyado contra las rodillas de su madre que se encuentra sentada sobre una roca situada a los pies de la Cruz. La Virgen luce un manto sobre su cabeza como señal de viudedad y la expresión del dolor se refleja en su rostro. En este caso advertimos la presencia de San Juan Bautista y de María Magdalena, dos de los personajes más relevantes en la historia del catolicismo.

Por otro lado, observamos como a la Virgen se le han añadido las siete espadas que atraviesan su corazón. Esta iconografía se suele encontrar en la representación de la Virgen de las Angustias, donde se representa a la Virgen en el momento del descendimiento de Cristo de la Cruz.

La devoción por la Virgen de las siete espadas surgió a finales del siglo XV y la iconografía ha experimentado algunos cambios durante el transcurso de los años, pero es el modelo que vemos en la pintura, con las siete espadas dispuestas en abanico clavadas en el corazón de la Virgen, el que se estableció finalmente.<sup>15</sup>

No es casualidad que los Dolores de la Virgen se representen mediante espadas, pues esto tiene su fundamento en el versículo de la Biblia que dice “*Y a ti, Madre, una espada de dolor te atravesará el corazón...*” (Lucas 2, 35). Aunque los siete dolores son fruto de la creencia popular, la tradición ha fijado finalmente este número ya que así se establecería una conexión mediante la cual los Siete Dolores de la Virgen se opondrían directamente a los Siete Gozos de la Virgen y, también se corresponderían con las Siete Caídas de Cristo en el camino del Calvario.

Según la tradición popular los siete dolores se han relacionado con las siguientes etapas de la vida de la Virgen: la profecía que le hace Simeón, la huida a Egipto, el Niño perdido en el Templo, María encontrándose con Jesús camino al Calvario, Jesús muriendo en la Cruz, María recibiendo el cuerpo de Jesús al ser bajado de la Cruz y Jesús siendo colocado en el Sepulcro.

Además, la pintura representada está directamente relacionada con la inscripción que encontramos en la cartela situada sobre la escena. Como ya hemos dicho, las palabras escritas en este espacio corresponden a un fragmento de la Biblia, que es el siguiente “*Vosotros, todos los que pasáis por el camino, ¿no os importa esto? Observad y ved si hay dolor como mi dolor, con el que fui atormentada, con el que el Señor me afligió el día de su ardiente ira*” y pertenece a libro de Lamentaciones 1. 12. Este fragmento hace referencia al grito de dolor que la Virgen exclama a los pies de la Cruz, por eso está ligado a

---

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L. *Virgen de la Piedad*, p. 5

las representaciones de la Virgen de las Angustias, y se resume en “Oh vosotros, que camináis, atended y ved si hay dolor semejante al mío”.

## 4. ESTUDIO TÉCNICO

### 4.1. SOPORTE

Como ya hemos mencionado anteriormente, el material sobre el que se asientan todos los estratos pictóricos de la obra es la madera.

Aunque es arriesgado decir de qué tipo de madera se trata, solo con la observación de la obra podemos deducir que se trata de una conífera<sup>16</sup>. “La madera que se ha empleado comúnmente para la construcción de retablos, en Valencia, ha sido el pino blanco (*pinnus halepensis*), o pino de río como se denominaba popularmente, y es un pino característico de la tierra baja mediterránea. Esta madera es relativamente fácil de tallar, con procesos de secado rápidos, y se alabea fácilmente cuando se corta en finas placas. Se oscurece con el tiempo y suele presentar una gran cantidad de nudos”<sup>17</sup>. También podría tratarse de otra especie como el pino silvestre (*pinnus sylvestris*), también muy empleado para la realización de tallas.

Analizando la obra por el reverso encontramos que, coincidiendo con lo detallado en la cita anterior, la madera es de color claro y que en ella se distinguen los anillos de crecimiento sin problema. El dibujo que éstos forman (figura 12), nos indican que el corte del tronco es tangencial<sup>18</sup> y que pertenece a una zona muy próxima al centro del tronco.

El soporte principal de la obra se encuentra formado por una sola pieza, de

Figura 12. Sección tangencial del tronco del árbol donde se ve el veteado en “V”.

Figura 13. Grafismos sobre la tabla y el marco.



<sup>16</sup> En las maderas de conífera se observa un marcado contraste entre el color que presentan las maderas de primavera y de verano en cada anillo, creando los efectos del veteado que apreciamos en el corte tangencial. Es también conocida como madera blanda o resinosa y conforman el grupo de maderas más comúnmente trabajadas.

<sup>17</sup> FERRAGUT, X. *Dorado y estuco bruñido sobre retablos*, p. 4

<sup>18</sup> Es un corte paralelo a un plano tangente a los anillos de crecimiento, aunque se trata de una sección bastante próxima al centro del tronco. Los anillos de crecimiento que se aprecian en forma de V están dispuestos a ambos lados de una zona central, donde las fibras de la madera se ordenan verticalmente, al igual que en un corte radial.



Figura 14. Clavo cuadrado: Elemento de ensamble entre la tabla y el marco. Orificio para unión machihembrada.



Figura 15. Pieza metálica empleada como sistema de sujeción antiguo.

58,2 x 57 cm. No se aprecia ningún tipo de junta o unión que nos indique que éste está formado por más de un paño.

En el reverso vemos varios grafismos, figuras geométricas y cifras numéricas, hechos con una mina o lápiz de grafito. Por las donde están dibujados deducimos que se hicieron con el fin de indicar la posición en la que se tenía que poner la tabla durante su manufactura. Para comprender la totalidad de la función que cumplen los símbolos, debemos mirar en el marco, donde encontramos la otra mitad complementaria de cada uno. De esta forma, sabemos que listón de madera estaba destinado a enmarcar cada uno de los lados de la tabla<sup>19</sup> (figura 13).

La madera que se ha empleado para la construcción del marco presenta un aspecto muy parecido al del soporte del resto de la obra, así que podemos afirmar casi con toda seguridad que se trata del mismo tipo de madera.

Los listones que componen el marco se unen mediante un sistema de ensamble oculto en esquina con clavijas en su interior. Este tipo de sistemas no son tan resistentes como otros pero aportan una cualidad estética de la que estos otros carecen y es que, al quedar oculto solo se aprecia la unión en inglete<sup>20</sup>. Con el fin de reforzar el sistema de ensamble se ha colocado, en la parte exterior de las esquinas, unas piezas metálicas en forma de escuadra que quedan sujetas por clavos a los listones. Esto ayuda a mantener la unión entre las partes.

Por lo que respecta al sistema por el cual la tabla queda sujeta al marco, en cada listón hay insertados varios clavos de sección cuadrada que atraviesan la madera y se introducen en el soporte de la talla (figura 14).

Vemos que en la talla se incorporaron dos métodos por los cual la obra se podía anclar a la pared o a la superficie donde estaba destinada a ir. El primer sistema es una unión machihembrada en la que se deben introducir cuatro espigas en los orificios correspondientes (dos en cada larguero) que hay perforados en el reverso del marco (figura 14). El segundo método de sujeción es una pieza metálica, que hay atornillada a la parte superior del tablero, y que funciona como una arandela por la cual se debe introducir un gancho (figura 15).

Al observar el anverso de la obra encontramos, en las zonas donde se ve la madera, que la dirección que siguen las fibras es también vertical.

Para confeccionar las tallas que dan forma a los relieves, se usan dos técnicas principalmente. Una es el entallado directo sobre el bloque de madera

<sup>19</sup> El listón superior no tiene ningún signo, mientras que el inferior tiene dibujados dos medias circunferencias que, al ponerlo en su posición, completan el dibujo que hay en la obra formando dos círculos completos. En el larguero izquierdo encontramos escrito el número 2 y en el derecho el 3, al igual que en la tabla.

