

TFG

“EL SAGRADO CORAZÓN DEL NIÑO JESÚS” APROXIMACIÓN TÉCNICA, DOCUMENTAL Y PROCESO DE INTERVENCIÓN A UNA OBRA INÉDITA DE JOSÉ VERGARA.

Presentado por Elena Pastor Esteve
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

La obra objeto de estudio del presente Trabajo Final de Grado es una pintura inédita atribuida al pintor valenciano José Vergara Gimeno (1726-1799).

Ejecutada técnicamente al óleo sobre lienzo y con formato oval, se encuentra representado un Sagrado Corazón del Niño Jesús, en virtud del cual se realizaron búsquedas sistemáticas de referentes, pudiendo comparar con otras representaciones de temática similar del artista; esto nos permitió profundizar en diferentes aspectos, tales como el estudio técnico, artístico e icónico, tanto de la obra como del pintor valenciano.

Por otro lado, las diversas pérdidas de estratos pictóricos localizadas en el margen inferior que entorpecían la percepción parcial de la obra, nos hicieron tomar la decisión de llevar a cabo un proceso de intervención, el cual consta de la subsanación de un pequeño desgarro en el margen inferior derecho; también del bastidor, notablemente atacado por insectos xilófagos; la realización de un entelado, adaptado a la morfología de la obra, y por último, con el proceso de estucado y la reintegración pictórica que permitió devolver la continuidad de la obra.

PALABRAS CLAVE

José Vergara, Sagrado Corazón, pintura academicista valenciana, expertización pintura, pintura oval

ABSTRACT

The subject of this Final Degree Project is an original painting attributed to the valencian painter José Vergara Gimeno (1726-1799).

Technically executed in oil on canvas and oval format, it represents a Sacred Heart of Christ Child, by virtue of which using systematic searches of references we're made and compared with other representations of similar themes of the artist; this allowed us to delve into different aspects, such as a study of the artistic, iconic and technical aspects both the work and the Valencian painter.

On the other hand, the various losses of paint layers located on the lower edge that hindered the partial perception of the work, made us decide to carry out an intervention process, which consists of the correction of a small tear in the right lower margin; also the frame with a noticeable xylophagous attack; the realization of a scrim, adapted to the morphology of the work, and at last, a matteric and pictoric refund which enabled to return the continuity of the work.

KEY WORDS

José Vergara, Sacred Heart, valencian academic painting, expert assessment painting, oval painting

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a mi tutor, el doctor Vicente Guerola, por confiar en mí y ofrecerme la posibilidad de intervenir en la obra que estructura este Trabajo Final de Grado; también por proporcionarme información que me ha orientado y sido útil para desarrollar diversos aspectos de carácter histórico, iconográfico y estilístico; así como su insistencia en perfeccionar hasta el más mínimo detalle, dedicando horas y esfuerzo para que este proyecto llegara a buen fin.

A la doctora María Castell, por corregirme y orientarme en la descripción de los aspectos técnicos y el proceso de intervención de la obra.

Al personal técnico del “Taller de Conservación y Restauración de pintura de Caballete y Retablos”, en especial a Cristina Robles, por su dedicación, conocimientos, e infinita paciencia incluso en su estado, haciéndome sentir muy cómoda en el taller y ayudándome siempre que lo necesitare. También a Amparo Castelló, por proporcionarme siempre una solución ante cualquier problema.

A Mara Alcayde, por compartir conmigo información referida a Vergara, y a Martina Gil, por ayudarme en los retoques finales de la reintegración.

A Anna Alfaro, responsable de los temas referidos a monografías y catálogos de exposiciones de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Y por último, y no por ello menos importante, a mi familia, por darme cada uno a su modo la fuerza necesaria para continuar en este camino.

ÍNDICE

1. Introducción.....	6
2. Objetivos y metodología.....	7
3. Contextualización de la obra	8
3.1. Marco conceptual y artístico	8
3.2. El pintor José Vergara (1726-1799)	12
4. <i>El Sagrado Corazón del Niño Jesús</i> , una obra inédita de José Vergara	16
5. Aproximación estética, formal e iconográfica de la obra	17
5.1. Estudio estilístico.....	17
5.2. Estudio compositivo	20
5.2.1. El óvalo como formato pictórico.....	21
5.2.2. El palmo valenciano como sistema métrico	22
5.3. Estudio iconográfico	23
6. Aspectos técnicos	25
6.1. Soporte.....	25
6.1.1. Lienzo	25
6.1.2. Bastidor	26
6.2. Capas pictóricas.....	27
7. Estado de conservación	28
7.1. Soporte.....	28
7.1.1. Lienzo	28
7.1.2. Bastidor	29
7.2. Estratos pictóricos	30
8. Proceso de Intervención	33
8.1. Soporte.....	33
8.2. Bastidor	36
8.3. Aspectos técnicos.....	36
8.3.1. Estucado.....	37
8.3.2. Reintegración cromática y barnizado final	37
9. Conclusiones.....	40
10. Bibliografía	41
11. Índice de imágenes.....	43

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Grado (TFG) se centra en el estudio técnico y el proceso de intervención de una obra sobre lienzo de formato oval.

La obra ingresó en las dependencias del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de Valencia (UPV) a finales del 2015 procedente del coleccionismo privado, con el fin de subsanar diversas patologías que se encontraban localizadas en el margen inferior de la misma. A propuesta de los técnicos y responsables del taller y aprovechando que el estudio de dicha obra iba a servir para desarrollar este proyecto, se consideró el intervenir directamente en el proceso de restauración, algo que haría más interesante si cabe, este TFG.

El lienzo, de pequeño formato y configuración oval, representa un *Sagrado Corazón del Niño Jesús*, sentado y señalando con su mano derecha su corazón, envuelto en llamas y espinas; y con su mano izquierda extendida, ofreciendo su amor divino.

Al encontrarse casualmente en el mismo taller de restauración una obra del artista valenciano José Vergara (1726-1799), se pudieron apreciar las similitudes entre ambos lienzos, tanto en formato como en el tratamiento de las formas y el color, iniciándose así una búsqueda sistematizada de pinturas del artista.

Todo esto nos llevó a tomar como referencia de estudio diversas monografías del artista, como la de Miquel-Àngel Català y David Gimilio, así como los dibujos de José Vergara recopilados por Adela Espinós, documentando diversos bocetos en formato oval representando un Niño Jesús y conduciéndonos a la hipótesis de que nos encontrábamos ante una obra del pintor académico valenciano.

Atendiendo a las características, tanto de la pintura, como del soporte y época de producción de Vergara, se ha podido datar el lienzo a finales del siglo XVIII, presentando notables elementos de las vertientes artísticas rococó y neoclásicas, y proporcionándonos la clave para desarrollar los estudios históricos, estéticos e iconográficos.

El proceso de restauración se realizó atendiendo a las necesidades y características del lienzo, hechos que asegurarán la perdurabilidad y estabilidad de la obra, así como volver a apreciar la totalidad de la misma. Se tomó la decisión de subsanar y mantener el bastidor original, se reparó un pequeño desgarro, se realizó un entelado de bandas acorde a la morfología de la obra, se masilló con estuco las lagunas y se finalizó con la reintegración cromática. Gracias a ello se le devolvió a la pintura su lectura integral.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este Trabajo Final de Grado ha sido estudiar e intervenir una obra real con el fin de elaborar un proyecto integral de estudio.

Esto ha permitido comprender ciertos aspectos técnicos del lienzo, tales como la técnica pictórica del artista, el significado y características de la imagen representada e incluso el diseño del formato oval de la obra.

Por otro lado, la reseña de aquellos procedimientos empleados en el proceso de restauración, que han permitido devolver a la obra su lectura y su estabilidad.

Así pues, se han estructurado una serie de objetivos alrededor de aquél principal que ayudarán a conformar un trabajo organizado, claro y conciso, estipulados de la siguiente forma:

- Reunir y seleccionar una bibliografía específica que nos permita extraer información útil para realizar un estudio exhaustivo del lienzo, tanto a nivel histórico, estilístico e iconográfico.
- Documentar la obra mediante registros fotográficos y técnicas de inspección no invasivas que faciliten el conocimiento total de todos los elementos constituyentes de la obra.
- Expertizar y clasificar la obra, tratando de concretar la autenticidad, originalidad y autoría de la misma.
- Emplear el proceso de Intervención más adecuado según las características de la obra, apoyándonos en recursos teóricos aprendidos durante el grado.

Por otra parte se ha empleado un procedimiento metodológico fundamentado alrededor de dos campos distintos y de forma paralela; por una parte se ha trabajado en el ámbito teórico de la obra, realizando diversos estudios e investigaciones, mientras que de forma paralela se sucedían los procesos de restauración en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio.

Respecto al ámbito teórico, éste se ha sustentado mediante la búsqueda bibliográfica y documental haciendo uso de diferentes fuentes de información, limitando la búsqueda a campos específicos relacionados con la obra, tanto de índole primaria como secundaria, bien sean monografías del artista, catálogos razonados de arte, casas de subastas o artículos especializados, los cuales han ayudado a referenciar y distinguir elementos principalmente iconográficos e históricos que posteriormente han sido útiles en el proceso de intervención.

Posteriormente, se realizaron las respectivas técnicas de estudio no invasivas para determinar los aspectos técnicos de la obra, compuestas por análisis organolépticos; estudio de la morfología de los materiales con ayuda de cuentahílos; diferentes ensayos de secado-torsión y pirométricos de las fibras que constituyen el lienzo y una documentación fotográfica, tanto de campo visible, como invisible. Todo esto ayudó a establecer una metodología del proceso de intervención lo más adecuada posible, atendiendo a las características de la obra.

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

3.1 MARCO CONCEPTUAL Y ARTÍSTICO

Para poder comprender de forma adecuada las características de la obra objeto del presente estudio, es necesario clasificarla dentro de un estilo artístico determinado, bien sea tomando como referencia los años de actividad de José Vergara así como la técnica pictórica con la que está ejecutada la pintura.

La producción pictórica de José Vergara, centrada en la pintura al fresco y la pintura de caballete mayoritariamente, se desarrolló entre 1760 y 1780; calificada por Gorgues como *“una pintura de ferviente divulgación de una estética y de un estilo, el Rococó, que hunde sus raíces en el decorativismo barroco”*¹, por tanto nuestro lienzo se puede clasificar dentro del movimiento artístico del tardobarroco o Rococó del siglo XVIII, con preludio al posterior academicismo.

Atendiendo a las características generales de este estilo, con el Rococó, de carácter ornamental, se exaltó una realidad íntima y trivial, manifestada mediante escenas elegantes y pulcras, con un alto grado de plasticidad donde los colores, elaborados mediante el uso de paletas suaves, luminosas y delicadas a base de colores compuestos pastel², predominan sobre las líneas de las formas.



Imagen 1. Obra objeto de estudio.

¹ CATALÁ GORGUES, M-A. *El pintor y académico José Vergara. (Valencia 1726-1799)*, 2004, p.32.

² BAUR, E-G, *Rococó*, 2008, p.6.

La delicadeza y elegancia quedaban plasmadas en pinturas con preferencia temática blanda y sentimental, donde los colores más reiterados solían ser los rosas, verdes pálidos, azules celestes y grises perla, siempre combinados con blancos.

En varios aspectos, el Rococó es una simple continuación de los valores del Barroco, el cual se encontraba en un periodo en el que lo tradicional en el arte comenzaba a disolverse.

Otra contribución importante que formuló la estética propia del Rococó fue el establecimiento del concepto “*el arte por y para el arte*”, iniciado por Alexander Baumgarten en 1750³, imponiendo el esteticismo con autonomía propia, donde las obras realizadas durante este periodo eran consideradas como parte integrante de la decoración de interiores.



