

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL



Antonio Bisquert

DOCTORANDA: Belén Díez Atienza

DIRECTOR / TUTOR: Dr. D. José A. Madrid García
DIRECTOR: Dr. D. Pedro Luis Hernando Sebastián
DIRECTOR: Dra. Dña. Dolores Julia Yusá Marco



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIA Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

MAYO 2017

**ESTUDIO TÉCNICO
DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
DE ANTONIO BISQUERT
EN TERUEL**

Tengo un mañana que es mío
y un mañana que es de todos
el mío acaba mañana
pero sobrevive el otro.

Mario Benedetti

A Alegría, por mis ausencias.

A Joaquín, mi gran e imprescindible apoyo.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi tutor y director José A. Madrid García por haber depositado desde el inicio plena confianza en mí, siendo mi ayuda y orientación. Igualmente reconocer mi gratitud a mis también directores Dolores J. Yusa Marco por su incansable implicación, confianza y motivación ofrecida, y a Pedro L. Hernando Sebastián, por abrirme el acceso a las obras y por estar ahí siempre.

También me gustaría reconocer a las instituciones que han contribuido a financiar parte de este trabajo:

En primer lugar, a la Diócesis de Teruel y Albarracín por asumir gastos de los procedimientos de transporte de las obras a las instalaciones radiográficas de la Universitat Politècnica de València y depositar su completa confianza hacia mi persona, abriéndome siempre las puertas de su casa.

De la misma manera al Instituto de Estudios Turolenses por el impulso en el inicio de esta tesis con la concesión de XXXI Concurso de ayudas a la investigación, en 2014, y que me permitió redactar el trabajo *Estudios técnicos de la obra de Antonio Bisquert. Nuevas aportaciones*.

Quiero también agradecer a la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón su reconocimiento por estos estudios de interés, dando los certificados de permisos temporales.

Igualmente, agradecer a D. Manuel Planes i Insausti y al Dr. José Luis Moya López su soporte técnico recibido en el Servicio de Microscopía Electrónica de la Universitat Politècnica de València.

A D. Francisco Domingo Alegre, consiliario y ecónomo de la Diócesis de Teruel y Albarracín, nunca tendré palabras de agradecimiento hacia usted. A los párrocos de las iglesias donde hemos trabajado; D. Gabino Abad Ariño, D. Blas Sanz Yagüe, D. Enrique Pastor Nadal y en especial a D. José Alpuente Rubio, por confiar en mi trabajo.

A los propietarios de las obras estudiadas, la Diócesis de Teruel y Albarracín y a los particulares que han decidido quedar en el anonimato por permitirme acceder a ellas. También quiero acordarme de la restauradora María Jesús Iglesias Díaz de Collantes por su desinteresada aportación documental.

A todos los trabajadores de Obispado de Teruel, siempre dispuestos a ayudar, en especial a Silvia, estos años de investigación me han servido para conocer a una fiel amiga para siempre.

Al personal de consulta, información y préstamo de las bibliotecas visitadas en especial a Carolina y a sus compañeras de la Biblioteca del Centro Universitario del Campus Teruel.

No me puedo olvidar de mis amigas y compañeras restauradoras con las que me he formado, crecido personalmente y académicamente en el mundo del arte y en la vida.

A todas mis amigas de siempre, por saber valorar mi esfuerzo y demostrarlo con su apoyo incondicional. A Silvia por su apreciada colaboración.

Como broche final quiero dedicar este trabajo a mi familia, por estar siempre a mi lado y confiar en mí. En especial a mis padres por dejarme la mejor herencia, mi educación. No puedo agradeceréte con palabras, mamá. Joaquín, si empezara de nuevo, volvería a buscarte en mi nave del tiempo. Sin ti esto no hubiera sido posible. Y a mi tío Javier por confiar siempre en mí e invertir sus muchas horas en mi progresión académica.

A ti hija, Alegría; ojalá sea capaz de transmitirte esa sensibilidad, delicadeza, esmero y paciencia con la que trabajo cada día en el mundo del arte de la restauración.

RESUMEN

Esta investigación ha querido poner en valor la producción artística, en la provincia de Teruel, del artista barroco valenciano Antonio Bisquert. Para ello se ha seleccionado un conjunto de doce obras, compuesto por once lienzos y un retablo. Todas ellas, se han sometido a un estudio técnico a través del empleo del estudio histórico-artístico, análisis radiográfico, Microscopía Óptica y Microscopía Electrónica de Barrido con Microanálisis de Rayos X. Concretamente en un momento en el que la inmediatez en la obtención de las radiografías digitales o la precisión de los resultados obtenidos con los exámenes analíticos son base para un conocimiento más profundo de la obra estudiada.

