

TFG

**“EL BUEN PASTOR” APROXIMACIÓN
TÉCNICA Y DOCUMENTAL A UNA
PINTURA VALENCIANA SOBRE LIENZO
DEL SIGLO XVIII.**

Presentado por Celia Luque Díaz

Tutor: Vicente Guerola Blay

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración

Curso 2015-2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

Este trabajo de fin de grado (TFG) se centra en el estudio y proceso de intervención de una pintura valenciana del S. XVIII, realizada al óleo sobre lienzo, con la temática de "El Buen Pastor". Pertenece al fondo de arte de la Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara en la pedanía de Masarrochos, en Valencia.

La obra presentaba unos faltantes en el rostro, además de un barniz oxidado, que distorsionaban la lectura de la obra. Investigando referentes fotográficos para la realización de la reintegración pictórica se encontró una pintura sobre tabla, de similares dimensiones, con la misma temática del Buen Pastor y una composición prácticamente idéntica. Dicha tabla se encuentra en el fondo de arte de la Catedral de Santa María de Valencia, que es atribuida al pintor valenciano, Juan de Juanes (1507-1579).

Debido a las patologías que presentaba el cuadro, se procedió a su intervención en el taller de pintura de caballete del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Cabe destacar que el hallazgo de la tabla de la Catedral fue crucial para la reintegración de algunos de los faltantes de la obra que abarcan zonas del rostro del pastor.

Como se ha indicado anteriormente, la obra presentaba un barniz oxidado, otorgándole un color oscuro que alteraba los tonos originales de ésta, por lo que se procedió a su eliminación. La restauración se enfocó principalmente en los estratos pictóricos, que se encontraban en peor estado; asimismo, la intervención también se produjo a nivel estructural, ya que el bastidor carecía del sistema de ensamblaje adecuado y presentaba ataque de insectos xilófagos.

PALABRAS CLAVE

El Buen Pastor, pintura valenciana del S. XVIII, Juan de Juanes, fondo de arte de la Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara de Masarrochos (Valencia).

ABSTRACT

This degree final project is concentrated about the studio and intervention procedure of a Valencian painting of the XVIII century, painted on canvas, with the thematic of "The good Shepherd". It belongs to the Art Collection of the Asuncion and Saint Barbara parish church, at the Masarrochos district in Valencia.

The painting work was presenting some lacking on the face, besides some rusty varnish which distorted the reading of the pictorial work. Investigating photographic referents to make the painting reintegration a painting on wood was found with the same measures, the thematic of "The good Shepherd" and almost identical composition. This painting board is located in the art collection of Saint Mary Cathedral in Valencia, which is assigned to the Valencian painter, Juan de Juanes (1507-1579).

Due to the pathologies that the picture was presenting, it was carried out the intervention in the IRP, Polytechnic University in Valencia. It should be pointed out that the discovering of the painting board was vital for the reintegration of some lacking of the work which covered part of the shepherd's face.

As it has been said before, the work presented some rusty varnish, which gave it dark color that altered its original tones. So that it was proceeded to be wiped out. The restoration was carried out mainly on the painted parts which were in the worst conditions; moreover, the intervention took also place at the structural level, because the frame did not have suited assembly system and presented xilofagos insects' attacks.

KEY WORDS

The Good Shepherd, 18th-century Valencian painting, Juan de Juanes, art holdings of the Asunción y Santa Bárbara Parish Church in Masarrochos (Valencia).

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a mi tutor y doctor, Vicente Guerola por ofrecerme la oportunidad de realizar la intervención de la obra estudiada en este trabajo de fin de grado (TFG); por orientarme, corregirme y animarme. Así como a la profesora María Castell, que me ha ayudado con las partes de los aspectos técnicos, estado de conservación y el proceso de intervención.

Al personal técnico del "Taller de Conservación y Restauración de pintura de caballete y retablos" del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. En especial, agradecer a Cristina Robles, por su paciencia y dedicación, no sólo conmigo, si no con todos los alumnos que nos encontrábamos en el taller y ser capaz de sacar tiempo para todos y cada uno de los problemas o cuestiones, además de su ayuda durante el proceso de intervención de la obra. También agradecer a Amparo Castelló por su ayuda siempre que tenía alguna duda.

A Ignasi Gironés, por prestarme documentación fotográfica.

Y por último, a mi familia y amigos más cercanos por apoyarme en cualquier momento.

ÍNDICE

1. Introducción.....	6
2. Objetivos y metodología.....	8
3. Aproximación estética, formal e iconográfica.....	9
3.1. Estudio estilístico.....	9
3.2. Estudio compositivo.....	11
3.3. Análisis iconográfico de “El Buen Pastor”.....	13
4. Aspectos técnicos.....	15
4.1. Soporte.....	16
4.1.1. Lienzo.....	16
4.1.2. Bastidor.....	18
4.2. Estratos pictóricos.....	18
4.2.1. Preparación.....	18
4.2.2. Película pictórica.....	18
4.2.3. Barniz.....	19
5. Estado de conservación.....	19
5.1. Soporte.....	21
5.1.1. Lienzo.....	21
5.1.2. Bastidor.....	22
5.2. Estratos pictóricos.....	23
5.2.1. Preparación.....	23
5.2.2. Película pictórica.....	23
5.2.3. Barniz.....	25
5.2.4. Antigua intervención.....	25
6. Proceso de intervención.....	26
6.1. Lienzo.....	26
6.2. Bastidor.....	27
6.3. Aspectos técnicos.....	28
6.3.1. Limpieza.....	28
6.3.2. Estucado.....	30
6.3.3. Reintegración y barnizados.....	31
6.4. Marco.....	31
7. Medidas conservativas.....	33
7. Conclusiones.....	34
8. Bibliografía.....	35
9. Índice de imágenes.....	37

1. INTRODUCCIÓN



Imagen 1. Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara, Masarrochos.

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG), se centra en el estudio e intervención de una obra ejecutada al óleo sobre lienzo del S. XVIII. La obra pertenece al fondo de arte de la Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara de Masarrochos, en Valencia.

La obra ingresó en las dependencias del Taller de Conservación y Restauración de pintura y retablos del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) en diciembre de 2015, para su estudio e intervención con el fin de devolver a la obra su esplendor.

De temática cristológica, la obra representa la figura de “El Buen Pastor”, la cual fue intervenida con anterioridad; sin embargo, no se conserva ninguna documentación sobre dicha restauración. El lienzo presenta bastantes zonas con faltantes tanto de la película pictórica, como de la preparación. La gran mayoría de estas lagunas están localizadas en las zonas del manto y el fondo.

Durante la anterior intervención, fueron estucadas y reintegradas; no eran discernibles a simple vista, pero con la utilización de la luz ultravioleta, fue posible su visualización. Si bien, en algún momento después de dicha restauración, el lienzo manifestó otras lagunas diferentes, que en este caso comprometían la correcta lectura de la obra debido a que se localizan en el rostro de la figura principal.

Fueron realizados diferentes análisis para determinar la naturaleza de los elementos integrantes de la obra, así como un estudio estilístico e iconográfico. Durante este estudio, se localizó una obra de grandes similitudes, perteneciente al fondo de arte de la Catedral de Valencia, atribuida a Juan de Juanes.

Ambas obras fueron comparadas entre ellas, empleando la obra de la Catedral como modelo para la reintegración de las lagunas anteriormente nombradas. No se disponía de un archivo de suficiente calidad de la obra, por lo que se realizó un estudio fotográfico de ésta, y para ello fue necesario desplazarse a la Catedral y efectuarlo *in situ*¹.

Las dos obras presentan diferencias y similitudes. Una de las diferencias más destacables es el uso del soporte; la obra atribuida Juan de Juanes está realizada sobre tabla, mientras que esta copia esta ejecutada sobre lienzo.

Atendiendo a las similitudes, las proporciones de las figuras integrantes de los cuadros son comparadas y coinciden a la perfección, por lo que podemos suponer que la obra de estudio está realizada como copia de la obra de la Catedral.

La intervención realizada se ejecutó considerando las características propias de la obra y sus necesidades. Una de las fases de la restauración fue la restitución completa del bastidor, que no reunía las propiedades



Imagen 2. Catedral de Santa María, Valencia.

¹ En el lugar.

óptimas; fueron consolidados pequeños fragmentos de estrato pictórico que presentaban descohesión; además de una limpieza completa del barniz, que aportaba a la obra una gran cantidad de suciedad y alteraba los verdaderos tonos de los pigmentos empleados por el autor. Esta restauración asegurará la perdurabilidad y estabilidad de la obra y le devolverá su esplendor.



Imagen 3. *El Buen Pastor*. S. XVI. Atribuido a Juan de Juanes. Óleo sobre tabla, 54 x 38 cm. Catedral de Santa María, Valencia.



Imagen 4. *El Buen Pastor*. S. XVIII. Anónimo. Óleo sobre lienzo, 59 x 36'5 cm. Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara, Masarrochos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Se han puesto en práctica todos los conocimientos adquiridos durante el Grado de Conservación y Restauración para poder realizar este trabajo, cuyo principal objetivo ha sido el estudio e intervención de una obra sobre lienzo. Se marcaron unos objetivos en torno al principal, como son:

- Seleccionar la bibliografía referente al estudio estilístico, compositivo e iconográfico de la obra, con el fin de recopilar toda la información necesaria para el desarrollo del trabajo.
- Analizar la obra atribuida a Juan de Juanes, para el empleo de documentos gráficos como herramienta para la intervención de la reintegración pictórica.
- Realizar la documentación fotográfica para crear un registro gráfico del estado de conservación inicial de la obra, el proceso de intervención y de su resultado.
- Efectuar el proceso de restauración de la obra más adecuado atendiendo a las necesidades de la obra.

La metodología empleada ha sido diversa; dividida en una parte teórica y otra práctica. Se ha realizado una búsqueda bibliográfica, tanto en fuentes primarias como secundarias; basadas en la consulta de monografías, páginas web, tesis, catálogos y artículos. También cabe destacar los informes de intervenciones de obras de arte en el ámbito de pintura de caballete, que nos han ayudado a crear una estructura de apoyo para la realización de este trabajo.