Imagen 2. *Retrato de Boucher*, 1741. Gustav Lundberg (1695-1786). Museo del Louvre, París.



Imagen 3. *Los felices azares del columpio*, 1767. Jean Honoré Fragonard (1732-1806). Colección Wallace, Londres.



Imagen 4. *Arcángel Gabriel*, s.XVIII. José Camarón (1731-1803). Museo de Bellas Artes, Valencia.

En España, las representaciones alegórico-religiosas fueron frecuentes en este periodo, viéndose plasmadas en bóvedas y cúpulas, en cuadros de altar de gran formato y en pequeños lienzos devocionales en los que se muestran representaciones amables que irán directamente destinadas al culto de los devotos, originando una pintura ante la cual los fieles pudiesen rezar, suponiendo una nueva forma de representar los misterios de la fe cristiana.

En el terreno de la pintura valenciana, el siglo XVIII no supuso una transformación radical, la generación de artistas de esta época continuaron empleando los imperativos del Barroco colorista y algunos avances academicistas vinculados con la fundación de la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, que desaparecerá instituyéndose más tarde la de San Carlos.

³ Este afirmaba que el principal objetivo del arte era complacer, y no una utilidad, concibiendo la experiencia estética como surgimiento de la contemplación de la belleza de un objeto. [Consulta: 2016-01-24]. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/enc/ros/baumg.htm>>



Imagen 5. *Ramillete de flores*, 1802.
Benito Espinós (1748-1818).
Museo del Prado, Madrid.

Imagen 6. Fresco de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, 1701-1702.
Acislo Antonio Palomino (1655-1726). Valencia.



La falta de personalidades importantes en el ámbito artístico valenciano durante los primeros años del siglo XVIII provocó que los pintores de la ciudad aun continuasen empleando las estéticas barrocas⁵, pero sin lugar a duda, la

⁴ NEBOT-DÍAZ, E.; MARCELO MARCO, V; BERNAL NAVARRO, J.C; COLLADO LOZANO, M; NEBOT-DÍAZ, I. *José Ferrer, pintor académico. Su paso por La Sala de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Publicación del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, 2010. [consulta: 2016- 07-10]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30982/2010_0405_189_194.pdfsequence>

⁵ AGUILERA CERNI, V. *Història de l'Art Valencià. Del Manierisme a l'Art Modern*, p. 168

estética de la academia, más de acuerdo con las tendencias clasicistas, impuso oficialmente un estilo artístico en la ciudad.

Este estilo no poseía una homogeneidad o un carácter determinado; sí que se encomendaría a un Clasicismo, o Neoclasicismo, no obstante varios pintores seguirían empleando recursos tardobarrocos que se combinarían con el preludio academicista⁶.

Entre ellos se podrían citar a Hipólito Rovira (1693-1765), con una estética más cercana al Rococó y que, ajeno al medio valenciano, practicó en multitud de ocasiones la pintura de tema mitológico, prácticamente inexistente en la ciudad de Valencia. Trabajó junto a Ignacio Vergara en el diseño de la fachada del Palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia (1740).



Imagen 7. Detalle de la Portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas, 1740. Diseñada por Hipólito Rovira (1695-1765) y producida por Ignacio Vergara (1748-1818), Valencia.



Imagen 8. *Deméter y Perséfone*, 1753. Hipólito Rovira (1695-1765). Panel central delantero de la carroza de las Ninfas. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

Cristóbal Valero (1707-1789), fue miembro fundador junto a José e Ignacio Vergara de la efímera Academia de Santa Bárbara y posteriormente, primer director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos⁷. La influencia de la tradición seiscentista en Valero se hace notoria en una serie de lienzos en formato oval destinados a la iglesia del desaparecido Convento de Trinitarios Calzados del Remedio en Valencia, conservándose únicamente dos ejemplares en los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se muestra el tipo de pincelada suelta y abocetada, heredada de Evaristo Muñoz, su primer maestro⁸.

Sin embargo, la personalidad más importante de este periodo para el arte valenciano del siglo XVIII será la de José Vergara Gimeno, interviniendo decisivamente en el estilo pictórico del último tercio.

⁶ GARÍN LLOMBART, F.V; PONS ALÓS, V. *La Luz de las Imágenes: La Gloria del Barroco*, 2009-10, p. 90.

⁷ ORELLANA, M.A. *Biografía pictórica valentina*, 1995, págs. 492-493.

⁸ GARÍN LLOMBART, F.V; PONS ALÓS, V. *Op.cit.*, 2009-10, p.91.

3.2 EL PINTOR JOSÉ VERGARA (1726-1799)



Imagen 9. Autorretrato.
José Vergara (1726-1799).
Colección de la Real
Academia de Bellas Artes de
San Carlos. Museo de Bellas
Artes, Valencia.



**Imagen 10. Retrato de
Fernando VI, 1746.**
José Vergara (1726-1799).
Depósito de la Real Academia
de San Carlos, Palacio de la
Justicia, Valencia.

Perteneciente a una de las familias artísticas con más renombre en el panorama artístico valenciano, José Vergara nace en la ciudad de Valencia el 2 de Junio de 1726, hijo del imaginero Francisco Vergara “el viejo” y Agustina Gimeno; padres también del gran escultor Ignacio Vergara Gimeno “el joven” (1715-1776)⁹.

Fue, junto a su hermano y otros artistas valencianos como Cristóbal Valero o Luis Domingo, impulsador de la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, que posteriormente daría paso a la Real Academia de San Carlos de Las Tres Nobles Artes.

Fuertemente influenciado por la actividad artística de su padre, José Vergara manifestó un profundo interés por el arte desde niño, iniciando su trayectoria como pintor de la mano y tutela de su progenitor; posteriormente inició su formación artística de la mano de diversos talleres artísticos de la ciudad, en especial en la escuela de pintura de Evaristo Muñoz (1684-1737), continuadora a su vez de la de Juan Cochinillos (1641-1711)¹⁰, resultando ser un alumno aventajado en la materia pictórica y según Catalá Gorgues “*confiriendo a muchas de sus figuras una volumetría y plasticidad diríase que escultóricas*”¹¹.

La muerte de Muñoz cuando Vergara apenas contaba con 13 años de edad, y la escasa información sobre la formación del artista, podría hacernos formular la hipótesis sobre una primera formación de tipo familiar y autodidacta¹².

La creación de la Academia, junto con el buen trato que sostuvo el artista con diferentes órdenes religiosas y diversos encargos, como el de 1746 del retrato oficial de Fernando VI, que le llevó a ser pintor de la ciudad, propiciaría que José Vergara se consolidase como uno de los más prestigiosos pintores valencianos de la época, llegando a absorber la mayoría de los encargos oficiales pictóricos.

Estas demandas se iniciarían para Vergara a sus 18 años al pintar las pechinas de la colegiata de Xàtiva, atreviéndose a pintar al fresco para un templo tan importante; en éstas aparecían representadas las cuatro heroínas bíblicas, reflejando composiciones dinámicas repletas de personajes que recuerdan la tradición barroca¹³.

⁹ GIMILIO SANZ, D. *José Vergara, (1726-1799), del Tardobarroco al Clasicismo dieciochesco*, 2005, p. 16.

¹⁰ GARÍN LLOMBART, F.V; PONS ALÓS, V. *Op.cit.*, 2009-10, p.84.

¹¹ CATALÁ GORGUES, M.A. *El pintor y académico José Vergara: (Valencia 1726-1799)*, 2004, p.32.

¹² ESCRIBANO BASTANTE, P. *Reintegración pictórica a partir de fuentes gráficas: El Martirio de San Vicente de José Vergara de 1791* [tesina fin de máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014, p.15.

¹³ Estas pinturas desaparecieron con el hundimiento de la cúpula en el s.XIX. Se conocen a través de sus fotos; actualmente construidas en el Museo del Almudín de Xàtiva.



Imagen 11. *Heroínas bíblicas: Miriam, hermana de Moisés y Aarón, 1744.*

José Vergara (1724-1799),
Colección Bancaixa, Museu de l'Almodí, Xàtiva, Valencia.

Imagen 12. *Heroínas bíblicas: Judith y Holofernes, 1744.*

José Vergara (1724-1799),
Colección Bancaixa, Museu de l'Almodí, Xàtiva, Valencia.

Imagen 13. *Heroínas bíblicas: Esther ante Asuero, 1744.*

José Vergara (1724-1799),
Colección Bancaixa, Museu de l'Almodí, Xàtiva, Valencia.

Imagen 14. *Heroínas bíblicas: David y Abigail, 1744.*

José Vergara (1724-1799),
Colección Bancaixa, Museu de l'Almodí, Xàtiva, Valencia.

Imagen 15. *Glorificación de la Eucaristía, Entre 1782-85.*

José Vergara (1726-1799).
Cúpula de la capilla de la Comunión, Iglesia Parroquial de los Santos Juanes, Valencia.

En el mismo año en el que la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara se fundó (1754), recibió el título de “Revisor de Imágenes y Pinturas del Tribunal de la Inquisición de Valencia”, hecho que favorecería aún más su renombre en el ámbito pictórico valenciano de la época; catorce años más tarde, en 1768 Santa Bárbara se disolvería, dando paso a una nueva Academia, la de San Carlos, en honor al Rey Carlos III, donde Vergara ocuparía el cargo de director de pintura y general de la misma¹⁴.

Según Gimilio en su monografía del artista, “el hecho de que José Vergara no saliera de su entorno cercano, su aprendizaje, in situ, se basa en la tradición pictórica valenciana; en las estampas y grabados que empleó en sus composiciones y en los tratados de arte que consultó”¹⁵.

Su estilo se desarrolló entre la pintura al fresco y la técnica al óleo sobre lienzo, aunque en ocasiones, también se hacía servir de soportes leñosos.



¹⁴ GIMILIO SANZ, D .Op. cit., 2005, p. 20.

¹⁵ *Íbid.*, p.18.



Imagen 16. Detalle de la *Inmaculada Concepción*, 1760.
José Vergara (1726-1799).
Museo de Bellas Artes,
Valencia.

En la pintura mural encontramos rasgos que recuerdan a los frescos elaborados por Palomino; el cromatismo empleado, la sutileza de las formas y las composiciones complejas con múltiples personajes se hacen patentes.

En cambio en sus trabajos sobre lienzo, fundamentados en su mayoría en la técnica al óleo, se muestran composiciones de carácter más sencillo, menos abigarradas, siguiendo siempre una temática lineal, basada en la representación de escenas retratísticas de índole religiosa, palaciega y civil, siendo ésta primera la más reiterada.

Vergara empleaba cromatismos suaves, evocando sensaciones luminosas, apacibles y claras, algo que puede relacionarse con su forma de hacer en la pintura al fresco. Su estilo, de cuidada factura con el pincel, es particular, debido al tratamiento de la fisonomía de los rostros, elemento muy característico en la pintura de Vergara, donde éstos, siempre ovalados, poseen miradas fijas de ojos oscuros, y una rosada tez clara con matices grisáceos; mientras tanto, su carácter copista, hace que en algunas ocasiones se aprecie que José Vergara se nutrió de Joan de Joanes (1507-1579), así como de diversas estampas religiosas¹⁶.



Imagen 17. Detalle de *La última cena*, 1562.
Joan de Joanes (1507-1579).
Museo Nacional del Prado,
Madrid.