A través de la metodología de estudio que hemos aplicado, ofrecemos un compendio de imágenes inéditas, en que dejamos al desnudo todo el proceso creativo y la génesis de las obras. De esta forma, los resultados alcanzados revelan atribuciones contrastadas y el empleo de posteriores retoques no originales. Estos fueron ejecutados por una misma mano en época pero de forma posterior. En general es de sumo interés para el conocimiento de la obra de este olvidado pintor.

Este conocimiento profundo de una parte de nuestro patrimonio se convierte en una base sólida para fomentar el esfuerzo por ganar, velar y conservar el futuro.

PALABRAS CLAVE: Antonio Bisquert, Rayos X, estudio estratigráfico, producción pictórica, arrepentimientos, Teruel.

RESUM

Aquesta investigació ha volgut posar en valor la producció artística, a la província de Terol, de l'artista barroc valencià Antonio Bisquert. Per a això s'ha assignat un conjunt de dotze obres, compost per onze llenços i un retaule. Totes elles, s'han sotmès a un estudi tècnic a través de l'ús de l'estudi històric-artístic, anàlisi radiogràfic, Microscòpia Òptica i microscòpia electrònica de rastreig amb Microanàlisi de Raigs X. Concretament en un moment en què la immediatesa en l'obtenció de les radiografies digitals o la precisió dels resultats obtinguts amb els exàmens analítics són base per a un coneixement més profund de l'obra estudiada.

A través de la metodologia d'estudi que hem aplicat, oferim un compendi d'imatges inèdites, en què deixem al descobert tot el procés creatiu i la gènesi de les obres. D'aquesta manera, els resultats assolits revelen atribucions contrastades i l'ús de posteriors retocs no originals. Aquests van ser executats per una mateixa mà en època però de forma posterior. En general és de gran interès per al coneixement de l'obra d'aquest oblidat pintor.

Aquest coneixement profund d'una part del nostre patrimoni es converteix en una base sòlida per a fomentar l'esforç per guanyar, vetllar i conservar el futur.

PARAULES CLAU: Antonio Bisquert, Raigs X, estudi estratigràfic, producció pictòrica, penediments, Terol.

ABSTRACT

This research has wanted to put in value a large artistic production, in Teruel's lands, of the baroque artist Valencian Antonio Bisquert. For it, a total of twelve works, eleven canvases and an altarpiece, have undergone a technical study through the use of historical-artistic study, radiographic analysis, Optical Microscopy and Scanning Electron Microscopy with X-ray Microanalysis. All of this in a moment where the immediacy in obtaining digital radiographs can offer, or also the precision that analytical exams can give us, are the base for historical study interpretation.

Through the methodology of study that we wanted to apply, we offer a compendium of images of unpublished character, where we leave the whole creative process and the works genesis to the naked. In this way, the results achieved reveal contrasted attributions and the use of subsequent non-original retouching executed by the same hand in a later period. This is data of great interest for the recognition of the work of this forgotten painter.

This deep knowledge of a part of our heritage is a solid base to foster the effort to win, to watch over and to preserve the future.

KEY WORDS: Antonio Bisquert, X-ray, stratigraphic study, pictorial production, regrets, Teruel.

INDICE

CAPITULO 1. INTRODUCCION.....	5
1.1. JUSTIFICACION: LA PRODUCCIÓN PÍCTORICA DE ANTONIO BISQUERT COMO OBJETO DE INVESTIGACIÓN Y REFLEXIÓN ACADEMICA	5
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
1.3. OBJETIVOS	18
1.4. METODOLOGÍA.....	20
PARTE I. CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA	25
CAPÍTULO 2. ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO	25
2.1. CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XVII.....	25

2.2. LA FIGURA DE ANTONIO BISQUERT Y SU CONTEXTO HISTÓRICO .	28
2.2.1. <i>Producción artística de Antonio Bisquert: Obras documentadas en Teruel</i>	40
2.2.2. <i>Obra documentada en Valencia</i>	160
PARTE II. ESTUDIO FÍSICO/EXÁMENES GLOBALES Y CARACTERIZACIÓN QUÍMICA	167
CAPÍTULO 3. ESTUDIOS FÍSICOS Y EXÁMENES GLOBALES	182
3.1. TÉCNICAS NO INVASIVAS	182
3.1.1. <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	182
3.1.2. <i>Santa Teresa Escritora</i>	198
3.1.3. <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	213
3.1.4. <i>El Buen Pastor</i>	231
3.1.5. <i>San Juan Bautista</i>	245
3.1.6. <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	258
3.1.7. <i>Inmaculada Concepción</i>	272
3.1.8. <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	284
3.1.9. <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	295
3.1.10. <i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	304
3.1.11. <i>Retablo de San Agustín</i>	310
3.1.12. <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	348