La documentación fotográfica se realizó en el ámbito tanto del espectro visible como invisible; la luz ultravioleta fue una parte fundamental para la observación tanto de las reintegraciones de la antigua intervención, como durante el proceso de limpieza del barniz que manifestaba bastante grosor y esta técnica, ayudaba a su eliminación de forma más gradual.

3. APROXIMACIÓN ESTÉTICA, FORMAL E ICONOGRÁFICA

3.1. ESTUDIO ESTILÍSTICO

La obra perteneciente al fondo de arte de la Catedral de Valencia, se trata de una pintura valenciana del S. XVI, realizada al óleo sobre tabla. No consta de firma, y en un principio se pensaba que se trataba de una pintura perteneciente a la escuela alemana², pero más tarde, el historiador Ximo Company en su trabajo sobre el padre fray Nicolás Borrás (1530-1610)³, nos habla de la pintura de la Catedral y la supone pintada éste, alumno de Juanes.

Juan de Juanes, tradicionalmente conocido como *Joan de Joanes*, es el nombre por el que se conoce al pintor Vicente Juan Macip; hijo de Vicente Macip, perteneciente a una familia de pintores.

Fue un pintor español del Renacimiento⁴, muy reconocido sobre todo en el panorama valenciano a mediados del S. XVI⁵. Nacido del matrimonio entre Vicente Macip e Isabel Navarro, en 1507 en Fuente la Higuera o Valencia, no se sabe con exactitud, muriendo en 1579 en Bocairente. Juanes



Imagen 5. *El Salvador en la Eucaristía.* 1545- 550. Juan de Juanes. Óleo sobre tabla, 73 x 40 cm. Museo del Prado, Madrid.



Imagen 6. *La Última cena.* C 1562. Juan de Juanes. Óleo sobre tabla, 116 x 191 cm. Museo del Prado, Madrid.

² SANCHIS Y SIVERA, J. *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística.* Valencia: 1909. p. 516.

³ BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. p. 39.

⁴ *Renacimiento es el nombre dado a un amplio movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental durante los siglos XV y XVI.* WIKIPEDIA. *Renacimiento.* 2016. [consulta: 2016-05-13]. Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento>>

⁵ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Museo del Prado.* Madrid. [consulta: 2016-05-22]. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/juanes-juan-de-vicente-juan-masip/d659d752-2774-481e-a6b0-308c28c0cbb6>>



Imagen 7. *Retrato de Alfonso V, rey de Aragón.* 1557. Juan de Juanes. Óleo sobre tabla, 115 x 91 cm. Museo de Zaragoza.



Imagen 8. *Las bodas místicas del Venerable Agnesio.* S. XVI. Juan de Juanes. Óleo sobre tabla, 89,5 x 178,5 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

ejercía la profesión de pintor junto a su padre, pero la primera autoría que se le atribuye fue, aproximadamente, en 1531 con el retablo de la Catedral de Segorbe⁶. Estuvo influido por la escuela de Rafael, en su tendencia dibujística e idealizante. En sus obras puede apreciarse un nivel notablemente técnico y artístico. Tuvo un gran número de discípulos y seguidores, como el anteriormente nombrado, Nicolás Borrás; posible autor de la obra sobre lienzo tratada en este trabajo⁷.

La tabla de *El Buen Pastor* se encuentra actualmente en el fondo de arte de la Catedral de Santa María de Valencia; es una pintura ejecutada al óleo sobre tabla, datada en el S. XVI, tiene unas dimensiones de 54 x 38 cm, que comparadas con la de Masarrochos, resulta ser de un tamaño más reducido. La pintura sufrió junto con otras obras de arte de los Museos Diocesano y Catedralicio de Valencia un incendio el 21 de julio de 1936, durante la Guerra Civil; la obra se encontraba en la Sala Capitular nueva cuando se produjo el fuego⁸.

Las grandes temperaturas degradaron las obras en menor o mayor grado según su proximidad al fuego. *El Buen Pastor* sufrió grandes daños, dejando toda su superficie pictórica ennegrecida, impidiendo su lectura. Años más tarde, en 1991, se procedió al estudio e intervención de algunas de las obras de mano de María Gómez Rodrigo, profesora de Historia del Arte en la Universidad de Valencia⁹. Actualmente la obra, ya restaurada, se encuentra en la Catedral.

⁶ Op. Cit. p. 28-38.

⁷ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *España es cultura. Spain is culture.* Sociedad Estatal para la Gestión de la Innovación y las Tecnologías Turísticas, S.A. (SEGITTUR). [consulta: 2016-02-25] <http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/juan_de_juanes.html>

⁸ CATEDRAL DE VALENCIA. *Iglesia Catedral Basílica metropolitana de Santa María.* Valencia: 2008. [consulta: 2016-05-21]. Disponible en: <<http://www.catedraldevalencia.es/noticias-catedral-de-valencia.php?id=43>>

⁹ GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2001. p. 16-31.

En lo referente a la obra objeto de este trabajo, presenta una tonalidad muy oscura y una luz focalizada en el rostro de la figura principal que le otorga una sensación de tenebrismo y profundidad. Estas características se deben al empleo de la pintura al óleo que permite una amplia variedad de matices. Vasari escribió a mediados del S. XVI, sobre la pintura al óleo:

"El descubrimiento del color al óleo fue una bellísima invención y una gran comodidad para el arte de la pintura... Esta forma de pintar enciende más los colores y no requiere más que diligencia y amor, porque el óleo en sí vuelve el color más mórbido, más dulce y delicado y de uniones y esfumados más fáciles que de las otras formas, y se unen uno con otro con más facilidad; y, en suma, los artistas dan de este modo a sus figuras una bellísima gracia, vivacidad y gallardía, de tal forma que muchas veces sus figuras parecen tener relieve y separarse de la tabla [...]"¹⁰

Concerniente a la técnica, no toda la obra consta de un acabado homogéneo; se puede observar que el rostro y la figura de la oveja están más trabajados, cuidando hasta los detalles más mínimos; a diferencia de las manos y el ropaje de la figura de Cristo, que están realizados con más rapidez, de tal forma que en algunas zonas se puede apreciar una línea gruesa que el autor realizó como dibujo preparatorio.

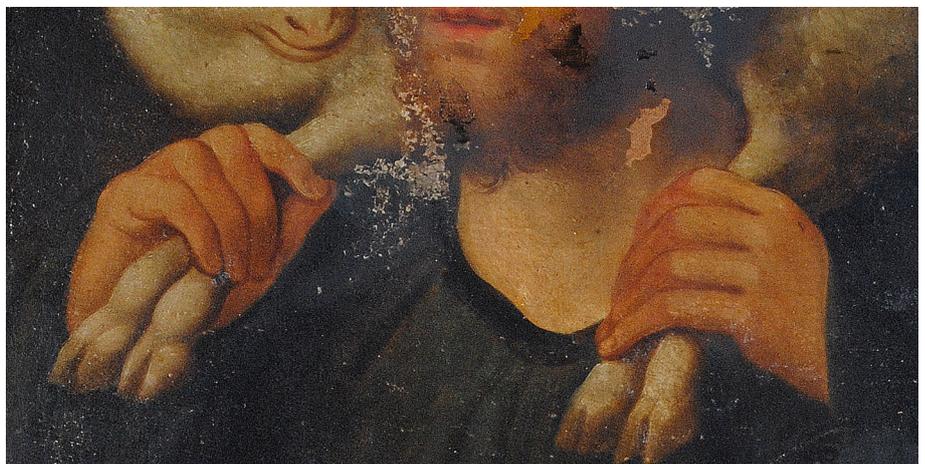


Imagen 9. Detalle de las manos de Cristo.

3.2. ESTUDIO COMPOSITIVO

Las obras han sido comparadas entre sí para estructurar de una forma sintetizada las diferencias y similitudes entre ambas.

En lo referente al soporte, la obra de la Catedral está ejecutada sobre tabla mientras que la obra objeto de este trabajo es sobre lienzo. Si bien, hay que destacar que la técnica pictórica, en ambos casos, es el óleo. La pintura sobre tabla es ligeramente más pequeña que la copia, ésta tiene

¹⁰ MALTESE, C. *Las técnicas artísticas*. Milán: Ediciones Cátedra, 1973. p. 309.

unas dimensiones de 54 x 38 cm y el lienzo es de 59 x 36'5 cm, por lo que tienen una diferencia de 5 cm de alto y 1'5 de ancho; pero gracias a los avances tecnológicos y con la digitalización mediante fotografía de ambas obras, se procedió a realizar una superposición de éstas y modificando la opacidad de las imágenes se pudo apreciar que el encaje y proporción de las figuras es prácticamente idéntico.

Para llevar a cabo la comparación de ambas obras fue necesario realizar un archivo fotográfico de buena calidad de la tabla. Para ello se realizaron las fotografías en la Catedral de Valencia con el permiso del párroco que nos permitió acceder a la obra.

Imagen 10. Fundido de las dos obras de *El Buen Pastor*.



■ Primer plano ■ Segundo plano ■ Tercer plano

Imagen 11. Diagrama de planos.

En lo referente a los planos que se aprecian en la pintura, en un primer lugar se encuentra el Buen Pastor que se halla en posición tres cuartos, girando la cabeza hacia su derecha pero con la mirada fija en el espectador y con las manos sujetando las patas de la oveja que carga a su espalda. En un segundo plano está la oveja, sobre los hombros del Buen Pastor. Y un tercer plano que abarca el fondo oscuro que se mimetiza con el ropaje también sombrío de la figura humana.

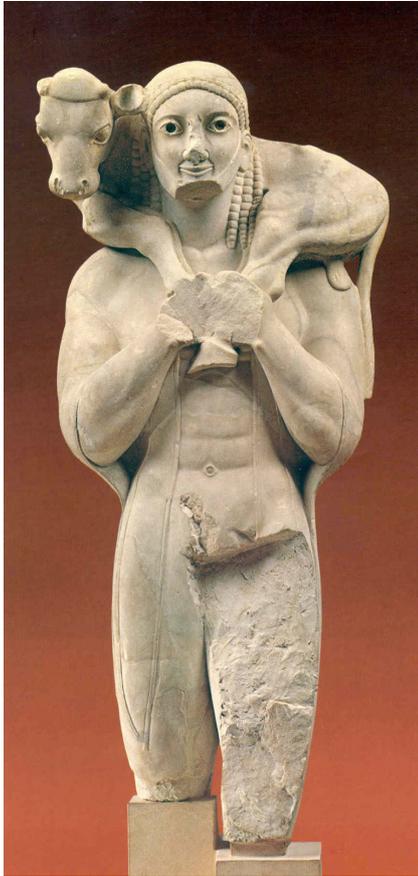


Imagen 12. *Moscóforo*. 570 a.C. Talla en piedra, 165 cm. Museo de la Acrópolis de Atenas, Grecia.