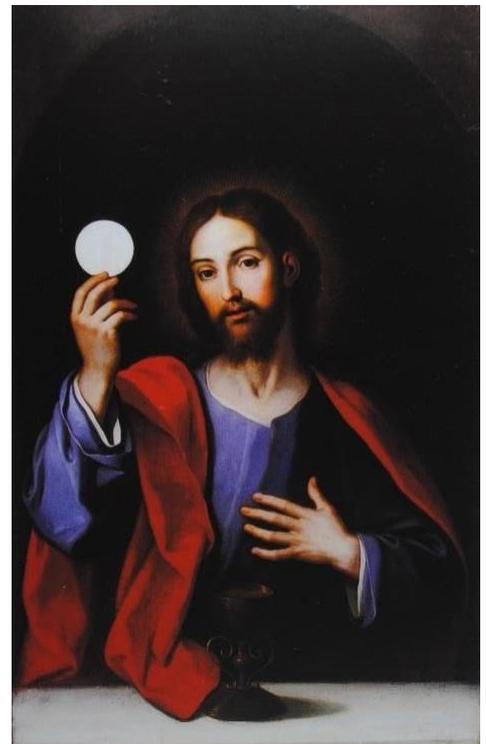


Imagen 18. *Salvador Eucarístico*, 1760.
José Vergara (1724-1799).
Museo de la ciudad,
Ayuntamiento de Valencia.

¹⁶ CATALÁ GORGUES, D. *Op. cit.*, 2004, p. 32.



Imagen 19. *Bárbara de Braganza*, 1746.
José Vergara (1726-1799).
Museo de Bellas Artes,
Colección de la Real
Academia de San Carlos,
Valencia.

Aunque la producción pictórica de Vergara se puede dividir en seis periodos que se corresponden con cada una de las décadas del siglo XVIII¹⁷, resulta complejo distinguir a qué etapa pertenece una obra del artista, ya que el tratamiento de las formas, así como del color suele ser lineal y recurrente, siendo en muchos casos imperceptible el paso del tiempo en sus trabajos. Algo que sí es discernible es su evolución hacia un estilo más personal y distintivo; empezando por la etapa de 1740 hasta mediados de 1750, donde sus pinturas, con colores saturados y tratamientos anatómicos del rostro más redondeados, distan de su particular cromatismo luminoso empleado a partir de 1760 hasta finales de 1790, destinando frecuentemente tonalidades verdosas y claras para los fondos y haciendo uso de una paleta de colores pastel

Cabe destacar otro de los puntos importantes en la realización de las obras de Vergara: un exhaustivo estudio mediante bocetos que podrían considerarse herramientas de estudio en los que el artista se preparaba para efectuar sus trabajos pictóricos. Estos bocetos se conocen gracias a la recopilación realizada por Adela Espinós, conservadora de dibujos y estampas del Museo de Bellas Artes de Valencia y que constatan de forma clara la preparación llevada a cabo por José Vergara en todas sus producciones, englobando dibujos y bocetos de diversa índole, empleando en su mayoría la pluma o el lápiz.

Imagen 20. Estudio de manos realizado con sanguina y tiza.
José Vergara (1724-1799).

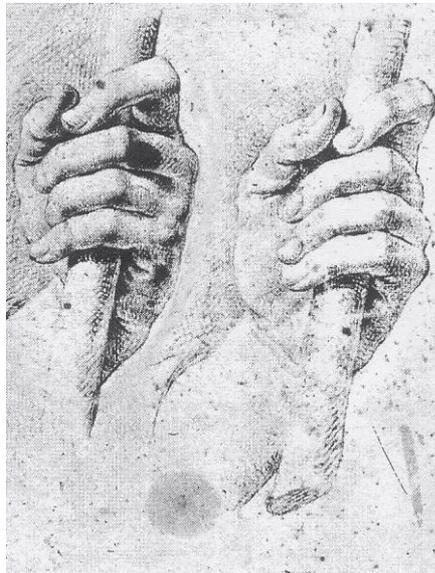


Imagen 21. Detalle de *Tobías y el Arcángel San Rafael*, entre 1781-90.
José Vergara (1726-1799).
Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, Chiva, Valencia.



José Vergara Gimeno fallece a los 73 años de edad, el domingo 9 de Marzo de 1799 en Valencia, siendo el último componente de la familia de artistas Vergara y suponiendo la desaparición de una dinastía que ocupó la mayoría de la producción artística en la Valencia del siglo XVIII.

¹⁷ ESCRIBANO BASTANTE, P. *Op. cit.*, 2014, p. 19.

4. EL SAGRADO CORAZÓN DEL NIÑO JESÚS UNA OBRA INÉDITA DE JOSÉ VERGARA



Imagen 22. *El Sagrado Corazón del Niño Jesús*, 1780-90.
Óleo sobre lienzo
José Vergara (1726-1799).
Colección privada.

La obra objeto del presente estudio e investigación es un lienzo, atribuido a José Vergara, de carácter inédito, procedente del coleccionismo privado.

La pintura, de formato oval, ingresó en el Taller Laboratorio de Pintura de Caballete del IRP en la UPV para su estudio y restauración, ofreciéndonos la posibilidad de llevar a término el presente Trabajo Final de Grado.

Atendiendo al periodo en el que se desarrolla la pintura de José Vergara, podríamos datar esta obra en el siglo XVIII, probablemente entre 1780-90, ya que presenta diversas similitudes, tanto en tratamiento cromático, estético y plástico, con diversas pinturas del artista valenciano producidas en este periodo de tiempo. Realizando un primer examen organoléptico, se comprobó que la obra no presentaba ninguna anotación o inscripción, tanto en anverso como en reverso.

5. APROXIMACIÓN ESTÉTICA, FORMAL E ICONOGRÁFICA

Para poder comprender de forma adecuada la obra, se ha realizado un estudio aproximado del estilo pictórico, comparando con diversas pinturas de temática similar, incluidas aquellas realizadas por José Vergara; se ha analizado la composición que presenta el lienzo, y se ha estudiado iconográficamente el motivo representado.

5.1 ESTUDIO ESTILÍSTICO

Los aspectos estilísticos presentes en la obra, atendiendo al cromatismo, tipo de pincelada, composición, morfología anatómica de los rostros y carnaciones del personaje representado, nos indicaron que se trataba de un lienzo atribuible a José Vergara, estableciendo así un inmediato nexo entre la pintura valenciana del siglo XVIII y el estilo particular¹⁸ que, por aquel entonces, imperaba en la capital levantina.

Se inició así una búsqueda sistematizada empleando diversas fuentes de información, tales como monografías recientes del artista, catálogos razonados de arte, enciclopedias, diversos bancos de información y documentos on-line que permitiesen apoyar la hipótesis de que, ciertamente, nos encontrábamos ante un lienzo de José Vergara Gimeno, favoreciendo el desarrollo documentado del estilo del artista.

La hipótesis de la relación entre el lienzo y dicho pintor vino dada, especialmente, al realizar un estudio estilístico de las características presentes en la obra; en primer lugar, los rasgos fisionómicos faciales, planteados por cabezas con estructura ovalada, elementos del canon de belleza que utilizaba Vergara, que muestran una gran similitud con diversas pinturas del autor realizadas en distintos años:

¹⁸ Vid, p.9

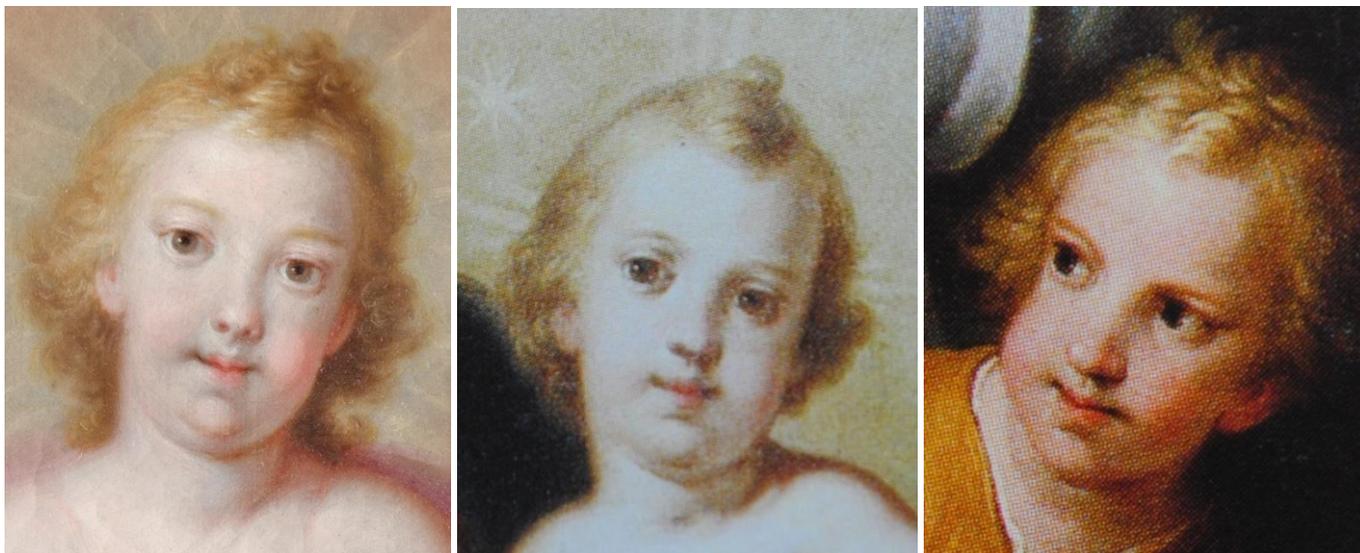


Imagen 23. Detalle del rostro del *Sagrado Corazón del Niño Jesús*, 1780-90. José Vergara (1724-1799). Coleccionismo privado.

Imagen 24. Detalle del rostro del Niño en *Nuestra Señora de la Consolación y Correa*, 1760. José Vergara (1726-1799). Colección Joan J. Gavara, Valencia.

Imagen 25. Detalle de un niño en *San Remigio bautizando a Clodoveo, rey de los francos*, 1792. José Vergara (1726-1799). Capilla Bautismal de la Catedral de Palma, Mallorca.

Los ojos brillantes marrones de grandes párpados se repiten en la mayoría de sus representaciones pictóricas acompañados de un especial tratamiento de la zona inferior del ojo, casi siempre marcando con un ligero sombreado los pliegues, dando como resultado una mirada prominente aunque sosegada¹⁹; el tratamiento de las mejillas, siempre rosadas y redondas, también es recurrente en la retratística infantil del pintor.

Los cabellos rizados son elementos que también se reiteran en las obras del artista, especialmente en los niños, siendo siempre dorados y con mayor cantidad de rizos en la zona superior y laterales de la cabeza; el tratamiento cromático también parece ser recurrente en las producciones de Vergara, pues el suave colorido empleado para el tratamiento de las carnaciones con matices rosados, y la plasticidad de la pintura, intensamente pulida, en especial en los fondos suelen ser similares en diversas de sus pinturas.

Por otro lado, el tratamiento escultórico que confiere Vergara a sus personajes para construir la fisonomía provoca que el color se supedite al dibujo y que éste sea tratado por el pintor de forma pulida, siendo en muchos casos imperceptible el trazo del pincel²⁰.

¹⁹ GIMILIO SANZ, D. *Op. cit.*, 2005, p. 130.

²⁰ TRESCOLÍ, O. *Josep Vergara Ximeno, un pintor i acadèmic a l'Alcúdia del segle XVIII*, 2015, p. 26

El tratamiento anatómico se manifiesta por Vergara en sus *modelinos* y dibujos preparatorios, donde se aprecia la similitud de formas entre la obra de estudio y algunos dibujos recopilados por Adela Espinós, donde el elemento más característico que podemos asociar al *Sagrado Corazón del Niño Jesús* son los rasgos faciales y los cabellos rizados de tres separaciones.