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS PUNTUALES-CARACTERIZACIÓN QUÍMICA DE LOS MATERIALES.....	357
4.1. ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO Y QUÍMICO MEDIANTE TÉCNICAS MICROSCÓPICAS.....	357
4.1.1. <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	357
4.1.2. <i>Santa Teresa Escritora</i>	376
4.1.3. <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	390
4.1.4. <i>El Buen Pastor</i>	413
4.1.5. <i>San Juan Bautista</i>	426
4.1.6. <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	440
4.1.7. <i>Inmaculada Concepción</i>	469
4.1.8. <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	480
4.1.9. <i>Retablo de San Agustín</i>	496
4.1.10. <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	510
PARTE III. RESULTADOS.....	519
CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	519
PARTE IV. CONCLUSIONES.....	547
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES	547
CAPÍTULO 7. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN Y POTENCIALIDAD FUTURA DE TRABAJO	553
BIBLIOGRAFÍA.....	555
LISTADO DE ABREVIATURAS Y SIGLAS UTILIZADAS.....	571

Índice

ÍNDICE DE TABLAS	573
ÍNDICE DE IMÁGENES	583
ANEXOS	603
ANEXO 1. REFERENCIAS BIOGRÁFICAS BASADAS EN REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE ANTONIO BISQUERT.....	603
ANEXO 2. PRENSA HISTÓRICA	671

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN: LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE ANTONIO BISQUERT COMO OBJETO DE INVESTIGACIÓN Y REFLEXIÓN ACADÉMICA

Antonio Bisquert (Valencia, 1590-1596¹/Teruel, 1646) fue un pintor barroco de la escuela valenciana, que desarrolló la gran parte de su producción artística en la provincia de Teruel. Y quizás ahí comienza el interés de este trabajo, pues hasta el momento hemos podido comprobar la carencia de un estudio global riguroso y en profundidad sobre los aspectos técnicos de su obra. Si que existe bibliografía, aunque un tanto dispersa sobre algunas de sus obras, destacando por encima de todas ellas la publicación realizada para la *Exposición Antológica*² del pintor en 1995.

¹ Su fecha de nacimiento no está clara, como se explica en el apartado: Análisis histórico artístico.

² Comisariado por Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano López. Realizada en el Museo Diocesano de Teruel del 23 de mayo al 18 de junio de 1995.

Capítulo 1

Por otra parte, y tras consultar las fuentes documentales previas para abordar la tesis, se da la circunstancia de que la obra de Antonio Bisquert no ha sido investigada técnicamente ni en la Comunidad Valenciana, ni en Teruel. Esto, puede estar motivado a que pese a nacer en la capital valenciana y formarse en ella, marchó pronto a Teruel (en 1620). La poca atención de la historiografía valenciana, pudiera estar causada además, por el excelente nivel de los destacados artistas coetáneos que lo rodeaban. Mientras tanto, en la capital turolense, aunque con excepciones, pocos han sido los que se han ocupado desde el siglo XVII hasta ahora, en investigar la obra de Bisquert.

A los problemas que supone esta falta de información, se le suma la complejidad de someter a estudios exhaustivos de índole científica a un número tan elevado de obras, el tener un acceso total a la obra en variadas localizaciones según la propiedad, es decir, un contacto directo para el análisis, los trabajos de acondicionamiento para su desmontaje y el traslado a las instalaciones preparadas con el instrumental de trabajo. A pesar de todo ello, hemos logrado una aportación de documentación inédita y un conocimiento más completo de la obra. Consiguiendo una forma de trabajar que ambiciona aunar datos histórico-artísticos, documentación gráfica y análisis químicos.

Las obras investigadas guardan características comunes; siendo de mediano o gran formato, con localización en Teruel y su provincia y con un propietario común en casi todos los casos. Además, son obras individuales o exentas, a excepción del retablo; y obras firmadas o de atribuciones de autoría basadas en un discurso histórico artístico por comparativas con otras con las que guardan similitudes en sus características estéticas. Y por último, las particularidades que cada una tiene, las hace idóneas para ser consideradas en el estudio.