<sup>20</sup> VIÑA RODRÍGUEZ, F. J. *La madera como materia de expresión plástica*, p. 243

creando las figuras mediante el vaciado del mismo. La otra técnica consiste en tallar las piezas por separado para después insertarlas y encolarlas, con o sin espiga, sobre el soporte liso<sup>21</sup>. Generalmente, los relieves compuestos por más de un bloque de madera están unidos mediante encolado para no correr el riesgo de hacer sobresalir los elementos de ensamble cuando se procede a rebajar la zona de unión<sup>22</sup>. Aunque no podemos saber exactamente cuál de los dos métodos fue el empleado, no advertimos elementos de unión visibles entre la base y los bloques que conforman los relieves tallados.

En la mitad superior del soporte, en el centro, encontramos tallada a bajo relieve una cartela de forma oval.

Casi en el centro de la talla, aunque desplazado un poco hacia la parte inferior, encontramos un espacio rectangular que está destinado a albergar la escena principal. Este rectángulo se encuentra apenas unos milímetros por debajo del nivel al que está el resto de la tabla. Al contrario que en el resto de la talla, en esta zona el artista empleó la técnica del vaciado creando un hueco relieve o relieve excavado. Podemos ver, a través de la capa pictórica y los estratos intermedios, varias marcas que se produjeron sobre la madera en el proceso de tallado del bajo relieve.

Se observan dos surcos paralelos que cruzan el rectángulo horizontalmente (figura 17).

Otra marca perfectamente visible es la que encontramos en el cuarto inferior derecho de la pintura. La forman un par de hendiduras que se entrecruzan casi perpendicularmente. Estas marcas parecen haber sido producidas por el mal uso de alguna herramienta puntiaguda al tallar la tabla (figura 16).

Figura 16. Detalle de la pintura central donde se aprecian las marcas perpendiculares en la madera.

Figura 17. Detalle de la pintura central donde se aprecian las hendiduras paralelas talladas en la madera.



Alrededor de la pintura central hay tallado un bajo-relieve que imita un marco de aproximadamente 1,5 cm de ancho.

A ambos lados encontramos dos niños tenantes que sujetan la cartela. Al ser la composición de la talla simétrica, ambos están en la misma posición pero



<sup>21</sup> CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera*, p.3

<sup>22</sup> VIÑA RODRÍGUEZ, F. J. *Op. Cit.*, p. 212



Figura 18. Esquina superior izquierda de la obra donde se aprecian las molduras del marco.



Figura 19. Detalle la imprimación bajo la encarnación en la cara de uno de los niños tenantes.

enfrentados, adoptando posturas en contraposto que hacen resaltar el efecto de movimiento en la obra. En la base de la pintura hay tallada una cabeza de ángel alada.

Por último, los espacios que quedan en la tabla, están recubiertos por relieves de cuerpos enrollados cuyos extremos acaban en acusadas volutas, cartuchos que finalizan creando espirales, o cintas que se recogen formando roleos, incluso algunas de estas decoraciones imitan hojas.

El conjunto está completamente enmarcado. A este tipo de marcos que recubren los bordes de la obra, encerrándolos, se le denominan “marco cassetta”<sup>23</sup>.

Cada uno de los listones que forman el marco está compuesto por dos molduras:

La primera es la que se encuentra sobre la talla. Es una moldura en forma de caveto o nacela, bastante estrecha (figura 18). La segunda moldura es la más ancha. Ésta forma un friso de sección convexa denominado pulvino, que está decorado con la talla de motivos geométricos formados por polígonos irregulares. Los extremos de cada listón están adornados con un relieve que describe una forma orgánica y que, al unirse con el listón contiguo, forman la silueta de una hoja.

## 4.2. ESTRATOS INTERMEDIOS

Hasta la primera mitad del siglo XVII se encuentran gruesas capas de preparación recubriendo obras como ésta, donde se observan las distintas capas preparatorias que hay.

*“El tradicional aparejo es el perfecto asiento para el dorado y pintura al mitigar los cambios dimensionales de la madera como todos sabemos. Aplicado en varias capas contrapeadas y después de lijadas alcanza, en ocasiones, una gran finura para adaptarse a las formas de la talla, requisito exigido en los contratos de obra”*<sup>24</sup>. Aunque existen varios tipos de preparaciones, este aparejo o imprimación, tradicional está compuesto por una mezcla de cola de conejo, en distintas proporciones, y carbonato o sulfato cálcico<sup>25</sup>.

En la mayor parte de la tabla, así como en la totalidad del marco, vemos a través de los faltantes en las capas pictóricas que la preparación está

<sup>23</sup> ALMARZA, F. *Los marcos tallados del Museo Sorolla*, p. 5

<sup>24</sup> CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Op. Cit.*, p.4

<sup>25</sup> En las primeras manos se utiliza carbonato cálcico más grueso y en mayor proporción que en las manos finales, donde se aplican disoluciones mayores de cola con carbonato o sulfato cálcico más fino.

recubierta de bol rojo<sup>26</sup>. “El bol rojo es la cama perfecta para el oro o la plata cuando van a ser bruñidos lo que implica necesariamente dorarlo al agua”<sup>27</sup>. Éste se extiende por las superficies que están destinadas a ser doradas y bruñidas después, con el fin de dar un acabado brillante al oro.

En las zonas donde no se requiere del bol, porque no van a ser doradas, se aplica otro tipo de preparación para que la policromía asiente adecuadamente sobre la talla<sup>28</sup>. Podemos ver este tipo de preparación, por ejemplo, en las lagunas de película pictórica que hay sobre las caras de los niños tenantes (figura 19). En las zonas que no requiere de dorado, la preparación que se ve es de un color amarillento que se utilizaba como base para las encarnaciones. La última capa que se da en este tipo de preparación elimina la porosidad de la imprimación y favorece el estiramiento de la pintura en las carnaciones. Esta es una característica de las encarnaciones, técnica de las que hablamos en el siguiente apartado del trabajo.

### 4.3. CAPAS PICTÓRICAS: DORADOS Y POLICROMÍAS

Por último, encontramos diversas técnicas a las que los artistas recurren con el fin de transformar totalmente la superficie de la materia, es decir, modifican las peculiaridades y características del material que actúa como soporte<sup>29</sup>.

El primero de estos métodos es la metalización. Éste consiste en cubrir con una lámina metálica la superficie de la obra. En este caso, la tabla está dorada prácticamente por completo con pan de oro.

Figura 20. Cartela

Figura 21. Estofado esgrafiado formando red de escamas.

Figura 22. Estofado esgrafiado formando dibujo de líneas paralelas.

Figura 23. Estofado esgrafiado formando ojeteado.



<sup>26</sup> El embolado consiste en la aplicación de varias capas de una preparación compuesta, en este caso, por la disolución del pigmento rojizo extraído de la tierra de Armenia en agua-cola, o mezclado con yema de huevo y diluido en agua.

<sup>27</sup> *Ibíd*, p.6

<sup>28</sup> “Una vez lijado al aparejo se le da una impregnación de cola de manera que éste resulte menos poroso haciendo que el óleo corra mejor sobre una superficie más satinada. [...]. Sobre dicha impregnación se aplica una base de color compuesta en la mayor parte de los casos por albayalde (blanco de plomo) templado con cola o con huevo (una o dos manos). En el caso de las encarnaciones con una capa base anaranjada al albayalde se le añade minio y suele ir aglutinado con aceite. Sobre el blanco de albayalde sigue otra capa ligera de impregnación a base de agua-cola que actúa como aislante”. CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos*, p.89

<sup>29</sup> RODRÍGUEZ SIMÓN, L. R. *Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina*, p. 463

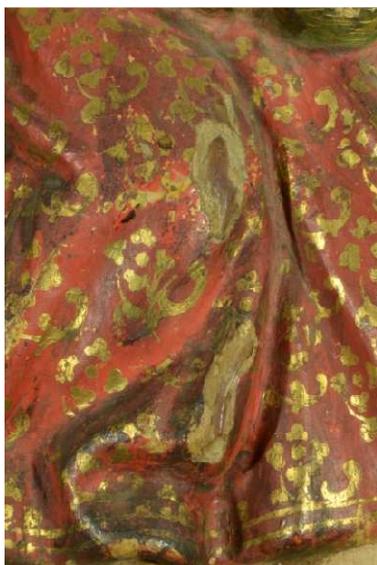


Figura 24. Detalle del estofado de la túnica de un niño tenante.