Imagen 26. Detalle de *Cabezas de querubines*, hacia 1790.

José Vergara (1726-1799).
Cat. Museo de Bellas Artes, Valencia.

Imagen 27. Detalle *Virgen con niño*, fecha desconocida.

José Vergara (1724-1799).
Cat. Museo de Bellas Artes, Valencia.



La inclusión en este lienzo de ornamentación floral podría deberse al auge de la industria abaniquera valenciana en el siglo XVIII, impulsada por los maestros abaniqueros Simon, Mateu, Chafarandes²¹, etc; por la creación de la Clase de Flores y Ornatos²², cuya función era adoctrinar a los artistas en la pintura de flores con el fin de proporcionar diseños a la industria sedera valenciana; y por los motivos florales pintados en la azulejería rococó²³.

Aun así, a José Vergara, según indica Gimilio Sanz “no le interesaba la precisión botánica”, por lo que discernir la tipología exacta de las flores en esta obra no es posible, pero sí la similitud entre la pintura de la época.

Imagen 28. Detalle de las flores de *El Sagrado Corazón del Niño Jesús*, hacia 1780-90.
José Vergara (1726-1799).
Coleccionismo privado.

Imagen 29. Detalle del abanico *Bodas de Alejandro Magno*, siglo XVIII.
Desconocido.
Colección Victoria, Estudio Anticuaria HOM, Madrid.



²¹ REIG Y FLORES, J. *La industria abaniquera en Valencia*, 2008, p. 13.

²² Vid, p. 10

²³ GUEROLA BLAY, V. *La pintura ceràmica a Carcaixent: estudi, classificació i catàleg raonat: plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*, 2002, p. 326.

5.2 ESTUDIO COMPOSITIVO

La obra está organizada en planos, los cuales otorgan un sentido de profundidad que hacen destacar en el centro de la composición al Niño Jesús, el cual organiza junto con los márgenes laterales inferiores una composición de tipo triangular.

La estructuración por planos se dispone, en primer lugar, sentado en el centro, la figura principal del Niño, representado a la edad de pocos años, acompañado por sendas ornamentaciones florales sobre un cúmulo de nubes²⁴.

El cuerpo del personaje aparece medio desnudo con el torso, brazos y una de las piernas descubierta, mientras que la otra, ligeramente elevada aportando un aspecto menos estático, encontrándose oculta por un manto rosado que también le envuelve las espaldas.

De anatomía rolliza, el Niño Jesús presenta una morfología facial ovalada, adaptándose a los cánones clásicos de belleza antropométrica: los ojos son almendrados, la base de la nariz es igual de ancha que éstos; la distancia más ancha de la cara es dos terceras partes del largo de la misma; y las terminaciones internas del ojos coinciden con las aletas de la nariz.

La disposición de los brazos hace referencia al significado de la obra “Dame tu corazón y toma el mío”, donde la mano derecha del Niño señala su corazón, tema principal del lienzo, indicando y direccionando la mirada hacia este²⁵, mientras que el brazo izquierdo hace referencia al ofrecimiento de amor.

El segundo y tercer plano corresponden a los cúmulos de nubes que el artista emplea como un espacio imaginario cuyo único objetivo es enfatizar las cuidadas facturas de las carnaciones y acotar la figura del Niño Jesús con el fin de equilibrarla dentro del formato oval de la pintura.

Por último, el cuarto plano establecido por el cielo abierto que ocupa el fondo detrás del niño Jesús, permite que la composición no quede encerrada.

Geoméricamente, la obra se organiza de forma triangular, compuesta por la cabeza del personaje principal y los grupos florales que lo acompañan a ambos lados, equilibrando la composición.

Esta forma triangular simple es recurrente en representaciones pictóricas debido a su sencillez y sentido de unidad que confiere a la obra.



Imagen 30. Diagrama de planos

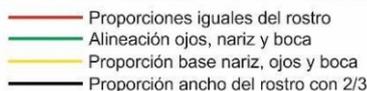
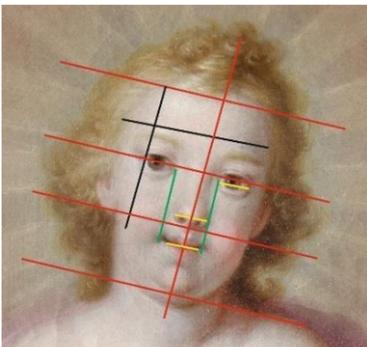


Imagen 31. Diagrama de proporciones

²⁴ Tradicionalmente se conoce con el nombre de “pomo de nubes” a aquellas composiciones de escultura donde el santo o la imagen descansa sobre una forma parecida a una cama de nubes.

²⁵ BULWER, J. Chirologia, or, the natural language of the hand, 1644, p. 198.

[consulta :2016-07-19]. Disponible en: <https://archive.org/details/gu_chirologianat00gent>

5.2.1 El óvalo como formato pictórico

El óvalo fue un formato recurrente en lienzos de pequeño formato en la pintura valenciana del siglo XVIII; Vergara, junto con otros pintores como Benito Espinós, fue uno de los artistas que se hizo servir de esta forma para elaborar algunas de sus obras.

La pintura de “*El Sagrado Corazón del Niño Jesús*” se presenta recortada perimetralmente según la forma oval del bastidor, las dobleces de tensado presentaban una continuidad pictórica más allá de las aristas del armazón que sostiene la tela y al encontrarse diversos bocetos del artista con este formato y en el mismo taller de restauración (IRP) una obra de igual forma, nos llevó a estudiar la elaboración geométrica del lienzo.

La forma de construcción utilizada por José Vergara para la consecución del óvalo viene dada conocidos sus ejes mayor y menor; dichos ejes son los centros de la forma cuadrangular que tendría el soporte en su inicio, los cuales deben converger perpendicularmente en un punto medio (*o*), el cual marca el centro del óvalo.

Posteriormente se toman en OB i OC dos segmentos iguales: BF= CE; se unen E con F i la mediatriz de dicha unión debe cortar en H al prolongar el eje CD; se encuentran las simetrías de F i H respecto al centro, obteniendo los puntos G e I., que junto con F y H serán los centros de los arcos²⁶.

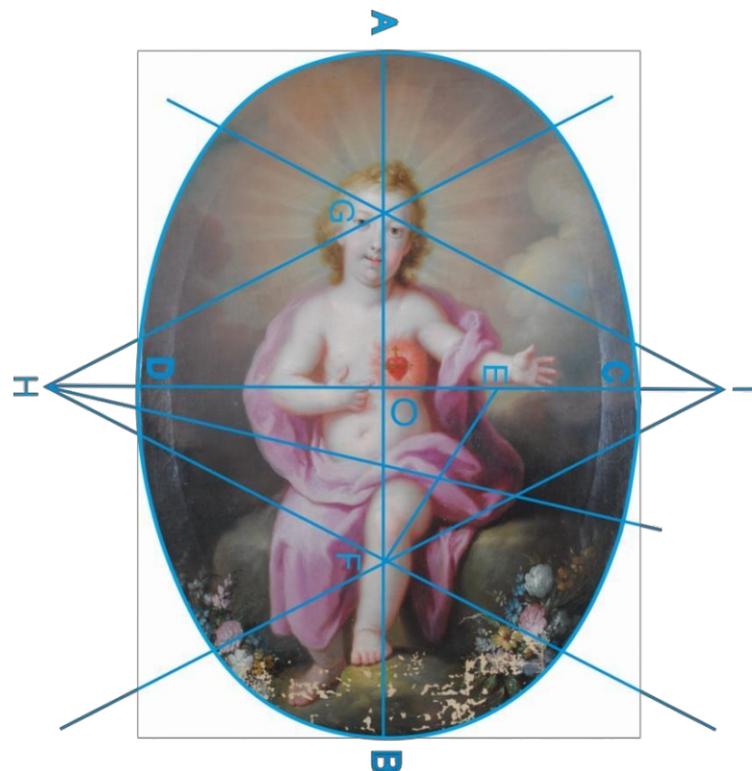


Imagen 32. *Santa Lucía*, 1785.
Benito Espinós (1748-1818).
Abalarte Subastas, Lote 1120.



Imagen 33. *Virgen con niño*.
José Vergara (1724-1799).
Cat. Museo de Bellas Artes,
Valencia.

Imagen 34. Geometría
interna del croquis de la
construcción oval.



²⁶ RODRÍGUEZ DE ABAJO, F.J, ÁLVAREZ BENGEOA, V. Dibujo Técnico I, 2004, p. 78.

5.2.2 El palmo valenciano como sistema métrico

La pintura posee unas dimensiones de 52,3 centímetros por su eje mayor, verticalmente, y 41,3 centímetros por su eje menor, horizontalmente.

En el siglo XVIII las unidades de medida tenían generalmente su origen en la antropometría, estableciendo proporciones métricas derivadas de las dimensiones de las partes del cuerpo humano, las cuales otorgaban el nombre a los valores obtenidos.

El palmo formaba parte durante el periodo en que se produjo la obra de estas unidades de medición, en España las dimensiones del palmo se estandarizaron en 20,873 centímetros, pero concretamente en Valencia, al igual que en otras muchas zonas del territorio peninsular, se establecieron unidades de medida propias creándose el palmo valenciano, de 21 cm, que comprendía desde el dedo pulgar al extremo del dedo meñique con la mano extendida²⁷.

Así pues, se podría decir que las medidas en palmos que se establecieron en la obra fueron de 3 palmos por 2.

Al poder comparar el lienzo con otro original de Vergara de igual formato, se pudo establecer que ambos tenían concordancia con el sistema de medición antropométrica, ya que este último tenía como medidas 4 palmos por 3 (88x67cm).

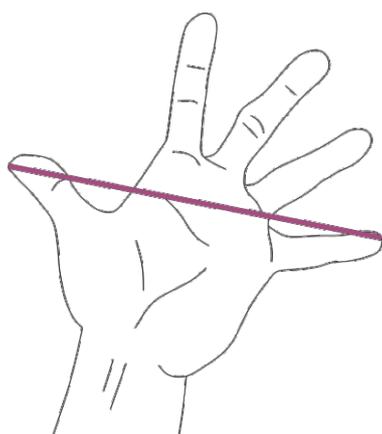
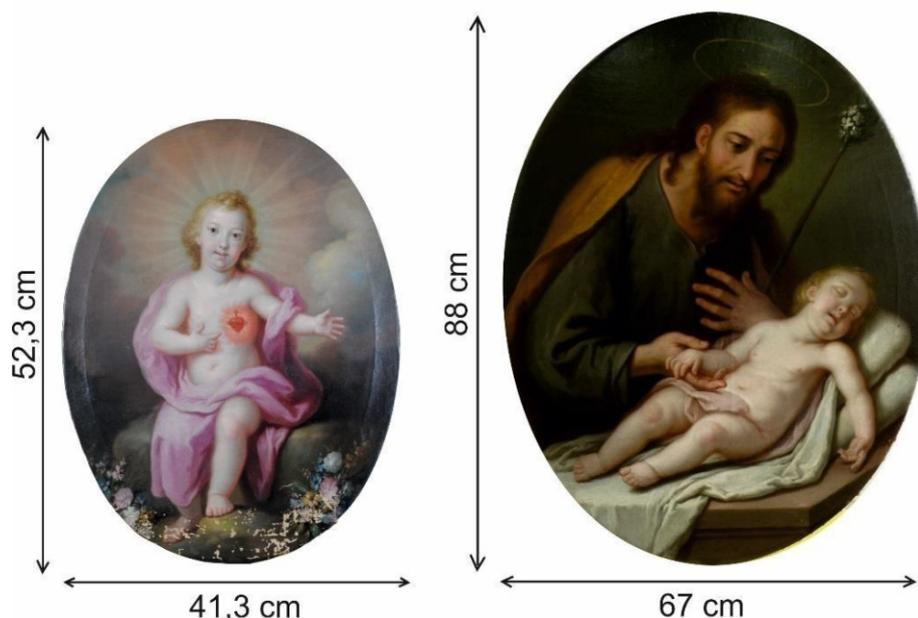


Imagen 35. Croquis de medida del palmo valenciano, equivalente a 21 cm.