Siendo necesario citar que otra de las causas de la falta de información sobre este tema sean las escasas ayudas a la investigación subvencionadas probablemente. Hace que ralentice la realización de estudios de este tipo, ya que se necesita de gran implicación de personal científico investigador, un presupuesto razonable y la obtención de permisos y aprobaciones por parte los propietarios, y de las instituciones que protegen la salvaguarda del patrimonio cultural.

Somos conscientes de las limitaciones que puede presentar esta investigación, pues nuestra formación tiene el eje central de la conservación y restauración de bienes culturales. Pero hemos querido atrevernos a completar nuestro trabajo con un acercamiento a un estudio histórico y artístico, pues consideramos que debemos hacernos eco de estos datos y así cerrar, en la medida de nuestras limitaciones, un estudio lo más completo posible de este conjunto pictórico.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se debe tener en cuenta el texto del historiador español Antonio Ponz,³ quien fue el primero en ofrecer aspectos de su vida y obra. También, podemos señalar, de manera puntual, el trabajo de la profesora María Jesús Pérez⁴ quien incluye una aproximación a la biografía del artista y un estudio estilístico de la obra de *Santa Teresa escritora*, que fue motor de este estudio.

³ Este ilustrado personaje da testimonio de un gran número de bienes artísticos, entre ellos de la ciudad de Teruel en su obra *Viaje de España*: "Este fue un Profesor de mucho mérito, del *qual* ni usted ni yo teníamos la menor noticia hasta ahora. Si Palomino la hubiera tenido, a buen seguro que lo hubiera declarado por uno de los buenos Pintores de aquel tiempo".

⁴ Autora dedicada al ámbito de la educación que desarrolla el primer estudio publicado de una obra del pintor.

Capítulo 1

La afirmación de que Antonio Bisquert merece una investigación en mayor profundidad también es sostenida por varios historiadores desde los años ochenta y noventa del siglo pasado, como María Jesús Pérez que afirma:

Resulta obvio decir que Bisquert está esperando un estudio completo, que le muestre como un hombre que fue reflejo de su tiempo al reunir tendencias pictóricas diversas, y plasmar el pensamiento de sus contemporáneos, y esto con una digna corrección unida a una intensa y silenciosa emotividad.⁵

De una opinión parecida sobre este tema son Buil y Lozano, cuando dicen que:

La labor que queda por hacer es mucha. La pintura barroca aragonesa está todavía pendiente de una revisión y Antonio Bisquert merece un desagravio y una recuperación en justa proporción a su calidad artística y a su trabajo en las tres provincias aragonesas.⁶

También se puede incluir dentro de este estado de la cuestión, a uno de los historiadores que más se ha ocupado de la obra de este artista, junto con el antiguo y primer director Pedro Martínez Pérez, del Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel, que es Pedro Luis Hernando,⁷ procurando que las obras de Bisquert, que tiene en exposición esta colección de arte religioso, estén en un buen estado de conservación y ocupen un lugar preferente en las salas del Palacio Episcopal. Tal es así que Bisquert es uno de los ejes de este museo, junto a la pintura medieval del gótico aragonés, entre las que hay que señalar *San Miguel* y *Santa Catalina* atribuidas a Lorenzo Zaragoza y la de la *Virgen de la Misericordia* atribuida al Maestro

⁵ María Jesús Pérez Hernández, "Una obra y un autor: Santa Teresa escritora y Antonio Bisquert", *Revista Teruel*, n. 74 (1985): 89.

⁶ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "Antonio Bisquert, autor de dos ciclos pictóricos atribuidos a Jusepe Martínez", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 41 (1990): 81.

⁷ Pedro Luís Hernando Sebastián es Delegado Episcopal de Patrimonio de la Diócesis de Teruel y Albarracín y Director del Museo de Arte Sacro de Teruel.

de Teruel, además de un amplio conjunto de escultura medieval y orfebrería y de obras del escultor Mariano Benlliure.⁸

Desde el punto de vista artístico volviendo al pintor estudiado, y en lo referente a su formación en la Escuela Valenciana, es interesante su papel como discípulo y estudioso de Francisco Ribalta, dato que es citado, entre otros, por destacados autores como Ceán,⁹ Camón,¹⁰ Morales¹¹ o Arce.¹²

Esta formación se plasma posteriormente en muchas de sus obras que ya se realizan en tierras turolenses con la influencia del naturalismo, o como afirma Benito Doménech:

...el recuerdo valenciano en Bisquert podría comenzar a argumentarse a la vista de la Inmaculada Concepción que conserva el Museo Diocesano de Teruel, representada con los símbolos marianos alrededor según la iconografía valenciana del siglo XVI que en Vicente Macip y Joan de Joanes habría encontrado sus modelos más bellos.¹³

Pero no todos los autores se ponen de acuerdo en este punto y consideran que Bisquert tuvo una formación más ecléctica de la que también se ocupa parte de la investigación de esta tesis doctoral. En este sentido, el autor

⁸ Pedro Luis Hernando Sebastián, "El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel", *Artigrama*, n. 29 (2014): 109.