Imagen 13. *El Buen Pastor*. Pintura al fresco. Catacumbas de Priscila, Roma.

3.3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE “EL BUEN PASTOR”

La temática de la obra, de carácter cristológico, como ya se ha indicado anteriormente, es el “Buen Pastor”. A “El Salvador” se le atribuyen los símbolos zoomórficos del pez y el cordero, ya que era pescador y pastor en el sentido metafórico. La simbología representa al cordero como la inocencia, pureza y bondad, que en este caso lo encontramos cargado a la espalda de Jesús de Nazaret¹¹.

Existen apariciones de esta figura que se remontan al periodo romano, donde la representación del cordero era un símbolo de filantropía¹². Sin embargo, la representación de este animal extraviado, que Jesús devuelve a su rebaño es mas conocida debido a la Iglesia cristiana y a la difusión que ésta ha llegado a ejercer¹³. Si bien, esta figura procede de modelos paganos, entre los que podemos encontrar el *Moscóforo*, escultura griega del periodo arcaico o preclásico que recuerda a otras anteriores muy conocidas como es el *Kouros*¹⁴. Representa a un varón joven con una oveja al hombro; la escultura es considerada una ofrenda a la diosa Pala Athenea, protectora de Atenas¹⁵.

Otra de las representaciones más importantes de “El Buen Pastor”, la encontramos en el arte paleocristiano, muy conocidas son las Catacumbas de Priscila, en Roma. Donde las figuras más destacadas de este lugar son El Buen Pastor y la Virgen María, la cual esta es la primera representación que se conoce de ella¹⁶.

La alegoría del Buen Pastor aparece tres veces en el Antiguo Testamento:

- Salmo 23, “El Señor es mi Pastor”.
- Libro de Ezequiel (34, 12), “Como un pastor vela por su rebaño [...] así velaré yo por mis ovejas [...] la oveja perdida, la buscaré”.
- Libro de Isaías (40,11), “Como pastor pastorea su rebaño”.

El significado que conlleva para los cristianos es la figura de Cristo que

¹¹ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. p. 169.

¹² *Filantropía significa humanitarismo o altruismo, es un sentimiento (empatía) que hace que los individuos ayuden a otras personas de forma desinteresada, es amor incondicional, es decir, sin intereses, sin fines de lucro y sin requerir nada a cambio, hacia el ser humano*. SIGNIFICADOS.COM. *Filantropía*. [consulta: 2016-03-05]. Disponible en: <<http://www.significados.com/filantropia/>>

¹³ WIKIPEDIA. *Buen Pastor*. 2016. [consulta: 2016-05-26]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Buen_Pastor>

¹⁴ LA GUÍA. *El Moscóforo*. 2013. [consulta: 2016-05-26]. Disponible en: <<http://arte.laguia2000.com/escultura/el-moscoforo>>

¹⁵ HISTORIA Y ARTE. *El Buen Pastor íbero*. 2012. [consulta: 2016-05-29]. Disponible en: <<http://historia-y-arte.blogspot.com.es/2012/06/el-buen-pastor-ibero.html>>

¹⁶ LA GUÍA. *Catacumbas de Priscila*. 2014. [consulta: 2016-05-26]. Disponible en: <<http://arte.laguia2000.com/arquitectura/catacumbas-de-priscila>>

Imagen 14. *El Buen Pastor*. C. 1801. Vicente López. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Imagen 15. *El Buen Pastor*. C. 1803. Vicente López. Iglesia de Santo Tomás, Valencia.

Imagen 16. *El Buen Pastor*. C. 1660. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 123 x 101,7 cm. Museo del Prado, Madrid.



devuelve al pecador por el buen camino y emplea la figura del cordero como símbolo de una persona que ha perdido el rumbo. El arte cristiano adaptó los modelos paganos a su estilo y a sus creencias.

Existen diferentes versiones de la representación del Buen Pastor, una en la que el pastor lleva al cordero a hombros agarrándolo por las patas traseras y delanteras alrededor de su cuello y en otra versión le sujeta las cuatro patas solo con la mano derecha cruzadas sobre su pecho¹⁷. Si bien, también se pueden encontrar representaciones del “Buen Pastor” en su edad de infante.

Además de las tres apariciones en el Antiguo Testamento, aparece como la parábola de la oveja perdida en dos pasajes del Nuevo Testamento, en los evangelios de Lucas (15, 3-7) y Juan (10, 11-16); con diferencias entre sí, pero con una historia común: un pastor con 100 ovejas, se da cuenta que una de ellas se extravía y va en su búsqueda, al encontrarla se siente dichoso por haber rescatado a la oveja perdida¹⁸.

Encontramos en muchas ocasiones al cordero como símbolo, por lo que se utilizó su figura en un gran número de obras de arte, monumentos y objetos religiosos¹⁹. Se emplea la figura del Cordero como Cristo, porque el pueblo judío lo sacrificaba y comía de su carne en la festividad de Pascua, al igual que Cristo que fue sacrificado en esa misma fecha de celebración²⁰.

El Cordero Pascual o Cordero de Dios, en el Antiguo testamento, los israelitas marcaban con sangre sus puertas para protegerse de la décima plaga que provocara la muerte de los primogénitos, este sacrificio es una

¹⁷ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1 / Volumen 2*. Ediciones del Serbal, 2006. p. 34-39.

¹⁸ WIKIPEDIA. *Parábola de la oveja perdida*. 2016. [consulta: 2016-04-17]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Parábola_de_la_oveja_perdida>

¹⁹ RELIGIÓN CATÓLICA ROMANA. *Cordero Pascual, Cordero de Dios: Figura de Jesús*. [consulta: 2016-04-19]. Disponible en: <<http://religioncatolicaromana.blogspot.com.es/2015/01/cordero-cordero-de-dios-significado.html>>

²⁰ JESUCRISTO. EL SALVADOR Y REDENTOR. *¿Por qué se llama a Jesús el Cordero de Dios?*. 2010. [consulta: 2016-04-22]. Disponible en: <<http://elcristo.org/628/¿por-que-se-llama-a-jesus-el-cordero-de-dios>>

predicción de lo que será el sacrificio de Cristo. Así pues, cuando San Juan Bautista llama a Cristo “El Cordero de Dios” en el Nuevo Testamento, predice su sufrimiento y muerte.

4. ASPECTOS TÉCNICOS



Imagen 17. *El Buen Pastor*. S. XVIII. Anónimo. Óleo sobre lienzo, 59 x 36’5 cm. Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara, Masarrochos.

Título	El Buen Pastor
Autor	Desconocido
Fecha	S. XVIII
Técnica	Óleo sobre lienzo
Temática	Religiosa / Cristológica
Medidas	59 x 36’5 cm
Marco	Original
Localización	Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara de Masarrochos, Valencia

Pertenciente al fondo de arte de la Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara de la pedanía de Masarrochos²¹, en Valencia, la obra ingresó en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP), en concreto al Taller de Conservación y Restauración de pintura de caballete y retablos, de la Universidad Politécnica de Valencia, a petición del párroco de la iglesia para su estudio e intervención.

Consta de un marco dorado que presentaba algunos golpes y pequeños faltantes de dorado y bol, parece tratarse del marco original. Las pequeñas pérdidas del oro en el marco a causa de algún golpe, nos permiten ver el color de la preparación que al tratarse de color blanco, se deduce que nos encontramos ante la técnica de dorado al agua. Se procedió a la realización de una documentación fotográfica, su registro y posteriormente a su restauración.

El sistema métrico empleado en la obra fue el *palmo valenciano*²², característica de las obras pertenecientes al S. XVIII; en lugar del sistema métrico decimal usado actualmente. En la época de la creación de la obra, los sistemas de medidas se basaban en la antropometría, empleando las partes del cuerpo humano como medición²³. La conversión del palmo valenciano a

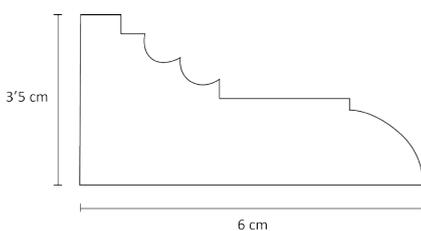


Imagen 18. Croquis de la sección del marco.

²¹ Masarrochos o Masarrojos es una pedanía de la ciudad de Valencia, “cuyo templo parroquial tiene la advocación de Nuestra Señora de la Asunción. Son patronos Santos Abdón y Santo Senén, en cuyo honor se celebran fiestas, lo mismo que a Santa Bárbara, lo días 30 y 31 de julio; a la Virgen del Carmen, el domingo infraoctava, y al Purísimo Niño, el primer domingo de agosto”. SANCHÍS Y SIVERA, J. *Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. 1922. p. 290-291.

²² MUSEU DEL TAULELL MANOLO SAFONT. *Museo del Azulejo*. Onda: Ajuntament d’Onda. [consulta: 2016-04-16]. Disponible en: <<http://www.museoazulejo.org/es/serie.php?id=17>>

²³ VIVANCOS RAMÓN. *La conservación y restauración de pintura de caballete, prácticas sobre tabla*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002. p.78.

centímetros es, aproximadamente, de 21²⁴. Si bien, se puede calcular que la obra fue encargada en su origen con las dimensiones de alrededor de 3 x 2 palmos.



Imagen 19. Diagrama palmos valencianos.

4.1. SOPORTE

4.1.1. Lienzo



Imagen 20. Fotografía detalle de la tela del lienzo.

La tela se sujetaba al bastidor mediante clavos, una vez desclavada tiene unas dimensiones de 60'5 x 38 cm en total. Presenta una característica que no es muy común: la presencia de orillo en la parte inferior, hecho que nos permite establecer la posición de la trama y la urdimbre.