Figura 25. Detalle del estofado imitando la textura de plumas.

Identificamos la técnica empleada en la obra como dorado al agua<sup>30</sup>, ya que ésta es la que se emplea cuando a continuación procedemos a bruñir el oro, lo que le confiere aspecto brillante.

El otro método que predomina en la decoración de la talla es el conocido como estofado<sup>31</sup>. Para ello podemos pintar a punta de pincel los motivos que deseemos sobre el oro, o podemos utilizar la técnica del esgrafiado. El pan de oro bruñido constituye la base dorada que forma parte de esta técnica<sup>32</sup>. Retirando la capa de color, depositada sobre el oro, se crea una decoración que suele seguir un patrón de repetición.

En la obra vemos la utilización del esgrafiado como recurso para escribir la frase que contiene la cartela. La cartela es de color azul oscuro y en su interior reza una inscripción en letras doradas. Las palabras que se leen son “*O vos omnes qui tranfitis per viam attendite & videte & e. Lm*” y están acompañadas por unos motivos florales a los laterales (figura 20).

Las túnicas que visten los niños tenantes están cubiertas con un color rojo intenso y en ellas hay esgrafiados varios motivos vegetales simples (figura 24). El esgrafiado que hay en el borde que enmarca la escena central dibuja un estampado escamado, que imita la textura de una red de escamas (figura 21), delimitado por una fina línea continua en la parte interior y otra en la exterior del bajo-relieve.

En cuanto al colorido que cubre al resto de relieves, algunas zonas están coloreadas con tonos grisáceos y otras con tonos rojos. El estofado que vemos en la mayoría de estos relieves sigue un patrón de rayas discontinuas paralelas en horizontal (figura 22), mientras que en los relieves de las esquinas inferiores el estampado dibuja círculos diminutos, efecto del estofado conocido como ojeteado (figura 23). Los patrones de dibujos, que hay sobre los relieves, se encuentran delimitados por una línea continua fina que discurren paralelas a las aristas de las tallas. En las alas, pertenecientes a la cabeza de ángel alada, advertimos que estaban pintadas en tonalidades rojizas por los restos de color que quedan. A través de la técnica de esgrafiado del estofado, se consigue imitar la textura de las plumas (figura 25).

<sup>30</sup> Como su nombre indica, el oro se adhiere a la superficie tras humedecer el bol rojo con agua. A continuación, después de un tiempo de espera adecuado, se frota la superficie dorada con una piedra de ágata. Esto hace que el oro adopte el aspecto brillante que vemos en los dorados de talla y marco.

<sup>31</sup> GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, p.182

<sup>32</sup> “Aunque el estofado se asocia principalmente al temple de huevo, también se denominan así las decoraciones realizadas al óleo [...]. El término estofado comprende dos técnicas: punta de pincel y esgrafiado, y ambas pueden aparecer juntas o por separado. [...]. La técnica de esgrafiado suele cubrir la mayoría de los campos del retablo y sus fondos, consiste en sacar, rajar, grabar con un punzón el oro bruñido que se encuentra debajo del color [...]” CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Op. Cit.*, p.8.

La última técnica que se emplea para revestir la talla es la de las encarnaciones. Se denomina así al color de la piel o de la carne sobre las figuras antropomórficas<sup>33</sup>. En el último tercio de siglo XVI empezaron a emplearse las carnaciones de pulimento o pulimentadas<sup>34</sup>. Su acabado tan característico resulta menos natural debido al brillo, pero éste se puede matizar. La técnica de la encarnación a pulimento aporta una gran estabilidad en la conservación de la pintura.<sup>35</sup>

Las policromías están tratadas con veladuras y encarnaciones propias de las esculturas de este periodo. Los niños son morenos, de mejillas sonrosadas y ojos claros (figura 26). En las zonas de carnaciones apreciamos ese brillo característico del que hablamos con anterioridad y que proviene de la capa protectora que ha formado el aceite de la pintura. El rostro de la cabeza alada es similar al de los niños tenantes, en cuanto al uso del color nos referimos.

Integrada entre estas técnicas encontramos una miniatura pictórica (figura 27) que representa una escena sagrada y que es fruto de la tradición manierista, que perdura hasta los primeros años del siglo XVII, en la cual era común encontrar este tipo de pinturas en las tallas decorativas<sup>36</sup>.

Al igual que el resto de policromías que se extienden sobre la obra, la pintura de la escena central está realizada con pintura al óleo pero con la

Figura 26. Detalle de la encarnación del rostro de uno de los niños tenantes.

Figura 27. Miniatura pictórica.

Figura 28. Detalle de lagunas milimétricas en la pintura central.



<sup>33</sup> “Las técnicas pictóricas empleadas tradicionalmente para la realización de las mismas han sido el temple, hasta la invención del óleo, y éste desde fines del siglo XVI, usándose profusamente a partir del siglo XVII” RODRÍGUEZ SIMÓN, L. R. *Op. Cit.*, p. 19

<sup>34</sup> “Encarnación de pulimento: Son las carnes brillantes. El proceso consta de una imprimación con blanco de albayalde y cola sobre los aparejos, dejando secar. Encima se aplica el color de carne al aceite con unas gotas de barniz y con pincelada crispada [...]. El óleo tiene que tener un punto especial para que se pueda pasar el corete o vejiga mojada y enroscada en los dedos o en el extremo de un pincel. Con esta tripa se consigue ir estirando el óleo y fundiendo los sonrosados o moraduras aplicadas, queda así perfectamente liso antes que el óleo empiece a secar [...]. Las encarnaciones son la última operación después del dorado y estofado, y éstas no iban barnizadas pues su acabado le confería la calidad de ese brillo intencionado que tan poco gustaba pero que resultaba muy estable y de buena conservación”. CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Op. Cit.*, p. 12

<sup>35</sup> CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Op. Cit.*, p. 88

<sup>36</sup> GÓMEZ ESPINOSA, T. *La policromía de los retablos. Estilos y evolución*, p.7



Figura 29. Nudo parcialmente eliminado y marcas sobre el soporte.



Figura 30. Distintos orificios sobre el soporte principal y el marco.

peculiaridad de que ha sido aplicada sobre pan de oro, como si se tratase de un estofado más. Afirmamos tal cosa porque podemos apreciar la superficie dorada a través de pequeñas pérdidas en la capa de óleo que la dejan al descubierto (figura 28). La película de color es bastante fina y la técnica no presenta empastes.

El marco exterior está totalmente cubierto por pan de oro bruñido y, además, en las tallas del pulvino encontramos detalles pintados en color rojo.

## 5. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN Y PATOLOGÍAS EN LA OBRA

### 5.1. SOPORTE

En el reverso de la obra podemos observar los nudos que se han formado en el tronco durante el crecimiento del árbol. Dos de ellos, los dos que se sitúan en la mitad derecha de la tabla, son nudos sanos adheridos al tronco mientras que el otro, situado en la parte inferior izquierda, parece un nudo negro. Este último nudo no mantiene total continuidad con el tejido del fuste, por ello, fue parcialmente eliminado. En el orificio que ha quedado podemos observar restos de una sustancia de relleno, aunque ésta ahora ya no cubra todo el hueco (figura 29).

También por el reverso, vemos once pequeños orificios, repartidos por toda la tabla, cuyo diámetro está comprendido entre 5 y 8 mm.