⁹ Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), 149.

¹⁰ José Camón Aznar, 1977. *La pintura española del siglo XVII*, (Madrid: Espasa Libros, S.L., 1977), 100.

¹¹ José Luis Morales y Marín, "Antonio Bisquert Vandés", en *Pintura aragonesa en el siglo XVII* (Zaragoza: Guara Editorial, S.A., 1980), 53.

¹² Ernesto Arce Oliva, "La pintura aragonesa en el tiempo de Antonio Bisquert", en *El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1995), 13.

¹³ Fernando Benito Doménech, "Antonio Bisquert, en el eje artístico entre Valencia y Aragón durante el siglo XVII" en *El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1995), 25.

Capítulo 1

anterior ya cita la influencia de otros autores además de Ribalta, como son Macip y Joan de Joanes. La influencia de Macip también es avalada por Fernández.

... que habitualmente se le habían venido atribuyendo, los influjos de otros talleres valencianos, especialmente el todavía muy fuerte de los Macip.¹⁴

Además, Camón¹⁵ considera que al influjo de Ribalta hay que añadir uno italiano. Pérez entiende que también se vio influido por:

...una Valencia mediterránea y portuaria, dominada por la estética de Juan de Juanes, hasta que fue sustituida por los nuevos planteamientos de Ribalta.¹⁶

Por su parte, Benito entiende que:

...quizá la formación valenciana de Bisquert fuera más ecléctica de lo que en principio cabría imaginar, pues el taller de Ribalta no era el único que funcionaba en la ciudad del Turia y hay que pensar que pudo Bisquert frecuentar otros obradores desde el momento de su producción posterior no resulta tan uniforme...débitos que van desde lo joanesco hasta lo orrentiano.¹⁷

Por otra parte, se pretende dar el valor que se merece a la obra pictórica de Antonio Bisquert, que no fue suficientemente estimada en su momento, si nos atenemos a las valoraciones que hemos encontrado en la bibliografía manejada. Los autores que más énfasis han puesto en este sentido han sido Buil o Lozano, quien de forma expresa han indicado que:

...merece un desagravio y una recuperación en justa proporción a su calidad artística y a su trabajo en las tres provincias aragonesas.¹⁸

¹⁴ María Antonia Fernández del Hoyo, "El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. vol. 61 (1995): 546.

¹⁵ José Camón Aznar, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶ María Jesús Pérez Hernández, *op. cit.*, p. 90.

¹⁷ Fernando Benito Doménech, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, *Antonio Bisquert, op. cit.*, p. 81.

Es cierto que los comentarios sobre sus obras son correctos, pero carecen, por decirlo de alguna manera, de entusiasmo o brillantez. Y como sabemos, otros artistas coetáneos de Bisquert son tratados con otras alabanzas, como su compañero de escuela Juan Sariñeña, con una obra similar analizada desde la perspectiva actual.

De este modo encontramos valoraciones por ejemplo como la de Ceán,¹⁹ cuando recalca la corrección de su dibujo, el buen color y expresión que sus obras manifiestan, o bien, también como Ponz:

...este fue un Profesor de mucho mérito, del qual ni V. ni yo teníamos la menor noticia hasta ahora. Si Palomino la hubiera tenido, a buen seguro que lo hubiera declarado por uno de los buenos Pintores de aquel tiempo.²⁰

Esta línea de pensamiento se mantiene durante todo el siglo XIX y así encontramos que hacia finales del mismo, Alcahalí²¹ dice que se le consideró por los más inteligentes como un artista correcto y sentido con unas obras muy estimadas; visión que tampoco cambia con la llegada del siglo XX, en la que Rubio simplemente cita a este autor valenciano en estos términos:

...la modestia de Bisquert se revela en que se dedicaba a restaurador en pintura y dorado.²²

A finales del siglo pasado, a medida que aumentan las referencias bibliográficas en número y extensión, se aporta un nuevo enfoque a la obra de Antonio Bisquert, como introductor de la escuela valenciana en las

¹⁹ Juan A. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 149.