Se trata de un tejido de tafetán simple, en el que un hilo de trama²⁵ pasa de forma alterna entre los de urdimbre²⁶ que se encuentran dispuestos verticalmente, creando un tomo, se ve el hilo de la urdimbre, y un dejo, se deja ver el hilo de trama. Al conservar el orillo²⁷ es fácil diferenciar la trama y la urdimbre, pues los paralelos a éste serán los de urdimbre.

El hilo es de un grosor fino y regular, sin presencia de engrosamientos lo que nos permite deducir que tanto el hilo como la tela es de producción industrial. Con un cuentahilos se determina que la tela posee una densidad de 21 hilos de urdimbre x 17 de trama en 1 cm²; los hilos de trama tienden

²⁴ GRANERO MARTÍN, F. *Agua y territorio: arquitectura y paisaje*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretario de publicaciones, 2003.

²⁵ “En un tejido, el hilo de las pasadas”. CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. p. 222.

²⁶ “La urdimbre es un tejido, los hilos fijos del telar. Constituyen la altura del tejido”. *Ibíd.* p.228.

²⁷ “Grupos de hilos de la trama de los extremos de los tejidos, que vuelven sobre el tejido, rematan los extremos, y que corresponden a la anchura del telar”. *Ibíd.* p.160.

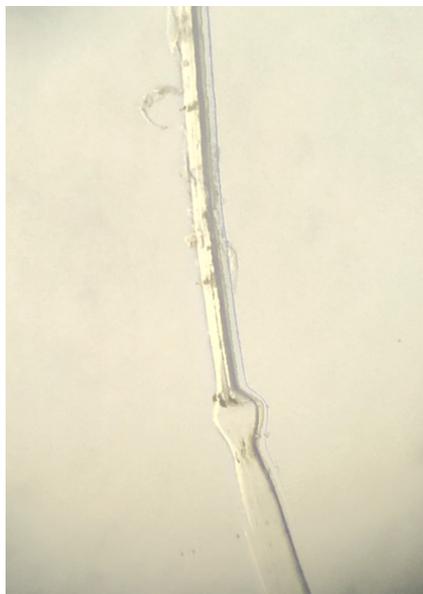


Imagen 21. Fotografía de una fibra en la lupa binocular con luz transmitida x800.

a estar más ondulados, ya que son éstos los que van recorriendo la urdimbre intercalándose entre ellas²⁸. El análisis con el cuentahilos también nos permitió observar la torsión de éstos, que resultó ser en ambos casos en Z²⁹.

Respecto al color, la tela del reverso de la obra presenta un gran porcentaje de su espacio alterado con manchas más oscuras de diferentes orígenes que desvirtúa el tono original. La parte superior se encuentra menos castigada debido al bastidor que la salvaguardaba de algunos agentes externos, se puede deducir que presenta un color beige, característico de la materia prima de la que se compone.

Para determinar la naturaleza de las fibras que componen los hilos, se extrae una pequeña muestra de un lateral del lienzo para su análisis. La muestra se sumerge en un recipiente de cristal con una solución acuosa de hidróxido de sodio (NaOH) al 1% y se deja reposar durante 10 minutos al baño maría. Transcurrido el tiempo, la muestra se aclara con agua desionizada. Podemos apreciar, que el baño ha descolorido la muestra respecto al oscurecimiento que presentaba por la suciedad y envejecimiento. Con ayuda de un bisturí y unas pinzas, se disgregan las fibras separándolas unas de otras hasta conseguir aislarlas y poner algunas de ellas en un portaobjetos para poder observarlas en la lupa binocular que se encuentra entre el instrumental del taller de conservación y restauración de caballete y retablos.

Con el fin de evitar el movimiento y pérdida de las fibras, se coloca una gota de glicerina encima de éstas y se tapa con un cubreobjetos. Para manipular el portaobjetos hay que hacerlo con delicadeza ya que la glicerina no seca y las muestras pueden desplazarse por la superficie cristalina de éste. La fibra se observa con una lupa binocular longitudinalmente; presenta una forma cilíndrica bastante regular, a excepción de un pequeño engrosamiento, un nudo, característica común de fibras procedentes del tallo, como del lino y del cáñamo.

Una de las fibras, la más larga, es utilizada para la prueba de secado-torsión, que consiste en la humectación de ésta y su acercamiento a una fuente de calor, en este caso una bombilla y se observa su movimiento durante el secado. El giro en el sentido de las agujas del reloj nos indicó que se trataba de lino, ya que es una característica propia de esta fibra. La prueba se realizó varias veces para confirmar el resultado, y en todos los casos se obtuvo el mismo efecto.

Gracias a estas pruebas pudimos cerciorarnos de que se trataba de un tejido de lino, de origen vegetal y por lo tanto celulósico, por lo que no se realizó la prueba pirognóstica.

²⁸ CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures: metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

²⁹ La torsión del hilo gira en el sentido de las agujas del reloj.



Imagen 22. Fotografía detalle del ensamblaje fijo.

4.1.2. Bastidor

De formato rectangular, tiene unas dimensiones de 59 x 36'4 x 3'7 x 1'5 cm. Está formado por cuatro elementos de material lúgneo, iguales dos a dos, los cuales presentan dos nudos en las piezas inferior y superior. La madera tiene un color marrón bastante oscurecido por el paso del tiempo en la zona del reverso, mientras que la zona que estuvo en contacto y por lo tanto protegida por la tela, el anverso, es de un color más claro.

Se trata del bastidor original y tiene un sistema de ensamblaje un tanto peculiar, ya que presenta, en los ángulos superior derecho e inferior izquierdo, uniones a horquilla de carácter móvil; y, en los ángulos superior izquierdo e inferior derecho, ensambles a media madera y escuadra sujetadas mediante clavos de forja de sección circular, lo que impide su movilidad y anula la característica móvil que presenta los otros dos ensambles.

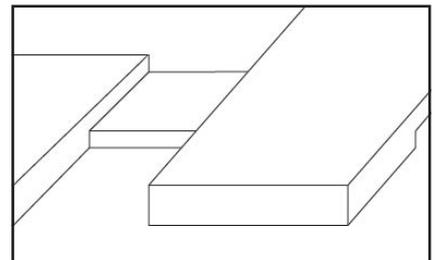
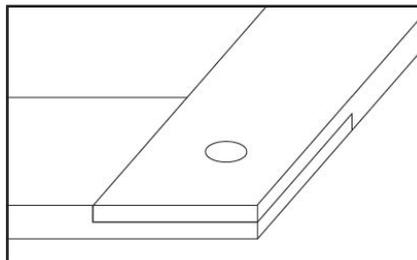


Imagen 23. Diagrama del ensamblaje fijo

Imagen 24. Diagrama del ensamblaje móvil.

No tenía cuñas, y presentaba un acabado liso, sin astillas; sin embargo las aristas interiores son vivas, no están biseladas para evitar la marca de éste sobre la tela. El lienzo está sujeto al bastidor mediante clavos a intervalos de 3'5 cm aprox.

4.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

4.2.1. Preparación

Nos hallamos ante una preparación de tipo tradicional, ya que no la encontramos aplicada por los bordes de la tela; presenta un color blanco y un grosor muy fino que en algunas ocasiones deja visible, de una forma muy sutil, la textura de la tela subyacente. En la imagen 25 se puede apreciar con la ayuda de la fotografía transmitida el grosor tan fino que presenta la obra, tanto de preparación como de película pictórica; en la fotografía también se pueden apreciar los faltantes de los estratos pictóricos dejando la tela a la vista.



Imagen 25. Fotografía detalle con luz transmitida.

4.2.2. Película pictórica

Se trata de una técnica al óleo, que en consonancia con la capa de preparación resulta tener poca dosificación de la pintura empleada, en la que se puede apreciar en algunas zonas la pincelada del autor y en las zonas de las manos de Cristo y su vestimenta, podemos ver el dibujo subyacente que aflora al exterior. Tiene unas dimensiones de 59'8 x 37 cm de superficie

pintada, en la que predomina una gama cromática cálida, con tonalidades ocre, sienas y tierras, aunque a su vez da un aspecto sombrío por el empleo de unos tonos muy oscuros en el ropaje y el fondo de la obra.

4.2.3. Barniz

En un examen organoléptico se aprecia que la capa de barniz es gruesa, pero es el empleo de la fotografía con luz ultravioleta la que nos confirma su excesivo grosor. De acabado satinado, está aplicado de forma homogénea por toda la superficie pictórica. Éste elemento es utilizado para dos fines; el primero como protección para la película pictórica que la previene de arañazos y el contacto directo con el ambiente; y la segunda de tipo estético que aporta a la obra un brillo y la saturación de los colores que los hace más vistosos.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación general de la obra es deficiente en lo que respecta a la estructura. Si bien, su principal problema es estético, ya que presenta faltantes tanto de preparación como de película pictórica, localizadas en el rostro de la figura principal. Además de un barniz envejecido que nos impide la correcta lectura de la obra. Los faltantes tienen formas diferentes entre sí e irregulares, pero sí que es discernible en algunos casos, que sigue la forma de la trama y urdimbre del tejido, que debido al movimiento de tensión y distensión de la tela, a lo largo del tiempo, ha debilitado en zonas concretas la pintura, lo que conlleva su desprendimiento y la pérdida irreparable. Existen dos lagunas de mayor tamaño a las demás, una de ellas abarca la nariz y mejilla de Cristo; mientras que la otra se sitúa entre la otra mejilla y la figura de la oveja. Las lagunas más comprometidas del rostro no están estucadas pero sí presentan una especie de capa pictórica, que parece ser una pintura al barniz, directamente aplicada sobre el soporte visto de la tela.

Hay que destacar que la pintura ya ha sido intervenida con anterioridad al menos una vez, pero no se conserva ningún dato acerca de ninguna restauración, aunque se pueden apreciar reintegraciones dispersas por toda la obra, divididas en diferentes niveles según el tratamiento realizado a cada una de las lagunas. Algunas se encuentran estucadas y reintegradas, lo más probable con pinturas al barniz, y otras, las ubicadas en el rostro, están pintadas sobre el soporte, dejando ver a través del grosor de la pintura la textura propia del lienzo. Está aplicado a modo de tinta neutra pero con una degradación del color según la proximidad a las capas pictóricas originales, como objetivo para matizar el impacto del faltante tanto de película pictórica como de preparación.