Dos de ellos, destacan por ser los de mayor tamaño y profundidad, además de porque están situados a distancias equidistantes del centro. Estos dos orificios parecen haber sido producidos intencionalmente por su posición, en ambas esquinas superiores del soporte, y porque son los que tienen el diámetro más regular. Además, atraviesan toda la tabla de lado a lado, por lo que se pueden ver por ambas caras de la tabla. Parece que fueron producidos con la idea de que formaran parte del sistema de anclaje de la obra a la superficie sobre la que debiera colocarse.

El resto de los orificios no son de tan gran tamaño, tienen un contorno irregular y se reparten sin seguir ningún orden conocido por el tablero. Cinco de ellos han sido masillados con una sustancia de color blanco y alguno de los componentes de dicha masilla, al filtrarse en la madera, la ha manchado creando un cerco alargado alrededor del orificio que se extiende siguiendo la dirección de las fibras de la madera. Desconocemos la profundidad que alcanzan a tener (figura 30).



Figura 31. Galerías producidas por el ataque de insectos xilófagos.

También encontramos repartidas por el soporte muestras de un antiguo ataque de insectos xilófagos. Por el diámetro de los orificios y galerías, escarbadas en la madera, podemos deducir que el insecto en cuestión es el *Anobium Punctatum* o carcoma común. Aunque el ataque por insectos xilófagos es una amenaza muy grave para las tablas, en esta obra no se ha producido una gran invasión y por lo tanto la estructura de la madera no ha sido dañada<sup>37</sup> (figura 31).

En la parte inferior de la tabla, a 7 cm del borde derecho de la tabla, hay una fina grieta en la madera que empieza en el canto del tablero y mide aproximadamente 8 cm de longitud. No es una grieta profunda por lo que no causa otros daños más graves, por el momento.

En las fotografías con luz rasante se aprecian mejor algunas marcas que se han producido en la madera como fruto de su manejo y que no suponen ningún daño estructural (figura 29). Estamos refiriéndonos a pequeños arañazos o incisiones superficiales que pueden haberse producido al depositar la obra sobre alguna superficie inadecuada o, simplemente, al arrimarla a alguna superficie con salientes puntiagudos.

El polvo que se ha ido depositando sobre la tabla, que conjuntamente con la humedad a la que ha podido estar expuesta la obra, se ha filtrado entre las fibras creando un cerco. Esto podemos observarlo en la parte inferior, sobretodo en la esquina izquierda, de la talla donde la madera ha adquirido un tono grisáceo. Otro tipo de suciedad, que encontramos repartido



Figura 32. Restos de imprimación adheridos al soporte.



Figura 33. Detalle de suciedad y concreciones sobre el soporte y el marco.

<sup>37</sup> El ataque de los insectos xilófagos parece anterior a la producción de la tabla, ya que éstos excavan sus túneles en el interior de la madera y en la obra se pueden apreciar parte de estas galerías claramente en la superficie de la madera. Otra posibilidad es que la madera de la obra haya sido rebajada con posterioridad dejando las galerías al descubierto.

irregularmente por toda la tabla, lo constituye manchas blancas de yeso. Estas manchas superficiales proceden seguramente del proceso de imprimación de la tabla (figura 32).

Por la parte del anverso no observamos ningún daño significativo en la madera. Solo apreciamos, en las zonas donde ha quedado al descubierto que, a través del paso del tiempo, al estar impregnada en distintas sustancias, la madera ha ido oscureciendo.

En general el soporte está en un estado de conservación bastante bueno. No se detectan alabeos que causen su deformación ni otros daños estructurales graves.

La madera que compone los listones del marco presenta prácticamente el mismo tipo de patologías que la del soporte principal: nudos negros parcialmente eliminados (solo en el listón superior), ataque de insectos xilófagos, marcas, suciedad, grietas y orificios.

A la suciedad superficial compuesta por el polvo y el yeso, debemos sumarle varios tipos de concreciones sólidas más. La primera, aunque también se trate de un resto de yeso, no se encuentra en estado pulverulento. Estas concreciones están formadas por gotas de yeso disuelto en agua que se han solidificado sobre la madera. También observamos una sustancia desconocida, translúcida, de color marrón, posiblemente de naturaleza resinosa (figura 33) junto al filo inferior del larguero izquierdo, junto a la unión en inglete. Además, en los huecos que quedan entre las uniones de las maderas se ha acumulado una importante cantidad de suciedad, que se incrementa en las superficies horizontales donde el polvo se posa más fácilmente (figura 33).

Se distinguen también separaciones en las uniones entre talla y marco, resultado del paso del tiempo y los movimientos propios de la madera. Esta pequeña separación entre el soporte de la talla y el marco dejan al descubierto la zona de unión, donde se pueden visualizar las capas de preparación sin dorar.

La escuadra empleada como refuerzo en el ángulo izquierdo está oxidada y doblada por sus extremos. Se encuentra sujeta al marco mediante los clavos originales, cuyo estado de conservación es el mismo. En el perfil izquierdo sí que se conservan los tres clavos originales, mientras que en el perfil inferior solo vemos dos de los cuatro clavos que debería haber.

El daño más grave que encontramos en el marco está provocado por el sistema de anclaje entre el marco y la tabla. Se trata del debilitamiento que sufre la estructura de la madera alrededor de los clavos que la sujetan. Los clavos que vemos en la actualidad son los mismos que se pusieron en la estructura original. Con el paso del tiempo el metal se ha ido oxidando y este proceso provoca cambios físicos y químicos en la madera que está en contacto con él.

Figura 34. Detalle de grieta en el marco.

Figura 35. Escuadra metálica oxidada.





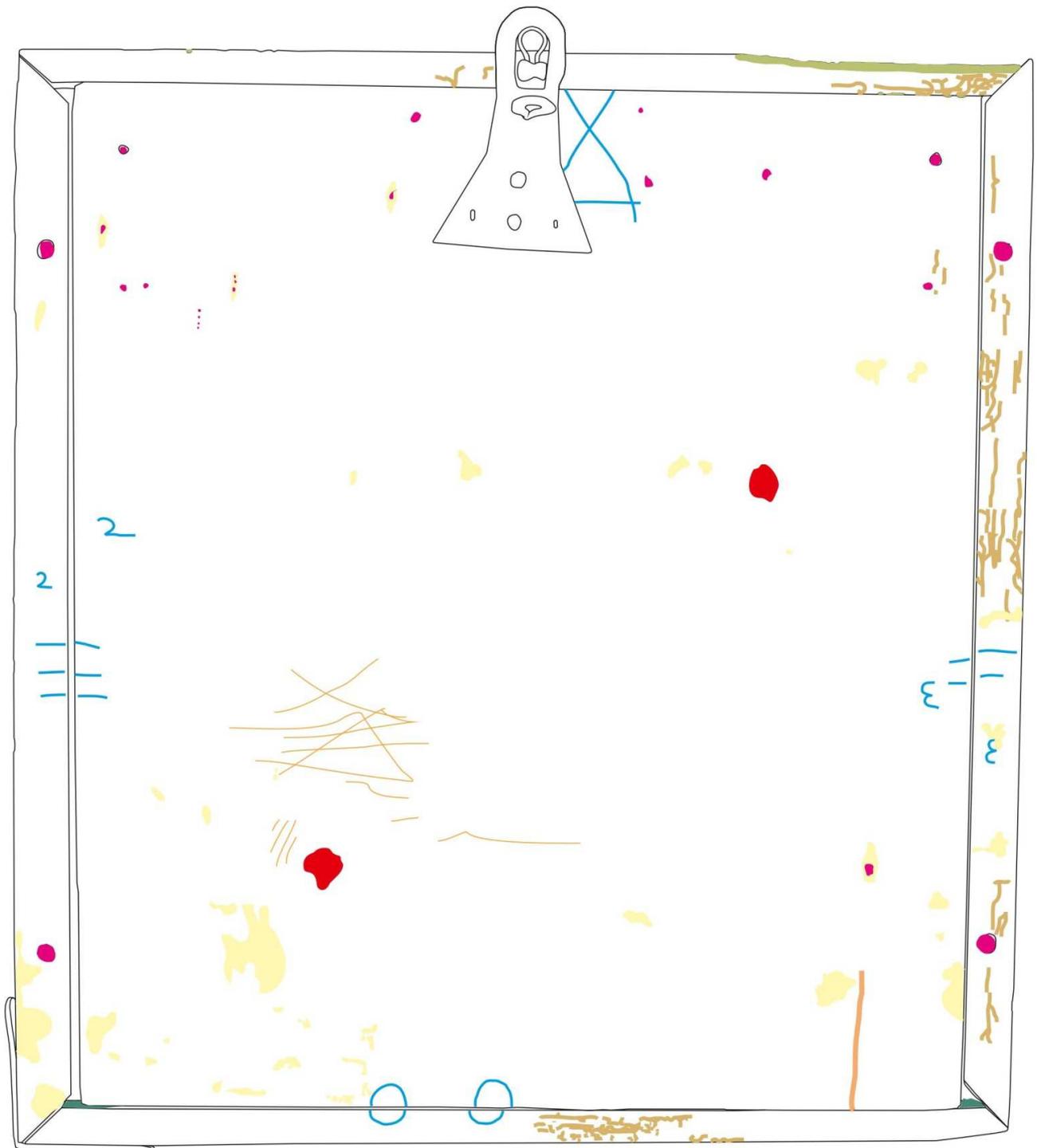
Figura 36. Faltante en la madera del marco.