Imagen 36. Dimensiones de *El Sagrado Corazón del Niño Jesús* de José Vergara, Colección particular

Imagen 37. Dimensiones de *San José y el Niño* de José Vergara, Colección particular.



²⁷ VIVANCOS RAMÓN, V. La conservación y restauración de pintura de caballete, prácticas sobre tabla, 2002, p. 78.

5.3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO



Imagen 38. *Santa Gertrudis de Helfta*, 1763.
Miguel Cabrera (1695-1768).
Museo de Arte, Dallas.



Imagen 39. *Sagrado Corazón*, 1760.
Pompeo Batoni (1708-1787).
Iglesia del Gesù, Roma.

El Sagrado Corazón del Niño Jesús es una de las representaciones cristológicas más reiteradas en el arte católico, sin embargo, culturalmente tiene más devoción la imagen del Sagrado Corazón de Jesucristo, siendo poco frecuente en pintura sobre tela la imagen de Jesús infante.

Esto nos ha llevado a estudiar la semántica icónica de todos aquellos aspectos plasmados, tanto en esta obra, como en distintas representaciones de temática similar con el fin de extraer un significado.

Simbólicamente, el Sagrado Corazón es la devoción referida al amor divino de Jesús y su piedad por la humanidad²⁸; los precedentes de esta devoción se encuentran primigeniamente en la época del medievo, ya que en este periodo el corazón era considerado un símbolo de amor místico, donde Santa Gertrudis de Helfta (1256-1302)²⁹ en sus escritos del siglo XIII³⁰ habla sobre el Corazón Divino de Jesús.

Además junto con las experiencias sobrenaturales de Santa Margarita María de Alacoque (1647-1690)³¹ en el XVII, se contribuyó al conocimiento y propagación del culto al Sagrado Corazón; sin embargo, el normando Juan Eudes (1601-1680), fundador de los eudistas, inicia la devoción litúrgica de los Corazones de Jesús.

A pesar de la difusión de esta devoción durante el siglo XVII, no se encuentra hasta el posterior siglo la primera imagen pictórica que hace referencia al Sagrado Corazón de Jesús, pintada por Pompeo Batoni, convirtiéndose en la más reconocida.

Jesucristo en este tema suele representarse en su edad adulta, con el corazón exento del cuerpo, brillando flameante y con una cruz que surge de su parte alta; estigmatizado por una corona de espinas, símbolo que recuerda la pasión de Jesucristo, y por una de las llagas situada en el lado izquierdo del corazón, representado la lanzada otorgada por el soldado Longinos que se le dio después de muerto para verificar su muerte.

²⁸ DÍAZ PATIÑO, G. Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús. En: *Revista de Estudios de Religión*. México: PLURA, 2010, vol. 1, num. 1, p. 86.

²⁹ Benedicto XVI: “*Sus escritos sobre el corazón divino de Jesús, trazados a partir de su propia experiencia interior, revelan el amor inefable que desde toda la eternidad determinó al Verbo de Dios a unirse a la humanidad*”, Ciudad del Vaticano, Audiencia General del 6 de Octubre de 2010, ZENIT, 2012.

³⁰ HELFTA, G. *The life and revelations of Saint Gertrude, virgin and abbess of the Order of St. Benedict*, 187-?, p. 257.

³¹ Precursora de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús el cual se le apareció según Alacoque en *The Autobiography of St Margaret Mary Alacoque* diciéndole: “*He aquí el corazón que ha amado tanto a los hombres, que no se ha ahorrado nada, hasta extinguirse y consumarse para demostrarles su amor. Y en reconocimiento no recibo de la mayoría sino ingratitud.*”

Esta forma de representación se debe al testimonio de la citada Santa María de Alacoque, la cual mencionó que en una de sus visiones, Jesús se manifestó con el corazón abierto, rodeado de llamas, coronado por espinas, con una herida abierta de la cual brotaba sangre, y del cual emergía una cruz, elementos detalladamente plasmados e individualizados por Vergara en la pintura del Niño Jesús.

Imagen 40. Detalle de *El Sagrado Corazón del Niño Jesús*, hacia 1780-90. José Vergara (1726-1799). Coleccionismo privado.



La actitud de las manos en la obra revela el significado que tiene “El Sagrado Corazón del Niño Jesús”; señalando su corazón con el dedo índice de su mano derecha, y ofreciéndolo, con la izquierda, hace referencia a la pregaria “Dame tu corazón y toma el mío”, de la cual se ha encontrado una estampa que presenta similitudes con la pintura; el ofrecimiento por Jesús de su corazón, indicándolo con el dedo índice, hace referencia al amor total y piedad que siente hacia la humanidad, dando su cariño a cambio de que el ser humano le corresponda (“*Dame tu corazón*”).

El hallazgo del grabado elaborado por Ametller podría constatar que, como indica Gimilio Sanz “*la forma de obrar de José Vergara se producía en algunas ocasiones copiando a partir de una estampa o de modelos escultóricos*”³².

La representación alegórica de Jesús en su infancia tomaría importancia en el siglo XVIII, mayoritariamente en escultura, por lo que posiblemente José Vergara empleara modelos escultóricos de su hermano Ignacio para la realización de esta obra, plasmando al Niño con cierto carácter escultórico en lo referido al tratamiento anatómico y empleando el rosa, color litúrgico frecuente en las telas de las imágenes referidas a este tema de la época, como símbolo de la alegría.



Imagen 41. Hacia 1840, Blas Ametller (1768-1841), Museo de Bellas Artes, Valencia.

³² GIMILIO SANZ, *D. Op. cit.*, 2005, p. 76.

6. ASPECTOS TÉCNICOS



Imagen 42. Obra en su estado inicial

TÍTULO	<i>“El Sagrado Corazón del Niño Jesús”</i>
AUTOR	José Vergara Ximeno
ÉPOCA	s.XVIII
FIRMA	No
PROCEDENCIA	Coleccionismo privado
TÉCNICA	Óleo
SOPORTE	Lienzo
TEMÁTICA	Religiosa
DIMENSIONES (en cm)	54,3 cm x 41,3cm
COMPLEMENTOS	No

6.1 SOPORTE

6.1.1 Lienzo

Las dimensiones totales del soporte textil son de 54,3 x 41,3 cm; la obra está pintada sobre un tejido con ligamento tafetán simple³³ sin costuras ni presencia de orillo³⁴.

El sistema de sujeción de la tela al bastidor es mediante clavos de hierro, concretamente de forja, fijados directamente sobre la pintura, ya que todos los bordes se hallan pintados.

El tejido presenta pequeñas irregularidades y una trama cerrada, pudiéndose considerar proveniente de la producción industrial.

Analizando la densidad de la tela con la ayuda de un cuentahilos, se determina que hay una densidad por cm² de 14 hilos verticales por 13 hilos horizontales.

El hilo que constituye el tejido es de grosor fino, con engrosamientos puntuales y coloración beige sin lustre; la torsión que presenta éste al observarse con la lupa binocular es de tipo “Z” y compuesto por un único cabo. Para poder realizar diversos análisis que nos ayudasen a identificar las fibras textiles, se extrajeron hilos de los bordes que ya estaban deshilachados.



Imagen 43. Detalle del ligamento

³³ Estructura textil caracterizada por su sencillez debido a que los hilos de la trama se entrelazan alternadamente por encima y por debajo de los de urdimbre.

³⁴ También llamado remate, son aquellas pasadas que cierran el tejido impidiendo que la estructura se deshaga.

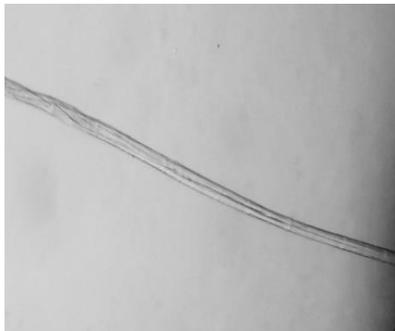


Imagen 44. Hilo visto con lupa binocular con luz reflejada (400 aumentos)

Imagen 45. Fibra textil vista con lupa con luz transmitida (400 aumentos)

En primer lugar se realizó la prueba de combustión de diferentes fibras³⁵, las cuales ni se fundían ni se encogían, obteniendo como resultado unas cenizas blanquecinas, quebradizas y con olor a papel quemado, determinando su origen celulósico.

Por otro lado se realizó la prueba de observación de las fibras de la sección longitudinal, con ayuda de la lupa binocular (Leica M205), para tratar de identificarlas, habiéndolas limpiado y humectado previamente con el fin de eliminar cualquier resto de suciedad; se observó que éstas eran cilíndricas y tubulares, con aspecto de caña, pudiendo determinar con ayuda de la bibliografía de referencia su origen vegetal, procedente del tallo³⁶.

Por último se realizó la prueba de secado-torsión, basada en la aproximación de una fibra, previamente humectada, con unas pinzas a una fuente de calor para observar el comportamiento que tiene en su proceso de secado, constatando que, en este caso, la fibra se torcía helicoidalmente en sentido de las agujas del reloj, identificando la fibra como lino.

6.1.2 Bastidor

Las dimensiones generales del bastidor, compuesto por 4 listones, son de 22,4 x 35 cm, con una anchura del listón de 3,2 cm, y un grosor de 1,1 cm; de formato oval, se adapta a las dimensiones de la tela, por lo que parece ser el original.

La madera empleada, por la disposición de las vetas, el color claro (visible por el reverso) y la textura, parece ser madera de conífera, concretamente de pino.

Las aristas de la madera son vivas, sin lijados; el tipo de corte de los diferentes listones es distinto, el superior e inferior presentan un corte radial, mientras que los laterales un corte tangencial.

El sistema de ensamblaje de los listones es a media madera, fijados por cuatro clavos de forja de sección circular, los cuales se localizan en los puntos de unión y únicamente son vistos por el anverso del armazón.