Imagen 26. Reverso de la obra.



Imagen 27. Fotografía con luz Ultra Violeta.

5.1. SOPORTE

5.1.1. Lienzo



Imagen 28. Suciedad acumulada entre el lienzo y el bastidor.

En el reverso de la obra estaban presentes manchas de naturaleza distinta, que posiblemente hayan sido causadas por la humedad, la suciedad u otros orígenes. Debido a la orientación del lienzo, colgado de manera vertical, se encontró una gran cantidad de suciedad por sedimentación en la parte inferior, sobre todo en la zona entre la tela y el bastidor, que ha quedado incrustada en la tela.

Como es normal, el paso del tiempo otorgó al lienzo cierta rigidez y los clavos que lo sujetaban al bastidor crearon pequeños orificios cuya oxidación emigró hacia las fibras de la tela, disponiendo así una nueva patología a la tela, otorgándole mas rigidez y friabilidad a las zonas afectadas.

Debemos destacar que el borde de la derecha presenta película pictórica, que al estar doblada en la arista del bastidor ha tenido grietas y desprendimientos a causa de la rotura de las capas de imprimación y pintura. Anteriormente, probablemente durante la restauración, se cortó el exceso de lienzo excedente, por lo que no se dispone de suficiente tela por los bordes para un posterior tensado.

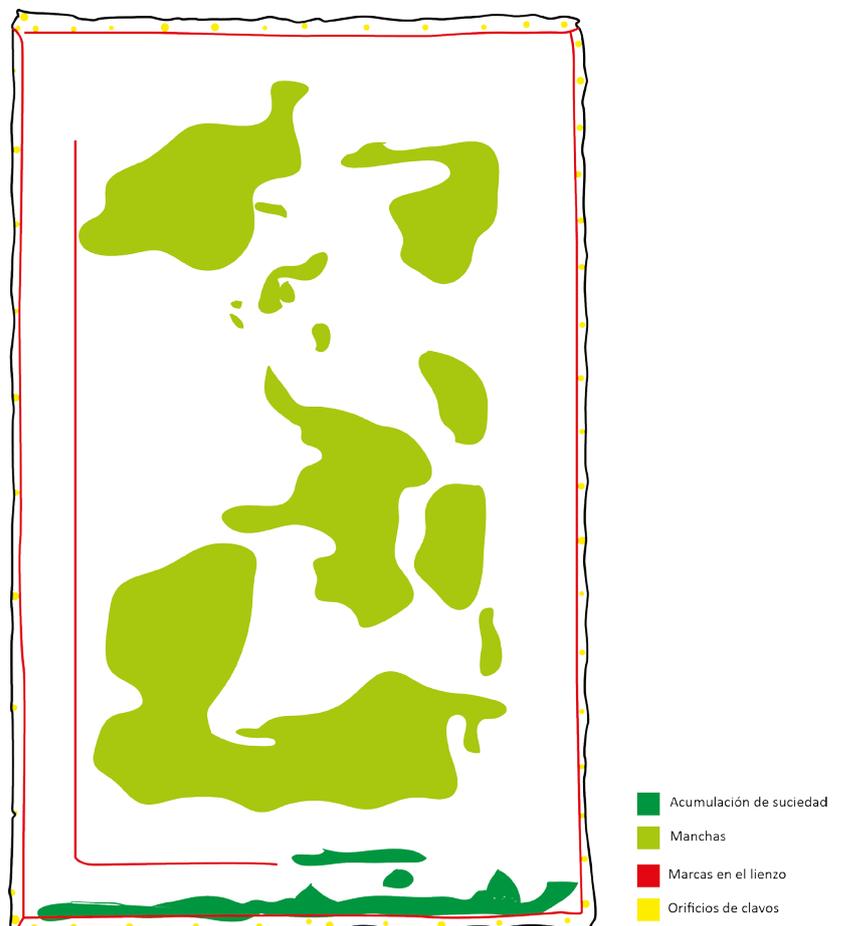


Imagen 29. Croquis de daños del soporte textil.

En cambio, aunque el bastidor no constara de un biselado en el canto interior, éste no se marcó excesivamente en el anverso de la obra, aunque sí que es perceptible la arista vertical derecha; fruto de que la tela, debido a las oscilaciones de humedad y temperatura, se relajara apoyándose así en la arista del bastidor reflejándose en el anverso de la pintura.

El soporte textil no presenta deformaciones, rotos, desgarros o faltantes en la tela; tampoco ataque microbiológico y afortunadamente no ha sufrido con el paso del tiempo ningún entelado.

5.1.2. Bastidor

En lo referente al bastidor, presenta suciedad repartida por toda su superficie, manifestándose con más intensidad en la parte del reverso que queda a merced de cualquier agente externo respecto del anverso que queda protegido por la tela. Esta suciedad, junto con la oxidación de los clavos, le ha otorgado un color oscuro.

Como ya se ha indicado anteriormente, la tela estaba sujeta al bastidor mediante clavos que han creado pequeños orificios en la madera y la oxidación de éstos ha penetrado en el soporte lúneo. Cabe destacar que no se encuentran orificios de otro tensado.

Debido a los movimientos de hinchazón y merma de la madera, se han creado unas pequeñas grietas en la pieza vertical derecha, aunque no suponían un peligro para la estructura del fragmento del bastidor.

La obra consta de un marco dorado al agua, ya que puede observarse la imprimación de color blanco, que nos indica el tipo de técnica que fue empleada. Éste estaba sujeto al bastidor por dos grandes clavos que atravesaban las piezas superior e inferior, hasta llegar al material lúneo del marco, evitando así la separación entre ambos. El clavo presente en la parte inferior, ha derivado en la madera en forma de faltante en la mitad de la pieza, astillándola y creándole un daño que convierte esta zona afectada en un punto de debilidad. El otro clavo, que se encuentra en la pieza superior, atraviesa todo el ancho del bastidor y tras desmontar el marco de la obra, queda a la vista desde el anverso de la obra.

Las piezas derecha e inferior del bastidor, presentan ataque de xilófagos, pero sin actividad. Debido al tamaño de las galerías y orificios encontrados, se estima que el insecto causante de estos daños haya sido la carcoma común³⁰.

Como se indicó en el apartado de aspectos técnicos en lo referente al bastidor, el sistema de ensamblaje, compuesto de dos fijos y dos móviles, no nos dejó otra posibilidad que la de sustituirlo completamente, ya que es conveniente poner cuñas para conseguir un correcto tensado.



Imagen 30. Detalle del clavo forjado sujetando el bastidor al marco.



Imagen 31. Ataque de xilófagos.

³⁰ Es el nombre común por el que se conoce al insecto coleóptero *Anobium punctatum*. CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. p. 27.

5.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

5.2.1. Preparación

La presencia de lagunas que nos dejan a la vista el soporte textil, nos indica la pérdida de la capa de preparación y con ella la película pictórica. Estas lagunas que abarcan ambos estratos pictóricos son visibles principalmente en el rostro de la figura principal de la composición; aunque también podemos encontrar pequeñas pérdidas en las esquinas, que han estado más castigadas por golpes, además de por la tensión y destensión que ejercen el bastidor y la tela que ocasiona el desprendimiento de éstas.

5.2.2. Película pictórica

La película pictórica presenta multitud de craqueladuras y pequeñas grietas, que en su gran mayoría sólo afectan a la capa pictórica y barniz, no a la preparación; esto es debido al envejecimiento natural de los aglutinantes empleados en su creación. Como se ha indicado anteriormente, las pérdidas más llamativas las encontramos en el rostro del personaje principal, que nos complican e interfieren la visión de la obra. Eliminan información sobre la forma del rostro de el Buen Pastor que comprometen la integridad de la obra.

El borde derecho presenta por todo su recorrido multitud de pequeños faltantes y otros fragmentos descohesionados a punto de caerse, debido a la rotura de las capas de preparación y pictóricas, por la doblez de la pintura del borde.



Imagen 32. Fotografía detalle de las craqueladuras presentes por toda la obra.



Imagen 33. Detalle de las lagunas del rostro de *El Buen Pastor*.