A parte de cambiar de color, las fibras de la madera sufren un grave debilitamiento que acaba provocando la rotura de las estructura. Como podemos observar en varias zonas del marco, la madera se ha agrietado profundamente, a causa de este debilitamiento estructural unido a las tensiones que se crean entre los movimientos naturales de la madera y la rigidez del metal. Estas grietas en el soporte provocan la rotura de las capas que se depositan sobre él, dando lugar a importantes faltantes de imprimación y capas pictóricas (figura 34). El ejemplo más claro derivado de este problema lo tenemos en la esquina superior derecha. Las grietas que se han ido formando han sido tan profundas que han acabado por romper la madera dejando un faltante en su lugar (figura 36).

Otros faltantes de soporte más pequeños son las muescas en los bordes del marco, producidas por la acción de algún golpe, así como las zonas en las que hallamos la madera astillada, que también coinciden con bordes y aristas.

Por último, los orificios que presentan los listones, fueron producidos con la finalidad de formar parte del sistema de anclaje machihembrado que unía la pieza a la pared. Las espigas se fracturaron, por su base, quedando dentro del marco provocando que perdieran su funcionalidad. En el interior de dos de los cuatro agujeros (el superior derecho y el inferior izquierdo) puede apreciarse la espiga que formaba la otra mitad de este método de sujeción, en actual desuso (figura 14).

El segundo método de anclaje a la pared también ha sido inutilizado. La pieza metálica sigue ocupando su lugar original pero su función la cumple ahora una arandela más nueva. La pieza antigua sigue sujeta a la obra mediante dos tornillos, uno de los cuales no es original ya que no presenta el mismo aspecto envejecido y oxidado que el resto de elementos metálicos (figura 15).



- Inscripciones ■
- Fragmentos desaparecidos ■
- Agujeros ■
- Golpes ■
- Grietas ■
- Xilófagos ■
- Nudos ■
- Acumulación de suciedad ■
- Manchas ■

Figura 37. Croquis de daños del soporte por el reverso de la obra.

## 5.2. ESTRATOS INTERMEDIOS

Aunque en general la preparación de la obra no presenta muchos daños y parece estar en buen estado, podemos observar que hay algunos desperfectos derivados de fallos en la técnica, en los materiales, o por su envejecimiento. La imprimación pierde sus propiedades originales y esto provoca la aparición de grietas profundas que afectan a las capas preparatorias. En algunos casos estas grietas llegan a producir la rotura y desprendimiento de la capa de imprimación, lo que conlleva la inevitable caída de los estratos superiores que están adheridos sobre la preparación (figura 38).

Los desperfectos más notorios son lagunas en zonas donde la erosión es muy acusada, siendo éstas las partes más sobresalientes de los relieves y, sobretudo, el marco.

En la escena central, apreciamos que hay fallos en la técnica de aplicación de los estratos preparatorios. La capa de preparación muestra un aspecto rugoso y heterogéneo (figura 39). En esta zona, la capa de imprimación es muy fina y por ello se marcan los defectos de la madera. Ésta puede ser la posible causa de una distribución tan irregular.

Otro tipo de daño, que podemos observar sobre la cartela, está formado por un par de incisiones paralelas que se disponen en diagonal sobre las palabras “&” y “videte”. Estas incisiones han sido producidas por un objeto o herramienta punzante que ha sido arrastrado fuertemente sobre la obra, tanto que el corte llega hasta la madera, interrumpiendo la continuidad de la pintura, el pan de oro y las capas preparatorias (figura 40).

## 5.3. CAPAS PICTÓRICAS: DORADOS Y POLICROMÍAS

Repartidas por la superficie de la obra, podemos observar faltantes en la película dorada que la reviste casi en su totalidad. En este caso, una gran parte del pan de oro que se ha perdido es el resultado de la acción erosiva. Podemos observar este fenómeno sobretudo en el marco. Al ser ésta la zona más donde más pérdidas encontramos, dejando el bol rojo al descubierto.

Al igual que en la película metálica, los daños que encontramos en la película de color, son los provocados por la erosión y el envejecimiento de los materiales, por esta razón vemos zonas en las que el color ha desaparecido prácticamente por completo dejando asomar el color del oro que hay bajo la pintura (figura 41).

En otras zonas, se ve como la pintura se a cuarteado creando redes de pequeñas grietas, fruto del envejecimiento natural de la pintura o por defecto de la técnica. Las carnaciones, al igual que la pintura del resto de la talla,



Figura 38. Faltante de preparación en la túnica de un niño tenante.



Figura 39. Defecto en la técnica de aplicación de la preparación.



Figura 40. Incisiones sobre la cartela.



Figura 41. Detalle del efecto de la erosión sobre el estofado.



Figura 42. Craquelado del pan de oro. Orificio en el soporte.



Figura 43. Pintura de la encarnación cuarteada.

presentan craquelados (figura 43) y, también, lagunas donde se aprecia la preparación que hay bajo.

Uno de los daños que nos aporta información relevante sobre la producción de la obra, son los diminutos faltantes que hay repartidos por la pintura central. Estos faltantes milimétricos en la capa pictórica dejan asomar el estrato previo, dorado con anterioridad (figura 28).

Otro tipo de patologías presentes en la pieza son las formadas por materiales que se depositan sobre la superficie. La obra en su totalidad está cubierta por una capa de suciedad que se ha ido acumulando con el paso del tiempo. Esta suciedad no solo está compuesta por polvo, también por la deposición de grasas, humos y otros elementos.

El oro de la mayor parte de la obra conserva su color brillante aunque se aprecia a simple vista que está sucio. Dado que el oro fino no es susceptible al ataque de agentes atmosféricos y de sustancias dispersas en el ambiente, el oscurecimiento que presenta es debido a la suciedad que hay sobre él, y no a la alteración del metal.

El polvo ha ido acumulándose sobre las superficies horizontales de los relieves y en los recovecos creados por las espirales y roleos de la talla, formando una gruesa capa que aporta ese aspecto grisáceo a toda la obra.

La acumulación de este tipo de suciedad puede derivar en otros problemas más graves como la condensación de humedad o un foco de proliferación para microorganismos.

Para poder ver más alteraciones en la superficie pictórica tomamos una fotografía con luz ultravioleta<sup>38</sup> de la obra (figura 47). En este caso, la fotografía ultravioleta nos ha servido para identificar la presencia de adhesivos y de concreciones sobre la pieza, ya que presentan un tono mucho más claro que el resto de los materiales integrantes de la obra, así como para tener una mejor visión de los faltantes en la obra.