²⁰ Antonio Ponz, *Viage de España*, vol. XIII (Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1772-1794), 101.

²¹ Barón de Alcahalí y Mosquera, *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, 1987), 76, acceso 11 de octubre de 2016, <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=405897>.

²² Julián María Rubio, "El pintor Antonio Bisquert: discípulo de Ribalta", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Arte, Arqueología, Historia*, vol. 26 (1918): 206.

Capítulo 1

tres provincias aragonesas, pero tampoco falta el discurso poco elogioso hacia su figura. Así, Fernández considera que:

...de su estudio se evidencia, sin embargo, la falta de evolución estilística en la producción de Bisquert, quien permanece aferrado a fórmulas decididamente retardatarias tanto en la composición como en la factura pictórica.²³

Sin obviar que figuras tan relevantes en el mundo del arte contemporáneo aragonés, como Borrás, hace menciones muy breves acerca de este pintor barroco:

La pintura de Bisquert, con algunos ecos iniciales tardomanieristas, se mantiene en un primer realismo de raíz ribaltesca.²⁴

Borrás no va a ser el único y Esteras,²⁵ una década antes, simplemente hace esta mención en la que recuerda que el siglo XVII en Teruel el más destacado de los maestros pintores fue Antonio Bisquert.

Respecto a la influencia en la pintura barroca en las tres provincias aragonesas, aunque el tema de la tesis no es ese sino la figura de Bisquert y su producción artística en la ciudad de Teruel, no se puede separar uno del otro, dado que fue uno de los autores que más influyó en la pintura barroca en Aragón. Al menos a juicio de Arce, que indica que:

...la pintura aragonesa entable la nueva relación con la realidad que representa el primer barroco con respecto al manierismo. Y lo hace por medio de la implantación en Teruel y Aragón de un lenguaje figurativo pleno de resonancias ribaltesca.²⁶

Pero además, conviene recordar que estamos ante el único pintor barroco que está representado en las tres provincias aragonesas y, dada su

²³ María Antonia Fernández del Hoyo, *op. cit.*, p. 546.

²⁴ Gonzalo M. Borrás Gualis, "Antonio Bisquert" en *Enciclopedia Temática de Aragón*, vol. 4. (Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1986-1987) 446.

²⁵ Cristina Esteras Martín, "Documentos inéditos de artistas que trabajaron en Teruel en los siglos XVI, XVII y XVIII", *Revista Teruel*, n. 55-56 (1976): 157.

²⁶ Ernesto Arce Oliva, *op. cit.*, p. 20.

formación en el círculo valenciano, Bisquert introdujo las maneras ribaltescas por toda la región como explican Buil y Lozano.²⁷ Autores que certifican a Bisquert como autor del *Ciclo de la vida de San Lorenzo*, formado por doce lienzos de la vida del santo, más dos retratos que encontramos en la basílica del santo en la ciudad de Huesca realizados entre 1632 y 1633 en Teruel.²⁸

También de similares características son los ocho lienzos dedicados al *Ciclo de la vida y martirio de San Vicente*, que se encuentran actualmente repartidos entre la Iglesia de San Gil y el Museo Diocesano de Zaragoza. Este conjunto fue atribuido de forma errónea, durante mucho tiempo, al importante pintor aragonés Jusepe Nicolás Martínez, al igual que las obras de la Basílica de San Lorenzo de Huesca.

En suma, indicar que desde la llegada de Antonio Bisquert a Teruel en 1620 hasta su muerte, tuvo una vinculación muy estrecha con la Diócesis de Teruel. Pues gran parte de su producción artística es propiedad de la misma y se encuentra expuesta en sus diferentes iglesias y museo.

Por lo que respecta al estado de la cuestión en la vertiente histórica, Antonio Bisquert estuvo vinculado de joven al colegio de pintores donde se formó. Entró a formar parte de dicho colegio el 27 de septiembre de 1616, junto a 33 maestros pintores, 8 cortineros y 14 doradores. Sin que podamos determinar su edad exacta por lo mencionado respecto a su fecha de nacimiento, que varía en 5 años, según los datos de unos historiadores u otros.

²⁷ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert" en *El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1995), 52.

²⁸ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "Antonio Bisquert, autor de dos ciclos pictóricos atribuidos a Jusepe Martínez", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 41 (1990): 80.

Capítulo 1

En todo caso sí que está documentado lo que algunas fuentes ponen en duda, que Francisco Ribalta fue profesor suyo, ya que en ese momento ocupaba el cargo de *pintor y mayoral*. Junto a Bisquert se matricularon también 9 pintores más y un dorador, entre los que destacan Juan Ribalta (1596-1628), Juan Sariñena (1545-1619) o Cristóbal Llorens (1553-1617), curiosamente estos dos últimos fallecieron años después a esta fecha.