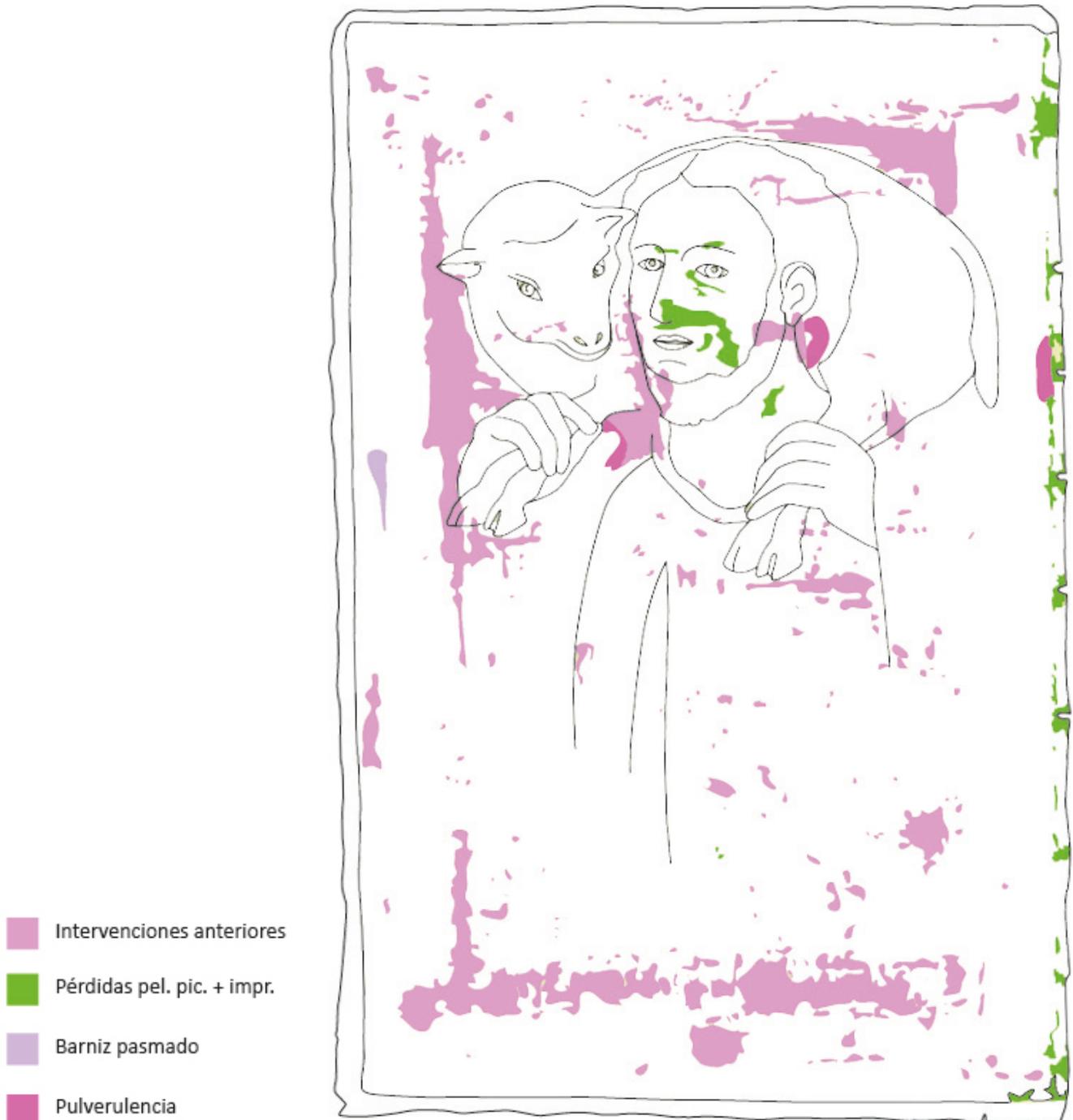


Imagen 34. Croquis de daños de la película pictórica,

5.2.3. Barniz

Protegiendo la película pictórica se puede observar la presencia de un barniz amarillento, que oscurece e impide que, en algunas zonas, la visión, tanto en la cromaticidad como en las formas de los paños, distorsione la comprensión de la pintura. Si bien, el barniz presente en la obra ha perdido las propiedades debido a su envejecimiento.

5.2.4. Antiguas intervenciones

La obra ha sufrido en el pasado por lo menos una intervención que ha añadido una serie de elementos en la capa pictórica, ya que se aprecian diferentes reintegraciones, las cuales la mayoría de ellas están estucadas y reintegradas de forma ilusionista, que impide ser apreciadas a simple vista, pero perfectamente discernibles con la ayuda de la luz ultravioleta. Hay que destacar que estas reintegraciones tienen un ajuste cromático muy ajustado al del original y debido a la ejecución de la técnica empleada para su realización, resultan imperceptibles. El estuco empleado es de color blanco, texturizado con unas incisiones simulando el craquelado de la pintura. Si bien, las reintegraciones tienen un carácter invasivo, ya que se encontraban cubriendo algunas zonas del original. Este hecho se pudo apreciar durante el proceso de limpieza del barniz, que a su vez, se retiraban dichos repintes.

Las lagunas más comprometidas situadas en el rostro del Buen Pastor, presentan otro tipo de actuación. Las ubicadas en el semblante no poseen un estucado, sino que directamente sobre la tela se aprecia la presencia de una pintura, probablemente al barniz, aplicada de forma uniforme cubriendo toda la extensión de la laguna. Este acabado no cubre las lagunas haciéndolas una reintegración ilusionista, sino que disminuye su impacto visual. Los otros faltantes ubicados en el perímetro del rostro de la figura, si presentan un estuco, pero la reintegración cromática es incompleta, pues se observa el método de puntillismo empleado sobre el estuco.

Este hecho nos hace pensar una situación hipotética en la que la obra soportó una primera intervención donde se estucaron y reintegraron las lagunas perimetrales, de las cuales se han indicado antes que no son discernibles a simple vista. Es probable que las lagunas del rostro fueran causadas e intervenidas posteriormente, ya que no presentan la capa de barniz que cubre el resto de la superficie de la capa pictórica. El proceso inacabado de la reintegración pictórica nos indica que fue interrumpido por razones que se desconocen. Las lagunas más comprometidas del rostro pueden haber sido reintegradas durante alguna de estas dos supuestas intervenciones, si bien no queda del todo claro, suponiendo que estas hipotéticas restauraciones fueran ciertas.



Imagen 35. Laguna sin estucado.



Imagen 36. Laguna sin finalización de la reintegración.

6. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Tras el estudio técnico y analítico de la obra, se dio comienzo a la intervención de ésta. Dicho procedimiento se realizó exhaustivamente con el único objetivo de beneficiar a la obra con las técnicas, sin perjudicar tanto la estética como la estructura de la obra. Si bien, el estado de conservación de la obra puede considerarse bueno, pero la presencia del barniz tan alterado le da un aspecto más degradado de lo que se encuentra en realidad. No presenta grandes patologías pero es necesaria su intervención para la sustitución del bastidor que poseía una mala ejecución, careciendo así de algunos beneficios a la obra como es el empleo de cuñas así como una correcta tensión. Aunque como se ha indicado con anterioridad, el principal objetivo de esta restauración, es devolver a la pintura su esplendor y facilitar la correcta lectura de la obra.

6.1. LIENZO

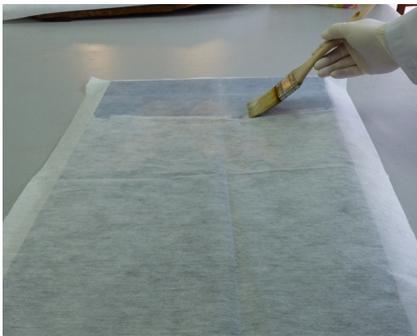


Imagen 37. Protección de la capa pictórica.

El primer paso esencial para realizar los demás procedimientos es la protección de la película pictórica. Previa a la elección de los materiales a emplear, se realizaron las pruebas de solubilidad con diferentes disolventes.

La capa de barniz no era reactiva al agua, por lo que se decidió emplear una solución acuosa, tanto en su colocación como en la posterior retirada de la protección. En este caso se empleó un papel TNT³¹ 30B, que se trata de un material no tejido 100% sintético creado en una proporción del 80% viscosa y 20% poliéster³².

Antes de la colocación de la protección, se llevó a cabo un proceso de consolidación puntual por medio de un pequeño pincel y una solución de Plextol B500 en agua destilada (1:1) insistiendo en la arista vertical derecha que presentaba la descohesión de los estratos tanto pictóricos como de preparación. Una vez adheridos los estratos y completamente seco el producto consolidante, se procedió a la disposición del papel TNT, en una sola pieza.

Para establecer la adherencia del TNT a la capa pictórica se empleó una solución de Klucel G (al 30% en agua destilada) en una proporción del 85% y con un 15% de Plextol B500. El Klucel G ofrece una elasticidad y adherencia dependiendo de la concentración a utilizar. Al emplear una proporción de 30% ejerció una resistencia óptima para evitar la retirada del papel protector de forma mecánica. Así mismo, el Plextol B500 fue añadido para ejercer una

³¹ En francés, *tisú non tissé* (tejido no tejido).

³² CASTELL AGUSTÍ, M.; GUEROLA BLAY, V.; MARTÍN REY, S.; ROBLES DE LA CRUZ, C. Factores de mejora en tratamientos de protección y consolidación de pinturas sobre lienzo de gran formato. En: *Arché*. Valencia: Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, 2010, núms. 4 y 5, ISSN: 1887-3960 [consulta: 2016-08-09]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/30694>>



Imagen 38. Lienzo desclavado.

acción consolidante por toda la superficie de la capa pictórica que presentaba desconsolidación generalizada.

La solución acuosa se aplicó mediante una pequeña brocha, que nos permitió repartir el producto de forma homogénea desde el centro hacia los extremos acoplándose a la perfección a la forma de las pinceladas. Se empleó una sola pieza de papel TNT, dejando un excedente de éste por todo el perímetro al que se le efectuaron cortes de manera perpendicular al lienzo, evitando así tensiones del papel sobre la pintura.

Completamente seca la protección, se procedió al desclavado del lienzo al bastidor. Algunos clavos habían desgarrado la tela por lo que no fue necesario su retirada. Los demás se retiraron de forma mecánica con ayuda de diferentes herramientas. En alguno de ellos, la extracción resultó dificultosa, pues los que estaban oxidados se rompía la cabeza con facilidad al ejercer fuerza.

Los clavos son desechados y se procedió a la limpieza de la suciedad por sedimentación encontrada en el reverso del lienzo. Con un aspirador, se eliminaron las sustancias que se encontraban pulverulentas, sin embargo para retirar la suciedad adherida en la zona inferior del lienzo se ejerció fuerza mecánica con una espátula y escalpelo. La suciedad incrustada se retiraba en fragmentos grandes que propició su eliminación. Finalmente, con una brocha y la ayuda de la aspiradora, se realizó un pequeño repaso por toda la superficie del lienzo retirando los posibles restos de polvo y suciedad.

Limpio el reverso del lienzo, el siguiente paso fue la acción de relajación de la tela para su alisado. Se le aplicó humedad indirecta con un papel Bulloré previamente humedecido y con ayuda de una plancha moderadamente caliente se insistió en las zonas afectadas. Para evitar deformaciones, después del planchado, se dejó enfriar bajo peso, controlando que el peso fuese homogéneo por toda la superficie, controlando la presión requerida para que no resultase escasa ni excesiva que derivase en diferentes daños.

Posteriormente, se diseñó el entelado de bordes con el sistema encajado. Se seleccionaron trozos de tela de un grosor y espesor de la trama y urdimbre, lo más similar al original posible. Ya que el reverso del lienzo se encuentra con un color muy oscurecido debido a la oxidación y otros tipos de deterioro, las telas a emplear se sometieron a un tinción con té negro aplicado a pincel y su posterior secado, hasta aproximarse lo más posible al color del original.

La tela añadida, invade 4 cm de la tela de la obra y se le realizó un desflecado de 0'5 cm para evitar que quede marcado en el anverso de la obra y perjudique las capas pictóricas.