Hemos hallado repartidas por la superficie de la talla varios restos de cera de distintos tipos. La hay amarilla (figura 44) y blanca (figura 45).

También advertimos la presencia de gotas de barniz dispersas sobre los relieves. Éstas son manchas, translúcidas, de color amarillo vivo que, depositadas sobre los estofados, aportan amarilleamiento a la pintura y hacen que el oro tenga un tono más amarillo y un brillo más intenso (figura 46).

<sup>38</sup> Este tipo de iluminación nos ayuda a identificar los materiales que forman parte originalmente de la obra y los que han sido añadidos posteriormente gracias a que se crea una diferencia de fluorescencia entre los materiales con distinta antigüedad.



Figura 44. Concreción de cera amarilla sobre el estofado.

Figura 45. Concreción de cera blanca sobre el estofado.

Figura 46. Gota de barniz amarillento sobre el estofado.

Figura 47. Fotografía con luz ultravioleta.





- Manchas
- Arañazos
- Craqueladuras
- Pérdida película pictórica
- Pérdida película pictórica + imprimación
- Pérdida soporte (madera)
- Cera
- Acumulación de barniz
- Abrasión
- Arrugamiento

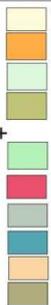


Figura 48. Croquis de daños de los estratos intermedios y capas pictóricas por el anverso de la obra.

## 6. CONCLUSIONES

Tras finalizar el trabajo hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Se han estudiado en profundidad las técnicas constructivas y decorativas que se combinan para crear la obra.

Hemos expuesto las patologías que se presentan en los distintos estratos de la obra, intentando dar una explicación coherente al porqué de su aparición.

Se ha redactado un breve estudio sobre la contextualización histórica y artística en la que se creó la obra. La investigación sobre este marco contextual aporta información que ayuda a conocer aspectos técnicos de la obra.

Para poder solucionarlas las dudas que han surgido a lo largo del estudio técnico hemos basado los razonamientos expuestos en la información aportada por la bibliografía consultada, aunque mucha ella era confusa e, incluso, contradictoria.

Estas dificultades confirman que el método de análisis visual es un proceso directo y rápido que ayuda a tener una idea aproximada sobre cuál es el estado de la obra, pero no es un método completamente fiable, en cuanto a resultados se refiere, así que antes de proceder a realizar una intervención sobre la obra, debemos realizar otro tipo de análisis que aporten información más tangible.

Pese a las dificultades encontradas, hemos hecho un razonamiento lógico de los daños y patologías que hemos observado en la obra y de las posibles causas de su aparición.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### **Monografías**

- Domus Speciosa*. Valencia: Publicacions Universitat de València. 2006.
- ANNOSCIA E. et al. Del arte medieval al arte barroco. En: *Historia universal del arte*. Everest. 1998.
- BEAZLEY, M. *Historia del Arte: Cambios decisivos. Volumen 2*. Edición 2000. 1982.
- BENITO DOMÉNECH, F. *Museo del patriarca: catálogo de pinturas*. 1980.
- BENITO DOMÉNECH, F. *La arquitectura del colegio del patriarca y sus artífices*. 1982.
- *Real colegio y museo del patriarca*. GENERALITAT VALENCIANA. 1995.
- BORONAT I BARRACHINA, P. *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi: estudio histórico*. Valencia: Vives y Mora. 1904.
- CARCEL ORTÍ, V. *Guía del museo del Patriarca*. Corpus Christi. 1962.
- ESPINO NUÑO, J. M. *Historia del arte español*. S.A. SGEL. SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA. 2003.
- GÓMEZ, J. B. *Real colegio del corpus christi o del patriarca (Valencia)*. 1998.
- GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Editorial UPV. 1999.
- LLAMAS PACHECO, R. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas de caballete*. Editorial UPV. 2003
- ROBRES, R. *Visita al Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*. Ediciones Españolas. 1942.
- ROBRES, R. *Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio y seminario de Corpus Christi de Valencia*. 1951.
- TAPIE, V. L. *Barroco y clasicismo*. Ensayos arte catedra. 1984.
- VITTORIA SACCARELLO, M. *La madera: de su conocimiento a su conservación*. Bolivia: Gente Común. 2010.

### **Congresos**

RODRIGO ZARZOSA, C. Un programa iconográfico en torno a la Eucaristía: el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. En: *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía. Vol. 2: Devoción y culto general*. Actas del simposium 1. 2003

VEROUGSTRAETE, H.; VAN SCHOUTE, R. La construcción de soportes y marcos en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. En: *El patrimonio histórico 5. Actas de los XI cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, Julio 2000)*. Santander: José Manuel Iglesias Gil. 2001.

### **Páginas web**

ARTEHISTORIA. [consulta: 2015-5-19]. Disponible en: <http://www.artehistoria.com/v2/estilos/3.htm>

ESCUELA DE FONTAINEBLEAU - DICCIONARIO DEL ARTE. [consulta: 2015-5-20]. Disponible en: <http://www.arts4x.com/cgi-sys/suspendedpage.cgi>

I.E.S. ÉLAIOS. [consulta: 2015-5-28]. Disponible en: <http://ieselaza.educa.aragon.es/DepartamentoGH/Apuntes/apuntesarte/Barroco%202003-04.pdf>

I.E.S. ÉLAIOS. [consulta: 2015-5-28]. Disponible en: <http://ieselaza.educa.aragon.es/DepartamentoGH/Apuntes/apuntesarte/Renaacimiento%202003.pdf>

MARCS ARIAS. [consulta: 2015-5-13]. Disponible en: <http://www.marcsarias.es/ofrecemos/historiacast.htm>

REAL COLEGIO SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI. [consulta: 2015-5-21]. Disponible en: <http://www.seminariocorpuschristi.org/>

### **Catálogos**

CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera. En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [catálogo]. España: Grupo Español del IIC, 2006.

FERRAGUT, X. Dorado y estuco bruñido sobre retablos. En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [catálogo]. España: Grupo Español del IIC, 2006.

GÓMEZ ESPINOSA, T. La policromía de los retablos: Estilos y evolución. En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [catálogo]. España: Grupo Español del IIC, 2006.

### **Publicaciones electrónicas**

ALMARZA, F. *Los marcos tallados del Museo Sorolla*. En: Pieza del mes. Madrid: Museo Sorolla, 2012 [consulta: 2015-5-10]. Disponible en: <[http://museosorolla.mcu.es/pdf/septiembre\\_piezames.pdf](http://museosorolla.mcu.es/pdf/septiembre_piezames.pdf)>

CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos*. En: Pátina. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 2006, ISSN: 1133-2972. [consulta: 2015-06-13]. Disponible en: <<http://www.esrbc.es/patina/13-14/087a094.pdf>>

GARCÍA, M. Á. *Los retablos manieristas de Casaio y Casio en Valdeorras (Orense)*. En: Porta da aira: revista de historia del arte orensano. España: Grupo Francisco de Moure, 1988, ISSN: 0214-4964. [consulta: 2015-05-23]. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2015608>>

RODRÍGUEZ PEINADO, L. *Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La Piedad y el Planctus*. En: Revista Digital de Iconografía Medieval. Madrid: Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, 2015, ISSN: 2254-853X. [consulta: 2015-05-11]. Disponible en: <[https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor\\_y\\_lamento\\_muerte\\_de\\_Cristo.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor_y_lamento_muerte_de_Cristo.pdf)>

RODRÍGUEZ SIMÓN, L. R. *Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina*. En: Cuadernos de Arte. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009, ISSN: 0210-962X. [consulta: 2015-06-12]. Disponible en: <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/278/269>>