Imagen 46. Corte radial y transversal del bastidor

Imagen 47. Anclaje fijo con clavo de forja



³⁵ CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports textils de pintures*, 2009, p. 18

³⁶ *Ibid.*, p. 11

Imagen 48. Croquis construcción del bastidor y tipo de ensamble

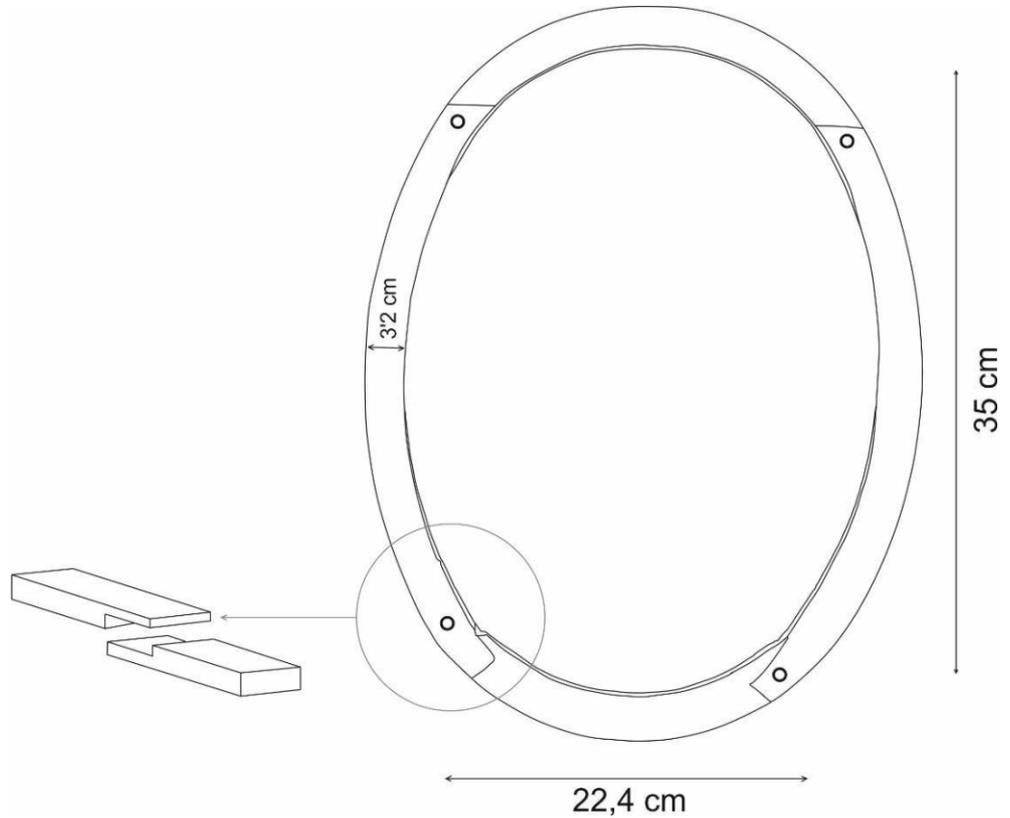


Imagen 49. Fotografía con luz infrarroja



6.2 CAPAS PICTÓRICAS

La capa de preparación es una imprimación de color grisáceo³⁷, de fino grosor y homogénea, apreciándose únicamente en las zonas de doblez de la tela sobre el bastidor. Por la época podría tratarse de una preparación tradicional a base de aceite.

El estrato pictórico está presente en la totalidad del soporte textil, con los bordes pintados; es un óleo muy trabajado, siendo casi imperceptible la factura del artista, aunque en la zona inferior la pintura presenta un ligero empaste; predomina una gama cromática fría, de tonalidades verdosas, azules y rosa; también se aprecia una fina capa homogénea de barniz satinado.

Se ha realizado una amplia documentación fotográfica empleando diversas técnicas, entre ellas la fotografía con luz infrarroja, la cual no reveló arrepentimientos ni dibujo subyacente.

³⁷ "otros [que] se valen de empemadura de albayalde, azarcón y negro de carbón, todo molido a olio con aceite de linaza sobre aparejo de yeso (...), esta sería una imprimación de un tono gris cálido", PACHECO, F. *El arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, 1649, p.481.

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de la obra puede considerarse regular, ya que aunque no se aprecian graves patologías que hagan temer la estabilidad de los estratos, si presenta pérdidas tanto de la capa de preparación como pictórica, además de una ligera deformación en el soporte textil.

7.1 SOPORTE

7.1.1 Lienzo

El soporte textil muestra en el reverso oxidación y oscurecimiento de la tela en las zonas que no estaban en contacto con el bastidor (imagen 45); también manchas de humedad y acumulación de suciedad, especialmente en el margen inferior.

Al realizar fotografías con luz rasante a 45º (imagen 46), se observaron deformaciones en el soporte textil más acusadas en la parte inferior y superior, provocadas por el destensado de la obra, y marcas del bastidor en todo el perímetro del soporte debido a las aristas vivas.



Imagen 50. Detalle del soporte oxidado y acumulación de suciedad



Imagen 51. Fotografía con luz rasante a 45º

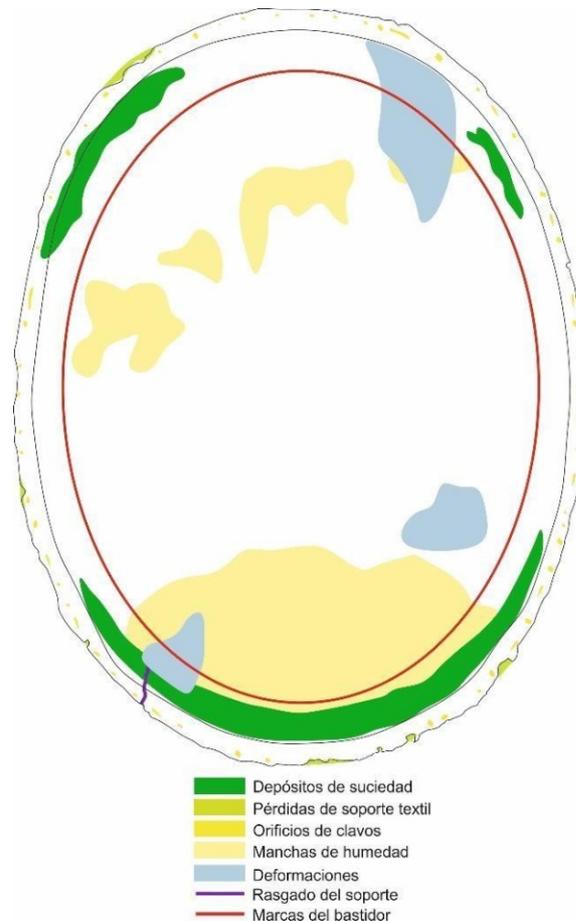


Imagen 52. Desgarro



Imagen 53. Pérdidas de soporte textil provocadas por el sistema de sujeción al bastidor

Imagen 54. Diagrama de daños del soporte textil



7.1.2 Bastidor



Imagen 55. Ataque por insectos xilófagos en la madera del bastidor

En el margen inferior derecho se observa el daño más relevante de la tela, un pequeño desgarro vertical de 5 cm, el cual no presentaba desorden en los hilos de trama y urdimbre siendo bastante limpio.

Los bordes de la tela son irregulares debido a pequeñas pérdidas de soporte textil provocadas por las oxidaciones producidas por los clavos que sujetaban la tela al bastidor, confiriéndole un aspecto frágil y disgregado.

La madera del bastidor tiene un aspecto suave y trabajado, con un barnizado aplicado en el anverso, otorgándole una tonalidad más oscura; muestra acumulaciones de suciedad y serrín en la zona interna en contacto con la tela de la obra, siendo más acusada en la parte inferior.

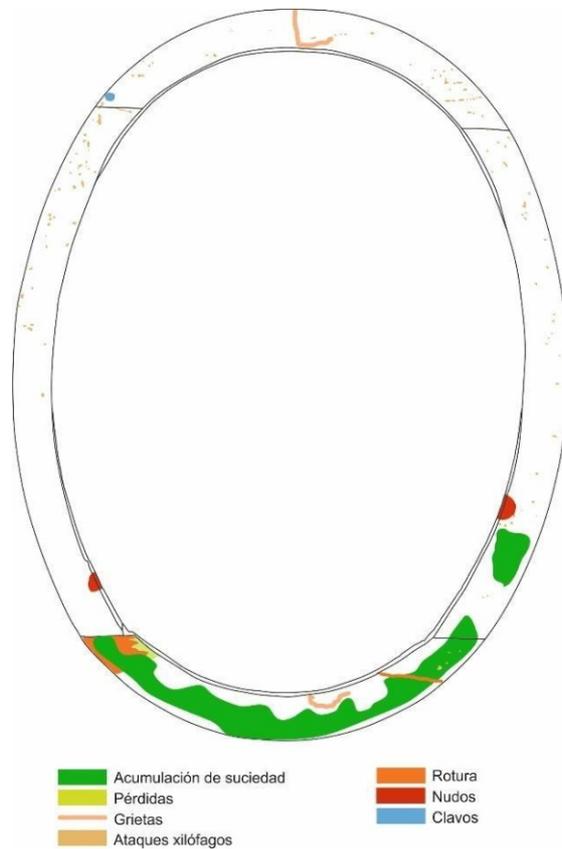
Presenta como daño más significativo de la madera un ataque de insectos xilófagos³⁸; analizando la tipología de las galerías, de sección circular y repletas

³⁸ VIVANCOS, V. Obras restauradas, curso 2000-2001. Unidad de Restauración de Pintura de Caballete y Retablos, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, UPV, 2002, p.24.



Imagen 56. Rotura en el bastidor

Imagen 57. Diagrama de daños del bastidor



de serrín granuloso, se puede identificar que este ataque está producido por insectos anóbidos o denominados comúnmente como carcoma; la presencia de gran cantidad de serrín que desprende el bastidor indica que el ataque sigue activo.

Dichas galerías se localizan en el margen superior, mientras que se advierten otras en la zona inferior que ya han sido tratadas en una intervención anterior, apareciendo taponadas con una masilla de aspecto translúcido y sin color.

Se observan dos nudos adheridos a la madera en ambos largueros laterales del bastidor, una pequeña rotura en la parte superior y pérdidas por una rotura con astillamiento, visible solo por la parte que está en contacto con la tela, en la zona inferior izquierda.

7.2 ESTRATOS PICTÓRICOS

La obra presenta una suciedad superficial (polvo) por toda la zona del anverso; se encuentra en un estado regular de conservación debido a las pérdidas de preparación y película pictórica, así como diversas escamaciones en la parte inferior de la pintura; la red de craqueladuras se extiende por todo el plano del anverso, siendo más perceptibles en las zonas donde se encuentran las pérdidas.

Estos faltantes se localizan en la zona inferior de la obra, siendo así la parte más afectada con múltiples pérdidas de película pictórica y preparación, producidas por la presencia de humedad en contacto con la pieza, originando dichas lagunas.

Imagen 58. Detalle de las pérdidas de película pictórica y la preparación



Se ha observado que las craqueladuras son más acusadas en las zonas circundantes a las pérdidas de estratos, provocando cazoletas con peligro de desprendimiento.

Mediante la fotografía con luz ultravioleta (imagen 54) se advirtieron repintes de una intervención anterior, (manchas más oscuras); localizados en la zona donde se encuentran las pérdidas, más acusadas y, algunas, en las vestiduras del Niño Jesús; presentando un cromatismo diferente a la zona circundante.

Imagen 59. Detalle de los repintes vistos con luz ultravioleta



Por último, con este tipo de análisis fotográfico se observó que el barniz está aplicado mediante una fina capa homogénea, cuya función es proteger la superficie pictórica de los agentes de degradación externos y aportar saturación y luminosidad a la pintura.

Su estado de conservación es muy bueno, puesto que se trata de un barniz muy joven procedente de una intervención reciente en la obra.

A continuación se expone un diagrama de daños de los estratos pictóricos donde se ubican las patologías citadas:

Imagen 60. Diagrama de daños de los estratos pictóricos



8. PROCESO DE INTERVENCIÓN

El proceso de restauración se realizó en el Taller de Conservación y Restauración de Pintura de Caballete y Retablos” del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, abarcando los meses de Diciembre de 2015 hasta Julio de 2016.

6.1 SOPORTE

En primer lugar se procedió al desclavado de la obra y su limpieza superficial; se eliminaron los clavos y las grapas que estaban disgregando el soporte textil debido a la oxidación que presentaban; en algunas zonas la tela estaba adherida al bastidor, por lo que se empleó una espátula e inyecciones de acetona para separarla de la madera.

Al retirarse el bastidor se observó que la zona inferior interna presentaba suciedad depositada, mayormente formada por restos de madera (serrín) provocados por el ataque de insectos xilófagos; se realizó para este caso una limpieza mecánica en seco con ayuda de una brocha y aspiración controlada.