La adhesión al original fue realizada con Beva film, ya que es un producto muy reversible, no es necesario aplicar mucho calor para conseguir su adhesión y no deja tantos residuos como pueden ser otros productos en estado líquido. Como se ha indicado, la Beva film se adhiere con calor, de modo que, fijada en las zonas de contacto del entelado con la obra original, se aplica calor de aproximadamente 65ª, que es el punto de fusión de la Beva, por medio de una plancha y la protección de un papel Melinex para

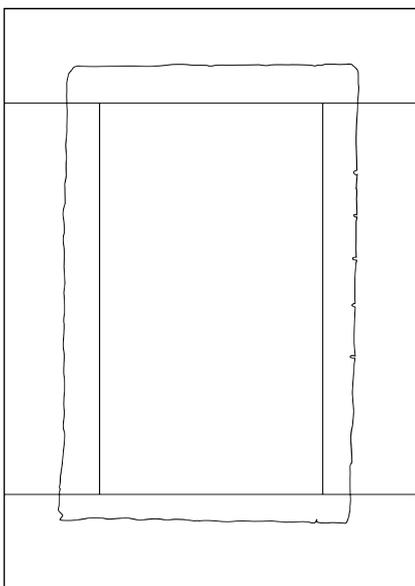


Imagen 39. Diagrama entelado de bordes en sistema encajado.



Imagen 40. Fotografía del sistema de entelado.

evitar una adhesión indeseada con otro objeto o en otra zona. Aplicado el calor, se dejó enfriar el adhesivo bajo peso.

Adherido el adhesivo a la tela de la obra, se procede a la desprotección de la capa pictórica, la cual fue realizada mediante hisopo y agua desionizada. En las zonas con más dificultad se aplicó una pequeña cantidad de acetona, para poder controlar el efecto, reblandeciendo así el Plextol y facilitar la retirada del papel TNT. La humedad aportada al lienzo durante el proceso de retirada de la protección es aprovechada para facilitar el tensado de éste al bastidor, el cual ha sido intervenido previamente. Se emplearon grapas de acero inoxidable y pequeños fragmentos de gamuza a modo de estrato de amortiguación.

6.2. BASTIDOR

Al mismo tiempo que la restauración del soporte textil, se llevaron a cabo los procesos de intervención del bastidor. Ya que el bastidor original no contaba con las características óptimas para conferirle al lienzo una buena conservación, se decidió la sustitución de éste por uno nuevo, realizado a medida. El nuevo bastidor tiene unas medidas de 58'8 x 36'4 x 4'6 x 1'8 cm, además de tener la característica de unos ensambles móviles de tipo español con cuatro cuñas, de los que el original carecía.

Para eliminar cualquier astilla y conferirle un buen acabado, la madera se lijó por completo, y a modo de prevención contra ataque de insectos xilófagos, el nuevo bastidor fue tratado con Xylacel, que además de xilófagos protege la madera de otros microorganismos.

Para otorgarle un aspecto similar al bastidor reemplazado, se le aplica nogalina con una brocha, dándole así un tono más oscurecido a la madera. Una vez seca la nogalina, se aplicó a muñequilla una capa de cera de abeja incolora disuelta en White Spirit en una proporción de 1:1 en volumen. Esta capa protegerá la madera de los agentes externos que aceleran su degradación y compromete su conservación.



Imagen 41. Aplicación de la nogalina en el nuevo bastidor.

6.3. ASPECTOS ESTÉTICOS

Realizados los procedimientos de restauración del soporte textil y lúneo del bastidor, aseguramos su conservación futura. Sin embargo, la parte más vistosa o llamativa de la restauración sobre una pintura de caballete es la limpieza de los estratos pictóricos.

6.3.1. Limpieza

Para llevar a cabo este paso es necesario seguir un protocolo, realizando una serie de catas se observó qué mezclas de disolventes eran más o menos efectivas y cuales eran convenientes utilizar. Para ello, se realizó el test de Cremonesi; el barniz presente reaccionó ante la acetona, de una forma muy

efectiva, por lo que se realizaron pequeñas catas con mezclas de disolventes en diferentes proporciones.

Se comenzó realizando una primera limpieza con WA5 (White Spirit y Acetona 1:1), que resultó poco efectiva por lo que se actuó aumentando el porcentaje de acetona, empleando así las mezclas WA7, WA8, WA9 y en algunas zonas acetona al 100%.

TEST DE CREMONESI					
Mezcla	White Spirit %	Acetona %	Fd	Fp	Fh
A	0	100	47	32	21
WA9	10	90	85'7	6'8	7'5
WA8	20	80	81'4	9'6	9
WA7	30	70	59'9	23'6	16'5
WA5	50	50	68'5	18	13'5

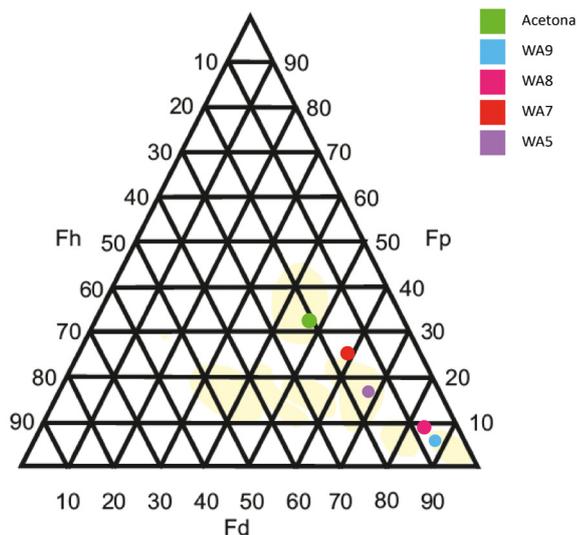


Imagen 42. Triángulo de Teas con los valores de los disolventes empleados durante la limpieza del barniz.

La retirada del barniz se realizó con hisopo creando movimientos circulares y siguiendo los volúmenes de la pintura, se comenzó por el manto del Buen Pastor, para luego seguir con el fondo, más adelante la oveja, hasta finalmente el cabello y rostro de la figura principal, y la zona mas comprometida. Las primeras limpiezas se realizaban utilizando las mezclas de menor polaridad posible, evitando así cualquier daño a la película pictórica subyacente.

El barniz presentaba una capa muy gruesa por lo que fue necesario realizar cinco limpiezas, sobre todo en las zonas oscuras que era mas costoso de trabajar. Entre cada una, el lienzo era observado con luz ultravioleta los avances en cada zona de la pintura y homogeneizando lo máximo posible la retirada. Hay que mencionar, que durante la eliminación de este barniz, las reintegraciones de la antigua intervención se eliminaron junto a éste.

Hubo zonas más problemáticas como la inferior y las esquinas superiores del cuadro que resultaba demasiado costoso de retirar el barniz por lo que se empleó una mezcla de acetona (90%) y alcohol bencílico (10%) que fue bastante efectiva de forma localizada.

Durante toda la limpieza surgían pasmosos en toda la superficie, debido a la rápida evaporización del disolvente que se estaba empleando, sin embargo, finalmente desaparecieron y no surgió ninguna otra complicación al respecto



Imagen 43. Secuencia de la limpieza del barniz en el rostro de “El Buen Pastor”.

6.3.2. Estucado

Una vez limpia la capa pictórica, se procedió al estucado de las lagunas situadas en el rostro del Buen Pastor. Con la utilización de un pincel fino, se procedió a reintegrar volumétricamente el faltante tanto de capa de preparación como de capa pictórica; el estuco empleado fue preparado con 2'5g. de gelatina técnica + 30ml de agua destilada + 2% de Plextol B500 + carbonato cálcico, añadido hasta encontrar la consistencia deseada, ya que al presentar el original un grosor tan fino, era preferible trabajar el estuco muy líquido para así ir aplicando capas hasta su nivelación; el estuco se trabajaba en caliente, poniéndolo al baño maría. Aplicadas ya las capas necesarias, se niveló con ayuda de un fragmento de corcho liso humedecido, y la limpieza de los cercos de alrededor de las lagunas causados por el exceso de estuco, fueron retirados con un hisopo humedecido con agua destilada.

Nivelados y secos los faltantes, se texturizó la superficie de forma craquelada con la ayuda de un bisturí, imitando la textura craquelada del original, tratando de integrar visualmente las reposiciones de faltantes con el original.

6.3.3. Reintegración y barnizados

Para comenzar la reintegración, se emplearon acuarelas para manchar toda la superficie; se empleó un tono por debajo del original, pues tras el barnizado, los colores al agua tienden a saturarse.

Tras esta reintegración, se realizó el primer barnizado a brocha con Dammar + White Spirit (1:5); previamente, se retiraron los restos de algodón para que estas fibras no quedaran adheridas a la película pictórica.

Tras esta acción, se continuó la reintegración con pinturas al barniz; esta tarea la realizó la compañera del IRP, Martina Gil Jovani, que ejecutó con una gran precisión este trabajo y que sin su ayuda no habría sido posible el magnífico acabado de la obra.

Como ya se ha señalado anteriormente, para la reintegración de las lagunas del rostro, fue necesario ir a la Catedral de Valencia y con permiso del párroco, realizar fotografías de la tabla original de Juan de Juanes, ya que no había constancia de archivos con la suficiente calidad para realizar la reintegración.

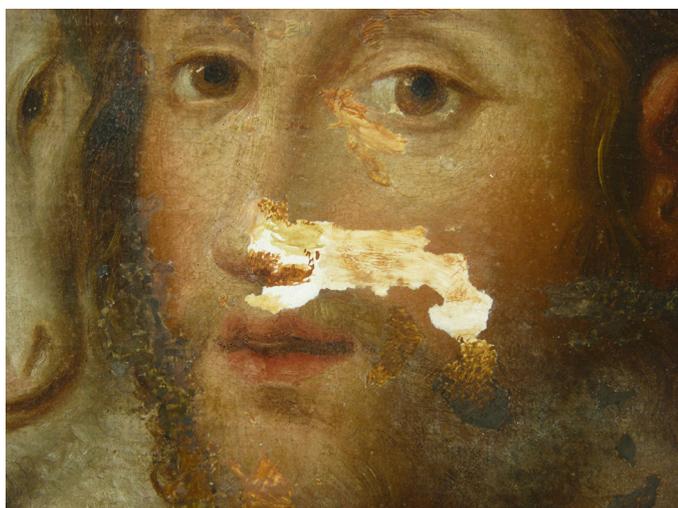


Imagen 44. Comienzo de la reintegración pictórica con acuarelas.