TIMÓN TIEMBLO, M. P. *El marco en España: historia, conservación y restauración*. España: Secretaría general técnica. Subdirección general de Publicaciones, Información y Documentación, 2009. [consulta: 2015-5-11]. Disponible en: <<http://es.calameo.com/read/00007533528de6be40bee>>

### **Otros documentos**

RODRÍGUEZ PEINADO, L. *Virgen de la Piedad* [material docente]. España: Universidad Complutense de Madrid, 2011. [consulta: 2015-05-12]. Disponible en: <[https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41507/Piedad\\_LAURA\\_RODRIGUEZ\\_2011.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41507/Piedad_LAURA_RODRIGUEZ_2011.pdf)>

VIÑA RODRÍGUEZ, F. J. *La madera como materia de expresión plástica* [tesis]. España: Universidad de La Laguna, 1997. [consulta: 2015-06-10]. Disponible en: <<ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs189.pdf>>

## 8. ÍNDICE DE IMÁGENES

**Figura 1.** Fotografía general de la obra por el anverso.

**Figura 2.** Fotografía general de la obra por el reverso.

**Figura 3.** Esquema compositivo de la pintura central.

**Figura 4.** Habitación donde se encuentra expuesta la obra.

**Figura 5.** Retablo mayor de la iglesia del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Altar\\_de\\_l%27esgl%3%A9sia\\_del\\_Col%2%B7legi\\_del\\_Patriarca%2C\\_Val%3%A8ncia.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Altar_de_l%27esgl%3%A9sia_del_Col%2%B7legi_del_Patriarca%2C_Val%3%A8ncia.JPG)

**Figura 6.** Detalle del relieve en el zócalo del retablo mayor de la iglesia. Fotografía de Eva Pérez Marín.

**Figura 7.** Retrato de San Juan de Ribera.

Extraída del documento “*EL CLAUSTRO DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA. ANÁLISIS FORMAL Y COMPOSITIVO*” de Jorge Llopis Verdú. Universidad Politécnica de Valencia

**Figura 8.** Claustro del Colegio del Patriarca.

<http://www.seminariocorpuschristi.org/#!galeria/zoom/cl4d/imageumq>

**Figura 9.** Planta del Colegio.

Extraída del documento “*EL CLAUSTRO DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA. ANÁLISIS FORMAL Y COMPOSITIVO*” de Jorge Llopis Verdú. Universidad Politécnica de Valencia.

**Figura 10.** Representación germánica del s. XIV de la Virgen de la Piedad.

<http://lh4.ggpht.com/-WZsthaaJOKI/U0bmeTDYuVI/AAAAAAAAAKhg/NnCberwpmv4/s1600-h/c69-piedad-roettgen-hacia-1300%25255B12%25255D.jpg>

**Figura 11.** Virgen de las 7 espadas. En cada círculo se representa cada uno de los dolores que sufrió a lo largo de su vida.

[http://www.pazybien.org/mi/images/2014/siete\\_dolores\\_virgen.jpg](http://www.pazybien.org/mi/images/2014/siete_dolores_virgen.jpg)

**Figura 12.** Sección tangencial del tronco del árbol donde se ve el veteadado en “V”.

**Figura 23.** Grafismos sobre la tabla y el marco.

**Figura 14.** Clavo cuadrado: Elemento de ensamble entre la tabla y el marco. Orificio para unión machihembrada.

**Figura 15.** Pieza metálica empleada como sistema de sujeción antiguo.

**Figura 16.** Detalle de la pintura central donde se aprecian las marcas perpendiculares en la madera.

**Figura 17.** Detalle de la pintura central donde se aprecian las hendiduras paralelas talladas en la madera.

**Figura 18.** Esquina superior izquierda de la obra donde se aprecian las molduras del marco.

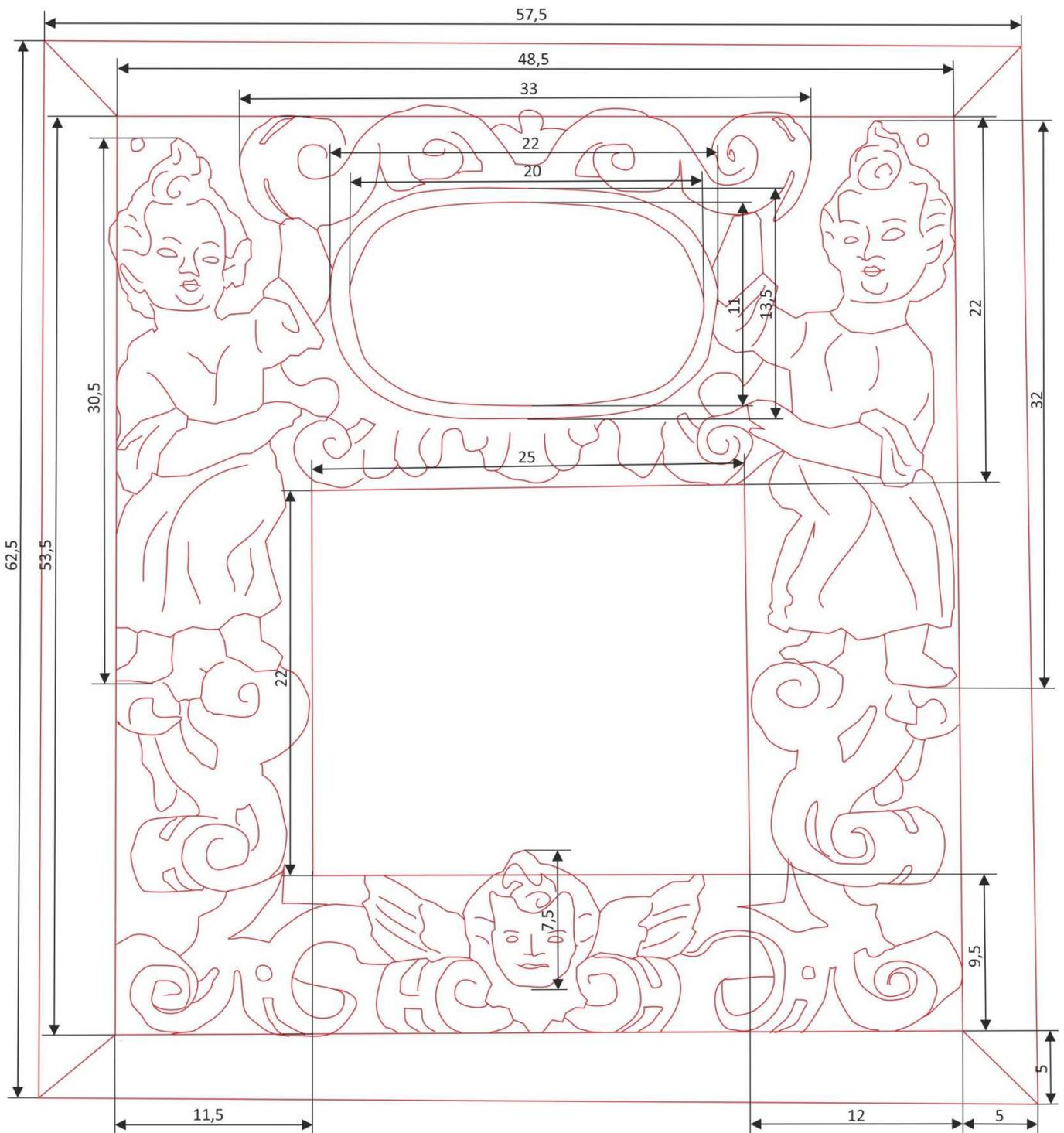
**Figura 19.** Detalle la imprimación bajo la encarnación en la cara de uno de los niños tenantes.