Posteriormente se limpió el anverso de la obra con ayuda de una brocha de cerdas naturales para eliminar la suciedad superficial depositada y se colocaron pequeñas tiras adhesivas que estabilizasen el desgarro durante el proceso; se continuó con la protección de la película pictórica, evitando así posibles desprendimientos o daños durante la intervención del soporte, empleando para ello un vehículo adhesivo, Klucel G® 30g/L hidratado en agua, y un papel de protección, TNT 30B poliéster-viscosa³⁹.

Después de que seca el papel de protección, se planchó el soporte textil a 70º, aplicando previamente humedad controlada mediante papeles secantes humedecidos en agua destilada para relajar los bordes y poder aplanar la tela. En la zona del desgarro se realizó un vertido de Beva 371®, interponiendo papel Mellinex entre la espátula caliente a 70º para fundir el adhesivo; a continuación se realizó un parche empleando tela de gasa natural debido a su inferior densidad y color imperceptible, y adherido mediante calor- presión sobre el vertido con Beva Film®, cuya función era reforzar la zona del desgarro.

Una vez subsanados los daños presentes en el soporte, dado que la obra iba a tensarse de nuevo sobre el bastidor original y los bordes eran insuficientes para llevar a cabo esta tarea, se realizó un entelado de bandas que se adaptó a la morfología y características de la obra.

Para el reentelado se empleó una tela de lino similar al soporte textil original, tanto en trama como en grosor.



Imagen 61. Protección de la superficie pictórica.



Imagen 62. Limpieza mecánica del reverso.



Imagen 63. Subsanación del desgarro.

³⁹ (80 viscosa/20 poliéster). Se aplica el TNT sobre un Melinex tensado; la parte del papel de protección que lleva el adhesivo se coloca en contacto con la superficie pictórica y con ayuda de una brocha humectada con agua destilada, se regenera el adhesivo.



Imagen 64. Diseño del entelado en papel.

La realización de este tipo de entelado de bandas completamente ovalado supuso un problema, ya que no queríamos que las tiras de tela abarcaran más de lo necesario en el soporte textil original y fuesen vistas por el reverso una vez tensada la obra al bastidor.

Se elaboraron diversos bocetos en papel para tratar de encontrar la forma en que las bandas quedasen adaptadas perfectamente y no excediesen en tamaño la propia marca del bastidor en el soporte textil.

Se optó por hacer este diseño ovalado, siguiendo el modelo que aparece en la imagen 61, marcando el óvalo de la obra añadiéndole a la dobléz (1,3 cm) 2 cm para que la banda quedase ajustada en todo el perímetro.



Imagen 65. Tinción de las bandas con té verde.

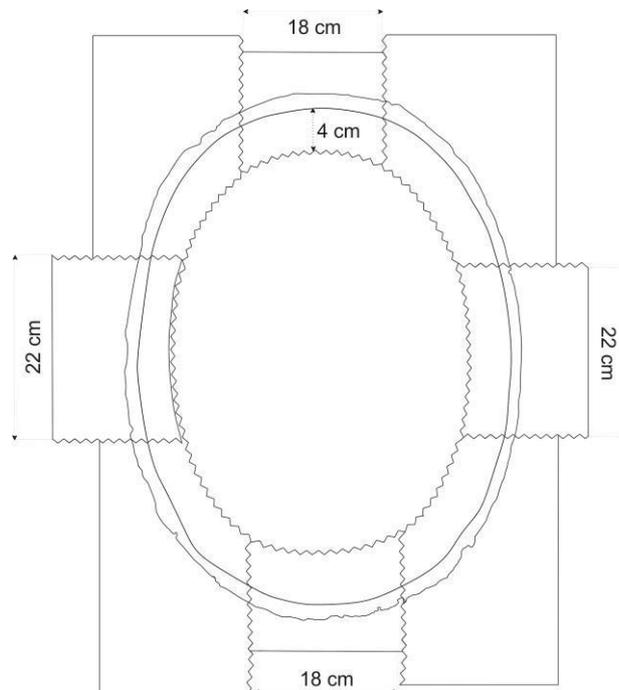


Imagen 66. Croquis del entelado de bordes.

Para asegurar que todas las tiras de lino quedasen centradas, se fijaron las cuatro que irían dispuestas en los márgenes superiores e inferiores, marcando con cinta de carroceros los ejes centrales del óvalo, para poder así adaptar las otras cuatro restantes que se dispondrían en cada esquina; las bandas que se colocarían en los márgenes superior e inferior tendrían 18 cm de largo, mientras que las dos laterales 22 cm.

Una vez realizado este paso se lavaron, fatigaron y plancharon las bandas para alisar y quitar deformaciones. Posteriormente se tiñeron con té verde con ayuda de una brocha (1 pasada) con el fin de ajustar el color del tejido al original.

Secadas las bandas, se colocaron sobre la zona en la que iban a ser adheridas, encajando trama y urdimbre de ambas telas, nueva y original; con la ayuda de cinta de carroceros, se trasladó el contorno del óvalo añadiéndole 4 cm con el fin de poder aplicar posteriormente la impermeabilización de forma precisa y contando con 1 cm de margen para realizar el desflecado.



Imagen 67. Traslado de contornos a las bandas.



Imagen 68. Impermeabilizado de las bandas.

Ajustadas correctamente las bandas, se impermeabilizaron con Plectol B500, agua destilada (1:3) y Klucel G® (30g/L) para espesar y, una vez pasadas 24 horas de secado, se procedió al desflecado en forma oval de las telas; para conseguir que todos los flecos quedasen correctamente adaptados al contorno original, se medía 0,5 cm según la forma marcada con impermeabilizante y con ayuda de un bisturí se sacaban los flecos de la zona en contacto con el original y los lados en contacto con las bandas contiguas.

La adhesión de los bordes al original se realizó mediante Beva Film®, un adhesivo termofusible en lámina que se activa, regenerándose, mediante el calor por planchado a $\pm 65^{\circ}$, enfriado bajo presión, permitiendo recortar pequeños fragmentos adaptándolos a la forma.



Imagen 69. Proceso de desflecado.

Aplicadas las bandas de los centros, se procedió a adaptar las que se dispondrían en las esquinas, para ello se siguió el mismo procedimiento empleado anteriormente, con la excepción del desflecado, el cual en este caso los hilos debían ser cortados uno a uno (horizontal o vertical) según la dirección de la forma (imagen 70).



Imagen 70. Dirección de los flecos en forma oval.



Imagen 71. Resultado final del entelado de bordes.



Imagen 72. Restos del adhesivo de protección en la película pictórica.



Imagen 73. Película que impregna el soporte ligneo humectada con acetona.



Imagen 74. Proceso de reintegración cromática del bastidor.

Finalizados todos los procedimientos en el soporte, se retiró el papel de protección del anverso con ayuda de un hisopo humedecido en agua; una vez quitado el papel, se limpió la superficie de la película pictórica con un algodón humectado en agua destilada para eliminar los restos de adhesivo, y se procedió al tensado de la obra con grapas de acero inoxidable y gamuza de amortiguación.

8.2 BASTIDOR

En este caso se decidió mantener el bastidor original puesto que, a pesar del debilitamiento por el ataque xilófago que presentaba, la recuperación del mismo era posible.

El tratamiento empleado en este caso se inició mediante la desinsección del soporte ligneo con Xylamon® a brocha; posteriormente se lijó la madera del bastidor tanto en las aristas que estaban en contacto con la tela como por la zona del anverso y reverso para limpiar la madera de encolados y barnizados y facilitar la impregnación de los productos.

Para consolidar la madera se aplicaron inyecciones por los agujeros de clavado de la tela con de la resina Regalrez 1126 diluida en White Spirit (10%-90%) dejando evaporar el disolvente durante 24h; luego, se adhirió la rotura que presentaba el bastidor con acetato de polivinilo.

Al realizar la limpieza del bastidor con acetona diluida en agua se percibió que el material translúcido con que se habían rellenado las galerías tratadas con anterioridad, se hinchaba y emblanquecía, estando aplicado por toda la madera de la parte que no estaba en contacto con la tela, tratándose por lo tanto de una cola polivinílica.

Para eliminar esta capa se emplearon empacos de algodón con acetona y una espátula.

Retirada dicha capa, se limpió la madera con alcohol + agua destilada (1:1) y se procedió a la consolidación con Regalrez® 1126 y White Spirit, dejando evaporar 24h.

La reintegración estructural de las galerías provocadas por los insectos se elaboró con masilla para madera tintable de color pino Titan®; una vez seca, se reintegraron cromáticamente con ayuda de acuarelas y se enceró el bastidor en su totalidad con ayuda de una muñequilla y cera de abejas diluida en White Spirit (1:1).

8.3 ASPECTOS TÉCNICOS

Realizados todos los procedimientos en el soporte textil y bastidor, y tensada la obra, se continuó con el proceso de restauración de la película pictórica, la cual era la que más daños presentaba; su restauración incluye un estucado de las lagunas, la reintegración pictórica y distintas fases de barnizado.

8.3.1 Estucado

Al encontrarse la obra limpia, esta tarea se limitó a retirar el polvo de las lagunas con un pincel fino de cerdas suaves y a estucar reintegrando estructuralmente los estratos perdidos.

El estuco empleado para la restitución de faltantes se preparó con gelatina técnica (2,5 g.) + agua destilada (30g.) + Plextol B500 (2%) y carbonato cálcico, aplicándose con un pincel fino mediante delgadas capas⁴⁰.

Posteriormente se niveló con ayuda de un corcho humectado con agua destilada y se texturizó acorde a las características estéticas propias de la obra, con ayuda de la punta de un hisopo y aguja⁴¹.

Imagen 75. Estucado de los faltantes.



8.3.2 Reintegración cromática y barnizado final

El método empleado para este proceso vino determinado por la tipología y tamaño de las pérdidas; se escogió la técnica de la reintegración ilusionista o no discernible con el fin de devolver a la pieza su lectura completa.

La técnica pictórica empleada para este caso también fue la acuarela, debido a sus propiedades reversibles y facilitando ajustar el tono (a bajo tono) para que al aplicar las posteriores capas de barniz el color se ajuste al original.

El proceso de reintegración se elaboró por fases, iniciándose con una primera capa homogénea de color para posteriormente poder ir ajustándolo al original paulatinamente.

⁴⁰ VIVANCOS, V. *Op.Cit*, p.77.

⁴¹ FUSTER, L; CASTELL, M; GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*, 2008, p.127.



Imagen 76. Detalle de una de las lagunas antes de la restauración.

Imagen 77. Detalle después del estucado.

Imagen 78. Detalle de la reintegración cromática.

Tras finalizar la reintegración pictórica con acuarela se realizó un primer barnizado a brocha de la obra con resina natural Dammar⁴² y White Spirit (1:5); una vez seco, la reintegración tiende a subir su tonalidad, por lo que fue necesario retocar con la ayuda de pintura Gamblin[®]⁴³ diluida en esencia de trementina y alcohol (1.:1).

Imagen 79. Proceso de reintegración pictórica con Gamblin[®].



Una vez ajustado el color, se procedió a un segundo barnizado final con compresor de aire y el mismo barniz empleado anteriormente.

Con esta última fase, el proceso de restauración quedó completado; se procedió una vez terminado a documentar fotográficamente el resultado final en la obra intervenida:

⁴² "Resina de origen vegetal (*Shorea, Hopea*), utilizada en la fabricación de barnices por su buena solubilidad en disolventes orgánicos y por su menor amarilleamiento, ya que es la resina terpénica menos ácida que se conoce. Excelente adhesividad. Se presenta en pequeños trozos." Catálogo AGAR, [consulta :2016-07-27]. Disponible en: http://www.agaragar.net/Galerias/archivos/catalogo_agar.pdf

⁴³ VIVANCOS, V. *Op.Cit*, p.77.