En esta tesis, en el apartado técnico se han analizado las obras al máximo, con semejantes características a las realizadas en museos e instituciones de relevancia nacional e internacional, como el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), la National Gallery de Londres y el Museo Metropolitano de Nueva York.

Además de ello, el estudio se completa con la revisión de los ejemplos que existen en catálogos de destacados pintores de prestigio en el que se incluyen los procedimientos técnicos empleados, en libros como el de Diego de Velázquez²⁹ y Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*.³⁰ Estos catálogos razonados son un modelo que han servido como base orientativa para esta parte del trabajo técnico que se ha desarrollado, ya que ha servido como instrumento de consulta para el análisis y la interpretación de una producción artística.

En la actualidad, el estado de la cuestión de la obra pictórica en lo relativo a los estudios técnicos está pensado para conocer aspectos concernientes a su conservación y enfocarlos a posibles acciones de restauración en los que destacan matices artísticos, históricos, estéticos y materiales. Pautas que nos han orientado en las líneas trazadas para nuestro trabajo.

²⁹ María del Carmen Garrido Pérez, *Velázquez, técnica y evolución* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992).

³⁰ María del Carmen Garrido Pérez, *El Greco pintor: Estudio técnico* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016).

En el ámbito de Museos e Instituciones del territorio español encontramos en el Museo del Prado un apartado de investigación desde el que se han compartido algunas de las restauraciones que desarrollan en obras propias de su colección. De entre ellas, podemos destacar el proyecto de restauración ejecutado en el 2011 de *El Calvario* de Rogier van der Weyden y su estudio técnico.³¹ Así como su exposición *El trazo oculto* (2006).

También, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dispone de manera pública³² de un apartado sobre los procesos de restauración de algunas obras de su colección, destacando el estudio y restauración de la *Mujer en Azul* de Pablo Picasso (2011-2012). Esta intervención permitió recuperar dentro de las dificultades que otorga el envejecimiento natural del cuadro, su aspecto original.

Un modelo muy interesante es el del Museo Thyssen-Bornemisza por medio del uso de Microsites³³ y publicaciones interactivas para la investigación. Como referente para esta tesis doctoral se han tomado el estudio técnico de las obras³⁴ *El Greco, de Italia a Toledo* y el estudio

³¹ Museo Nacional del Prado, "Proyecto de restauración de *El Calvario* de Rogier van der Weyden", acceso el 3 de febrero de 2017, <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/proyecto-de-restauracion-de-el-calvario-de-rogiervan-der-weyden/a996cfee-bc5e-48fe-a020-4a3e710d8bb6>.

³² Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "Estudio y restauración de *Mujer en Azul* de Pablo Picasso", acceso el 4 de marzo de 2017, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/procesos/estudio-y-restauracion-mujer-en-azul-de-pablo-picasso>.

³³ Un micrositio (*minisite* o *weblet*) es una página web individual o a un grupo de páginas que amplían la funcionalidad de sus sitios web primarios. Con propia dirección Web normalmente.

³⁴ Museo de arte Thyssen-Bornemisza, "Estudio Técnico de las Obras-El Greco, de Italia a Toledo", acceso el 4 de marzo de 2017,

Capítulo 1

técnico sobre la obra retrato³⁵ de *Giovanna Tornabuoni* del pintor Domenico Ghirlandaio. La primera de ellas, realizada en 2014, muestra de manera pública los estudios científicos realizados a varias obras del pintor en el que se consigue reconstruir la evolución técnica del artista a través de estos procesos. Para ello se hace uso de las nuevas tecnologías por medio de una página web muy visual, de diseño impactante y estética, que consigue acercar a todos los públicos los aspectos científicos del patrimonio cultural de una manera amena, divulgativa y rigurosa.

Por lo que hace referencia a los museos internacionales, de la National Gallery de Londres se ha tomado como modelo *El juicio de Paris*, de Rubens,³⁶ considerado idóneo para esta tesis doctoral ya que presentan un análisis de la evolución de la pintura. Esta obra está accesible gracias a los numerosos boletines técnicos que edita esta institución sobre estudios radiográficos y químicos que han aplicado en obras pictóricas de su galería, entre los que se encuentran los de esta obra.