Imagen 45. Fotografía del proceso de reintegración pictórica con acuarelas.

Para finalizar y darle al barniz la máxima homogeneidad, se concluyó la intervención de la obra con un segundo barnizado con compresor y el mismo barniz con las proporciones indicadas con antelación.

6.4. MARCO

Para la intervención sobre el marco dorado, se comenzó realizando una limpieza rápida con algodón y alcohol. Se restituyeron los faltantes volumétricamente y se reintegraron con pinturas al barniz, gouache. Una

vez realizado este proceso, se le aplicó un barniz de oro diluido con diriodin con regalrez. La parte trasera del marco, solo fue necesaria una limpieza con agua y alcohol.

7. MEDIDAS CONSERVATIVAS

La conservación preventiva es aquella acción que tiene el fin evitar o disminuir lo máximo posible degradaciones o pérdidas posteriores de una obra.

Cada obra es un mundo pero el conjunto de los materiales, su naturaleza y origen, nos dan unas pautas generales para su conservación. Al tratarse de una obra sobre lienzo, pero que a su vez tiene un soporte lúneo que es el bastidor, una de las características a controlar es la humedad que se encuentra en el lugar en el cual va a estar expuesta la obra; ya que los materiales compositivos del lienzo son muy higroscópicos y pueden ocasionar alabeos, movimientos bruscos, destensiones e incluso proliferación de microorganismos.

El cambio de la humedad relativa (HR) implican cambios en el contenido de humedad en una pieza de madera y por consiguiente, en sus dimensiones. Estos cambios de hinchazón y merma de la madera muy pronunciados pueden provocar tensiones, grietas y roturas en el soporte.

La obra debe tener para su correcta conservación un 50-60% de humedad relativa, con una variación de +/-5%; además de realizarle revisiones periódicas para asegurarnos de que no aparezcan o surjan nuevas patologías, y si fuera el caso, para poder diagnosticarlas a tiempo antes de que se convierta en un problema mayor a largo plazo y ponga en peligro la integridad de la obra.



Imagen 46. Fotografía de la obra después de la restauración.

8. CONCLUSIONES

La realización de este Trabajo de Fin de Grado ha sido llevada a cabo plasmando los contenidos teóricos con las técnicas y procesos aprendidos en la intervención de la obra. Todo esto se debe al aprendizaje durante los años de estudio que han sido de vital importancia para la realización de estas dos partes, tanto la práctica como la teórica.

La bibliográfica se ha basado en la búsqueda de monografías y textos en diferentes bibliotecas, lo que nos ha permitido un abanico de mayores oportunidades. Otra de las fuentes más empleadas ha sido la búsqueda de artículos e imágenes en internet.

Gracias al párroco de la Catedral de Valencia y la ayuda de Vicente Guerola Blay y Ignasi Gironés, fue posible un estudio fotográfico de gran calidad de la tabla original de Juan de Juanes que se encuentra allí mismo, por lo que fue necesario el desplazamiento para hacer las fotografías.

Este estudio fotográfico nos ha permitido apreciar con minuciosidad el acabado de la obra original y su estudio anatómico, facilitando el proceso de reintegración de los faltantes, a manos de Martina Gil; que localizados en el rostro de la figura principal, resultaban problemáticos al no contar de ningún archivo que se apreciaran las zonas a reintegrar.

Con las diferentes técnicas de fotografía y análisis correspondientes de la obra, ha sido posible realizar una propuesta de intervención que luego fue llevada a cabo finalmente en el Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia.

Intervenir sobre una obra original, aplicando todas las técnicas aprendidas durante el grado ha sido una experiencia muy satisfactoria, en la que las partes teóricas han sido de gran importancia para llevar a cabo del proceso de restauración.

La intervención se llevó a cabo sin problemas significativos, aunque algunas partes de la restauración, como la retirada del barniz, llevaron más trabajo y tiempo de lo que se creyó. Pero que finalmente esta acción le dio a la obra una gran vitalidad, saliendo a flote contornos y matices que quedaban ocultos tras el barniz; además de los colores más vivos que han otorgado un vigor que carecía de él.

9. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.

CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures: metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.

GRANERO MARTÍN, F. *Agua y territorio: arquitectura y paisaje*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretario de publicaciones, 2003.

MALTESE, C. *Las técnicas artísticas*. Milán: Ediciones Cátedra, 1973.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1 / Volumen 2*. Ediciones del Serbal, 2006.

REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

SANCHIS Y SIVERA, J. *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*. Valencia: 1909.

SANCHÍS Y SIVERA, J. *Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. 1922.

VIVANCOS RAMÓN. *La conservación y restauración de pintura de caballete, prácticas sobre tabla*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

WEBGRAFÍA

CATEDRAL DE VALENCIA. *Iglesia Catedral Basílica metropolitana de Santa María*. Valencia: 2008. [consulta: 2016-05-21]. Disponible en: <<http://www.catedraldevalencia.es/noticias-catedral-de-valencia.php?id=43>>

HISTORIA Y ARTE. *El Buen Pastor Íbero*. 2012. [consulta: 2016-05-29]. Disponible en: <<http://historia-y-arte.blogspot.com.es/2012/06/el-buen-pastor-ibero.html>>

JESUCRISTO. EL SALVADOR Y REDENTOR. *¿Por qué se llama a Jesús el Cordero de Dios?*. 2010. [consulta: 2016-04-22]. Disponible en: <<http://elcristo.org/628/¿por-que-se-llama-a-jesus-el-cordero-de-dios>>

LA GUÍA. *Catacumbas de Priscila*. 2014. [consulta: 2016-05-26]. Disponible en: <<http://arte.laguia2000.com/arquitectura/catacumbas-de-priscila>>

LA GUÍA. *El Moscóforo*. 2013. [consulta: 2016-05-26]. Disponible en: <<http://arte.laguia2000.com/escultura/el-moscoforo>>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *España es cultura. Spain is culture*. Sociedad Estatal para la Gestión de la Innovación y las Tecnologías Turísticas, S.A. (SEGITTUR). [consulta: 2016-02-25] <http://www.españaes-cultura.es/es/artistas_creadores/juan_de_juanes.html>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Museo del Prado*. Madrid. [consulta: 2016-05-22]. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/juanes-juan-de-vicente-juan-masip/d659d752-2774-481e-a6b0-308c28c0cbb6>>

MUSEU DEL TAULELL MANOLO SAFONT. *Museo del Azulejo*. Onda: Ajuntament d'Onda. [consulta: 2016-04-16]. Disponible en: <<http://www.museoazulejo.org/es/serie.php?id=17>>

RELIGIÓN CATÓLICA ROMANA. *Cordero Pascual, Cordero de Dios: Figura de Jesús*. [consulta: 2016-04-19]. Disponible en: <<http://religioncatolicaromana.blogspot.com.es/2015/01/cordero-cordero-de-dios-significado.html>>

SIGNIFICADOS.COM. *Filantropía*. [consulta: 2016-03-05]. Disponible en: <<http://www.significados.com/filantropia/>>

WIKIPEDIA. *Buen Pastor*. 2016. [consulta: 2016-05-26]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Buen_Pastor>

WIKIPEDIA. *Parábola de la oveja perdida*. 2016. [consulta: 2016-04-17]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Parábola_de_la_oveja_perdida>

WIKIPEDIA. *Renacimiento*. 2016. [consulta: 2016-05-13]. Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento>>

ARTÍCULOS

CASTELL AGUSTÍ, M.; GUEROLA BLAY, V.; MARTÍN REY, S.; ROBLES DE LA CRUZ, C. Factores de mejora en tratamientos de protección y consolidación de pinturas sobre lienzo de gran formato. En: *Arché*. Valencia: Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, 2010, núms. 4 y 5, ISSN: 1887-3960 [consulta: 2016-08-09]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/30694>>

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. https://es.wikipedia.org/wiki/Masarrochos#/media/File:Massarrojos._Iglesia_2.JPG [consulta: 2016-02-04]

Imagen 2. <http://www.niccolomaffeo.es/valencia/catedralfoto.htm> [consulta: 2016-02-04]

Imagen 3. Fotografía de la Ignasi Gironés.

Imagen 4. Fotografía de la autora.

Imagen 5. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-salvador-con-la-eucaristia/9b80640c-6da6-460d-96a7-0cdbd75d5713> [consulta: 2016-02-07]

Imagen 6. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde> [consulta: 2016-02-07]

Imagen 7. https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Alfonso_V_de_Aragón [consulta: 2016-02-010]

Imagen 8. http://www.españaescultura.es/es/obras_de_excelencia/museo_de_bellas_arts_de_valencia/las_bodas_misticas_del_venerable_agnesio.html [consulta: 2016-02-010]

Imagen 9. Fotografía de la autora.

Imagen 10. Diagrama de la autora.

Imagen 11. Diagrama de la autora.

Imagen 12. <http://arte.laguia2000.com/escultura/el-moscoforo> [consulta: 2016-03-06]

Imagen 13. <http://arte.laguia2000.com/arquitectura/catacumbas-de-priscila> [consulta: 2016-03-06]

Imagen 14. DÍEZ, J.L. *Vicente López (1772-1850) Catálogo razonado*. Ediciones Doce Calles. p.596.

Imagen 15. DÍEZ, J.L. *Vicente López (1772-1850) Catálogo razonado*. Ediciones Doce Calles. p.596.

Imagen 16. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-buen-pastor/28013a12-7a77-4a4f-9b26-85422f4d7afe> [consulta: 2016-03-17]

Imagen 17. Fotografía de la autora.

Imagen 18 y 19. Diagramas de la autora.

Imagen 21 y 22. Fotografías de la autora.

Imagen 23 y 24. Diagramas de la autora.

Imagen 25, 26, 27 y 28. Fotografías de la autora.

Imagen 29. Diagrama de la autora.

Imagen 30, 31, 32 y 33. Fotografías de la autora.

Imagen 34. Diagrama de la autora.

Imagen 35, 36, 37 y 38. Fotografías de la autora.

Imagen 39. Diagrama de la autora.

Imagen 40, 41, 42, 43, 44, 45 y 46. Fotografías de la autora.