Imagen 80. Resultado final de la restauración



9. CONCLUSIONES

La realización de este Trabajo Final de Grado ha permitido plasmar de forma concreta los contenidos, tanto teóricos como prácticos, empleados durante el proceso de restauración, así como los estudios realizados sobre la obra.

Atendiendo a la parte referida a la investigación, ha sido de suma importancia la consulta bibliográfica y el examen de las fuentes gráficas, recurriendo mayoritariamente a bibliotecas y portales web, que han ayudado a encontrar similitudes entre la obra pictórica de Vergara y el lienzo que este trabajo estudia, originando un análisis a nivel histórico-artístico de la pintura.

Se han podido determinar aspectos estilísticos y cronológicos gracias a la información encontrada en las biografías y estudios publicados sobre el pintor valenciano de la mano de Miquel-Àngel Català Gorgues y David Gimilio Sanz; así como el análisis de diversos bocetos de Vergara recopilados por Adela Espinós Díaz que han facilitado el hallazgo de diversas semejanzas entre estos y la obra de estudio.

La presencia de otro lienzo de igual formato y autor en el Instituto de Restauración del Patrimonio ha hecho posible la comparación entre ambas y, de la misma manera, el análisis sobre la construcción del formato oval que las dos poseen.

También el estudio fotográfico ha sido determinante a la hora de poder realizar análisis a nivel pictórico y anatómico, así como también facilitar la localización de las patologías que la pintura presentaba, permitiendo determinar su estado de conservación.

Todo esto ha permitido que el proceso de intervención se realizase bajo un parámetro de seguridad, realizando todas las pruebas en los laboratorios del Taller de Conservación y Restauración de Pintura de Caballete y Retablos en el IRP, y llevando a cabo una restauración que no ha supuesto riesgo alguno para el lienzo gracias a los recursos teóricos aprendidos durante el grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

El criterio empleado y el método de trabajo aplicado a las características de la obra ha hecho posible que la pintura volviese a encontrarse lo más estable posible, reintegrando tanto estética como estructuralmente los estratos que podían entorpecer su continuidad y realizando un entelado de bandas diseñado exclusivamente acorde a la geometría del lienzo.

La oportunidad de realizar un estudio e intervención de una pieza original, ha resultado muy enriquecedora tanto a nivel personal como académico, proporcionando destreza en el uso de ciertos procedimientos.

10. BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA CERNI, V. *Història de l'Art Valencià 4. Del Manierisme a l'Art Modern. València: Consorci d'Editors Valencians, 1989*
- BARROS, J.M. *Imágenes y sedimentos. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. 2005*
- BAUR, E-G, *Rococó*. Walther Ingo F: Editorial Taschen, 2008
- BOULEAU, C. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Ediciones Akal. 1996
- BULWER, J. *Chirologia, or, the natural language of the hand, 1644*.
[consulta: 2016-07-19]. Disponible en:
<https://archive.org/details/gu_chirologianat00gent>
- CALVO, A. *Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002
- CAMPO, G.; BAGAN. R.; ORIOLS. N.; *Identificació de fibres. Suports textils de pintures*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009
- CASTELL, M.; MARTÍN, S.; *La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial UPV. 2003
- CATALÁ GORGUES, M-A. *El pintor y académico José Vergara. (Valencia 1726-1799)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2004
- CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997
- CREMONESI, P. *Un approccio alla politura del dipinti mobili*. Saonara: Editorial Il Prato, 2012
- DÍAZ PATIÑO, G. *Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús. En: Revista de Estudios de Religión*. México: PLURA, 2010, vol. 1, num. 1
- DOMÉNECH, M^a T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial UPV, 2013
- ESCRIBANO BASTANTE, P. *Reintegración pictórica a partir de fuentes gráficas: El Martirio de San Vicente de José Vergara de 1971: Del modellino al lienzo de la Catedral*.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30982/2010_0405_189_194.pdfsequence>
- FUSTER, L; CASTELL, M.; GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial UPV. 2008
- GARÍN LLOMBART, F.V; PONS ALÓS, V. *La Luz de las Imágenes: La Gloria del Barroco*, 2009-10
- GIMILIO SANZ, D. *José Vergara, (1726-1799), del Tardobarroco al Clasicismo dieciochesco*, Valencia: Conselleria de Cultura i Educació, 2005

- GRAF.A.B. *Tropica. Color Cyclopedia of exotic plants and trees. New Jersey: Roehrs, 1981*
- GUEROLA BLAY, V. *La pintura cerámica a Carcaixent: estudi, classificació i catàleg raonat: plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie. València: Universitat Politècnica de València, 2002*
- HELFTA, G. *The life and revelations of Saint Gertrude, virgin and abbess of the Order of St.Benedict. Londres: New Oates & Washbourne, 1963*
- HELLER, E. *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón. Barcelona: Gustavo Gili, 2004*
- JUNQUERA, J.J. *Historial Universal del Arte. 8. Rococó y Neoclasicismo. Barcelona: Espasa Calpe, 2000*
- KNUT, N. *Manual de restauración de cuadros. Barcelona: Könemann. 1999*
- LÓPEZ TERRADA, M.J. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850. Colección la valenciana del siglo XIX. Valencia: Ajuntament de València, 2001*
- MARTÍN, S. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas. Pintura sobre lienzo. Valencia: Editorial UPV, 2005*
- NEBOT-DÍAZ, E.; MARCELO MARCO, V; BERNAL NAVARRO, J.C; COLLADO LOZANO, M; NEBOT-DÍAZ, I. *José Ferrer, pintor académico. Su paso por La Sala de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Publicación del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, 2010. [consulta: 2016-07-10].*
Disponible en:
https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30982/2010_04-05_189_194.pdf?sequence=1
- ORELLANA, M.A. *Biografía pictórica valentina. Valencia: París-Valencia, 1995*
- PACHECO, F. *El arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas, Bessegoda i Hudas, 1649*
- PÉREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de Simbolos y Mitos. Madrid: TECNOS, 1988*
- REAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996*
- REIG Y FLORES, J. *La industria abaniguera en Valencia. Maxtor, 2008*
- RODRÍGUEZ DE ABAJO, F.J, ÁLVAREZ BENGUA, V. *Dibujo Técnico I. Donostiarra, 2004*
- TRESCOLÍ, O. *Josep Vergara Ximeno, un pintor i acadèmic a l'Alcúdia del segle XVIII. Alcúdia: Ajuntament de l'Alcúdia, 2015*
- VILLARQUIDE, A. *Pintura sobre tela I. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004*
- VILLARQUIDE, A. *Pintura sobre tela II. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005*
- VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete, prácticas sobre tabla, Valencia: UPV, 2002*

VIVANCOS, V. *Obras restauradas, curso 2000-2001. Unidad de Restauración de Pintura de Caballete y Retablos, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Valencia: UPV, 2002,
ZALBIDEA, M^a A. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. En: ARCHÉ. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV -nº 6 y 7- 2011 y 2012. [consulta: 2016-04-20] Disponible en:https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_49504.pdf?sequence=1

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Fotografía de la autora

Imagen 2: <http://es.wahooart.com/@@/9DFU3U-Gustaf-Lundberg-Retrato-de-Fran%C3%A7ois-Boucher>

Imagen 3:

[https://es.wikipedia.org/wiki/El_columpio_\(Fragonard\)#/media/File:Fragonard,_The_Swing.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_columpio_(Fragonard)#/media/File:Fragonard,_The_Swing.jpg)

Imagen 4:

http://3.bp.blogspot.com/__JS88gNZNFI/SIT5001wf5I/AAAAAAAAA5g/ywYBTkiAXo8/s1600-h/Arc%C3%A1ngel+Gabriel.jpg

Imagen 5: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ramillete-de-flores/654a1747-d33c-46bd-ba44-bbb71ff6ede8>

Imagen 6: <http://mochilear.es/la-capilla-sixtina-valenciana/>

Imagen 7: <http://sp.depositphotos.com/43334587/stock-photo-valencia-palacio-marques-de-dos.html>

Imagen 8: Extraída de la monografía de José Vergara escrita por David Gimilio Sanz

Imagen 9:

https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Vergara_Gimeno#/media/File:Autoretrato_del_pintor_Jos%C3%A9_Vergara_Gimeno.jpg

Imagen 10: Extraída de la monografía del artista escrita por David Gimilio Sanz

Imagen 11, 12, 13 y 14: Extraídas de la monografía del artista por Miquel- Àngel Català

Imagen 15: Extraída de la Tesina Final de Máster de Pablo Escribano Bastante “Reintegración pictórica a partir de fuentes gráficas”

Imagen 16: Extraída de la monografía del artista escrita por David Gimilio Sanz

Imagen 17:

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%9Altima_Cena#/media/File:La_%C3%9Altima_Cena_\(Juan_de_Juanes\)_\(restaurada\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%9Altima_Cena#/media/File:La_%C3%9Altima_Cena_(Juan_de_Juanes)_(restaurada).jpg)

Imagen 18: Extraída de la monografía del artista escrita por David Gimilio Sanz

Imagen 19: Extraída de la monografía del artista escrita por Miquel-Àngel Català

Imagen 20: Extraídas del Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valencia: Catálogo de Dibujos (V-Z)

Imagen 21: Extraída de la Tesina Final de Máster de Pablo Escribano Bastante “Reintegración pictórica a partir de fuentes gráficas”

Imagen 22 y 23: Fotografías de la autora

Imagen 24 y 25: Extraídas de la monografía del artista por David Gimilio Sanz

Imagen 26 y 27: Extraídas del Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valencia: Catálogo de Dibujos (V-Z)

Imagen 28: Fotografía de la autora

Imagen 29: <http://museodelabanico.com/es/museo/25-abanico-rococo-sxviii-bodas-de-alejandro-magno-marfil-vitela.html>

Imagen 30 y 31: Diagramas de la autora

Imagen 32: <https://www.barnebys.es/subastas/lote/430881925/santa-lucia-benito-espinos-valencia-1748-1818/>

Imagen 33: Extraídas del Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valencia: Catálogo de Dibujos (V-Z)

Imagen 34 y 35: Dibujos realizados por la autora

Imagen 36: Fotografía de la autora

Imagen 37: Fotografía realizada por Mara Alcayde

Imagen 38:

https://en.wikipedia.org/wiki/Gertrude_the_Great#/media/File:Saint_Gertrude_by_Miguel_Cabrera.jpg

Imagen 39: <http://imagenessagradas.blogspot.com.es/2014/06/pompeo-baonisagrado-corazon.html>

Imagen 40: Fotografía de la autora

Imagen 41: Extraídas del Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valencia: Catálogo de Dibujos (V-Z)

Imagen 42, 43, 44, 45, 46 y 47: Fotografías de la autora

Imagen 48: Dibujo realizado por la autora

Imagen 49: Fotografía realizada por Cristina Robles en el Taller de CyR del IRP de la UPV

Imagen 50, 51, 52 y 53: Fotografías de la autora

Imagen 54: Diagrama realizado por la autora

Imagen 55 y 56: Fotografías de la autora

Imagen 57: Diagrama realizado por la autora

Imagen 58 y 59: Fotografías de la autora

Imagen 60: Diagrama realizado por la autora

Imagen 61 y 62: Fotografías realizadas por Cristina Robles en el Taller de CyR del IRP de la UPV

Imagen 63, 64 y 65: Fotografías de la autora

Imagen 66: Dibujo realizado por la autora

Imagen 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79 y 80: Fotografías de la autora