- Figura 20.** Cartela
- Figura 21.** Estofado esgrafiado formando dibujo en forma de red de escamas. Fotografía tomada con el microscopio USB.
- Figura 22.** Estofado esgrafiado formando dibujo de líneas paralelas. Fotografía tomada con el microscopio USB.
- Figura 23.** Estofado esgrafiado formando ojeteado. Fotografía tomada con el microscopio USB.
- Figura 24.** Detalle del estofado de la túnica de un niño tenante.
- Figura 25.** Detalle del estofado sobre un ala.
- Figura 26.** Detalle de la encarnación del rostro de uno de los niños tenantes.
- Figura 27.** Miniatura pictórica.
- Figura 28.** Detalle de lagunas milimétricas en la pintura central. Fotografía tomada con el microscopio USB.
- Figura 29.** Nudo parcialmente eliminado y marcas sobre el soporte.
- Figura 30.** Distintos orificios sobre el soporte principal y el marco.
- Figura 31.** Galerías producidas por el ataque de insectos xilófagos.
- Figura 32.** Restos de imprimación adheridos al soporte.
- Figura 33.** Detalle de suciedad y concreciones sobre el soporte y el marco.
- Figura 34.** Detalle de grieta en el marco.
- Figura 35.** Escuadra metálica oxidada.
- Figura 36.** Faltante en la madera del marco.
- Figura 37.** Croquis de daños del soporte por el reverso de la obra.
- Figura 38.** Faltante de preparación en la túnica de un niño tenante.
- Figura 39.** Defecto en la técnica de aplicación de la preparación.
- Figura 40.** Incisiones sobre la cartela.
- Figura 41.** Detalle del efecto de la erosión sobre el estofado. Fotografía tomada con el microscopio USB.
- Figura 42.** Craquelado del pan de oro. Orificio en el soporte.
- Figura 43.** Pintura de la encarnación cuarteada. Fotografía tomada con el microscopio USB.
- Figura 44.** Concreción de cera amarilla sobre el estofado.
- Figura 45.** Concreción de cera blanca sobre el estofado.
- Figura 46.** Gota de barniz amarillento sobre el estofado.
- Figura 47.** Fotografía con luz ultravioleta.
- Figura 48.** Croquis de daños de los estratos intermedios y capas pictóricas por el anverso de la obra.

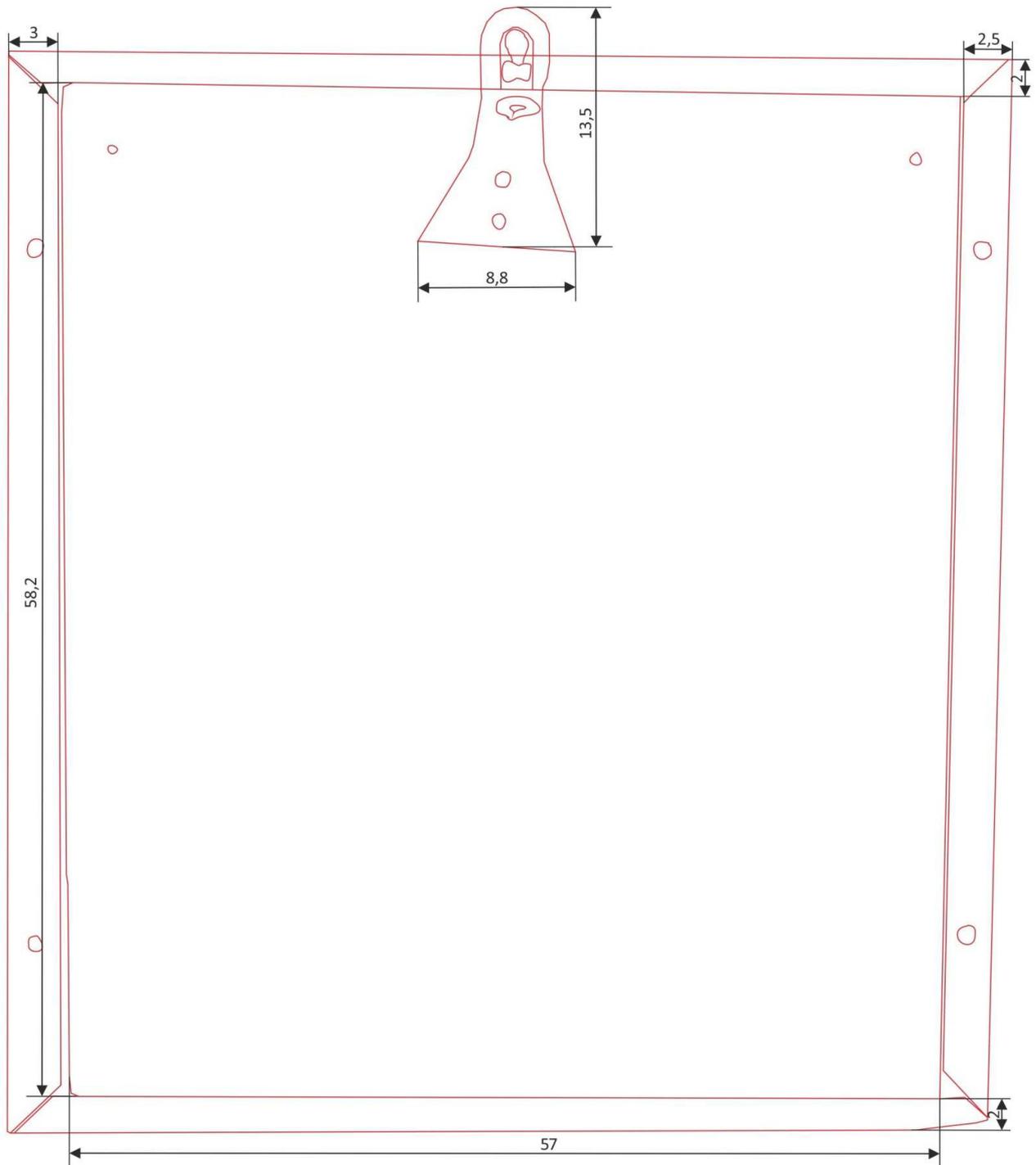
## 9. ANEXO

1. Diagramas con acotaciones de las medidas de la obra. Todas las medidas están expresadas en centímetros.

Anverso:



Reverso:



2. Documentos que justifican la construcción de los órganos para la iglesia del Colegio extraídos del libro *El B. Juan de Ribera y el R. colegio de Corpus Christi: estudio histórico* escrito por Pascual Boronat y Barrachina.

*“Para ello encargó a Francisco Bordons, organero catalán, la construcción de los órganos que fueron colocados en la Capilla en 1604 por precio de 850 libras, sin otros gastos que importaron el asiento, afinación y perfeccionamiento de los mismos”. (p. 53)*

*“Yo Sebastian de Hoviedo confieso aber reçebido del Señor mosen Juan agoreta hochenta reales castellanos de la talla que yçe del órgano y es de las 4 pilastras y 4 chambranas y por la verdad yçe el presente de mi mano a 25 de diciembre 1603. –yo sevastian de hoviedo.” (p. 355)*

*“Digo yo Mastre Simon de Acevedo carpintero que he Recebido del señor mosen Juan Jusepe Agorreta noventa Reales castellanos a quenta del estajo que tengo en el colegio del Patriarca mi señor en hacer la caja y bastimento y talla del horgano grande y adobar el hotro pequeño y estos dineros son para cumplimiento de los ciento y veinte Reales castellanos que doy a batiste Giner por la talla que ha hecho para dicho horgano grande y por la verdad ize la presente cedula a pedro Roiz y firmada de la mya echo savado a 6 de marzo 1604. –Simon de Acevedo. -Pedro Roiz. –Juan Baptista giner.” (p. 355-356)*

*“Yo sino Azebedo he rebut del S.<sup>or</sup> Mosen Agorreta huitanta reals castellans y son a cumpliment de paga de la faena que yo he fet en los orguens del Collegi del Patriarcha mon señor y per la veritat fiu fer lo present albara fermat de la mi ama hui a 11 de Juyñ (sic) de 1604. dich que son per les millories de dita faena. –Simo açvedo.” (p. 356)*