Finalmente, del Museo Metropolitano de Nueva York se ha trabajado con una obra de referencia³⁷ que aborda el estudio científico que realizó esta institución a 39 pinturas de Rembrandt, Van Dyck y Vermeer. Especialmente útiles han sido las interpretaciones de los resultados de los análisis de las imágenes completas, de los pigmentos y de los procedimientos técnicos.

<http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2014/el-greco/estudio-tecnico-obras.php?lang=es>.

³⁵ Domenico Ghirlandaio, *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza) , acceso el 4 de marzo de 2017, <http://www.museothyssen.org/microsites/ghirlandaio/index.html#/retrato-de-giovanna-tornabuoni>.

³⁶ Lois Oliver, et al., "The Evolution of Rubens's Judgement of Paris (NG 194)", *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 26 (2005): 4-22.

³⁷ Maryan Wynn Ainsworth, *Art and autoradiography: insights into the genesis of paintings by Rembrandt, van Dyck and Vermeer* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1982).

Así pues, vista la necesidad de analizar la figura de Bisquert con profundidad, se aspira con esta tesis doctoral a abordar la obra de este importante pintor de la escuela valenciana de una forma amplia y con unos objetivos y metodología que se exponen seguidamente, así como con la voluntad de que sirva a otros investigadores para abrir nuevas líneas de prospección en diferentes campos.

Esta necesidad se ha visto verificada durante estos años de elaboración de la tesis por medio de la parte divulgativa con algunos trabajos de investigación realizada sobre algunos aspectos de la obra de Bisquert, como por ejemplo la beca concedida por el Instituto de Estudios Turolenses (IET) de la Diputación de Teruel, para investigar sobre: *Estudios técnicos de la obra de Antonio Bisquert*, dentro del programa de nuevas aportaciones en el XXXI Concurso de ayudas a la investigación (2014). Investigación que está pendiente de ser publicada, mediante la edición de diferentes materiales como libros o revistas, para fomentar la difusión de la realidad turolense junto a otros trabajos de investigación.

En el mismo año se participó las *Primeras Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio* (EMERGE 2014), celebradas en Valencia del 22 al 24 de septiembre de 2014, organizadas por el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València (UPV), con una ponencia dedicada a los trabajos radiográficos reveladores que se habían conseguido en los inicios de la investigación.³⁸

Posteriormente, en el año 2015, con el impulso que se quería dar a la celebración del V centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús, se

³⁸ Belén Diez Atienza, J. A. Madrid García y P. L. Hernando Sebastián. "Relación pictórica Valencia Teruel. Nuevas aportaciones a partir de la utilización de procedimientos radiográficos" en *Emerge 2014, Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio* (Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014) 763-772.

exponen en la Sala V del Museo Arte Sacro del Obispado de Teruel los resultados³⁹ conseguidos hasta esa fecha en una exposición organizada por el director Pedro Luis Hernando Sebastián y la doctoranda: "El lienzo de *Santa Teresa* del Museo de arte Sacro de Teruel: Nuevas aportaciones a partir de la utilización de procedimientos radiográficos".

Además de ello, los trabajos de investigación conseguidos en los cursos 2014/2015⁴⁰ y 2015/2016⁴¹ han sido mostrados en las exposiciones anuales de resultados académicos que organiza el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de la UPV.

1.3. OBJETIVOS

El objetivo principal de la investigación que se plasma en la presente tesis doctoral es el estudio de un conjunto muy significativo de obras de la producción artística del pintor Antonio Bisquert. Basándonos y combinando varios aspectos imprescindibles como son: el análisis histórico artístico, el uso de métodos analíticos como la radiografía digital o la caracterización química y estratigráfica. Por lo que de forma sintética nuestro objetivo ha sido desear completar, revisar e intentar corregir los datos conocidos sobre la producción pictórica de este pintor en Teruel

³⁹ Diocesis de Teruel, *Exposición Estudio del lienzo de Santa Teresa Escritora de Antonio Bisquert*, Teruel: Vimeo, 2016, video, 2,20 min. <https://vimeo.com/140180172>.

⁴⁰ Belén Diez Atienza, "Estudios técnicos. Pintor valenciano en la provincia de Teruel. Barroco: Antonio Bisquert", en *Exposición Posters curso 2014/2015 Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Resultados Académicos 3ª Edición* (Trabajo de investigación de doctorado, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015): 58.

⁴¹ Belén Diez Atienza, "Estudios técnicos. Pintor valenciano en la provincia de Teruel. Barroco: Antonio Bisquert", en *Exposición Posters curso 2015/2016 Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Resultados Académicos 4ª Edición* (Trabajo de investigación de doctorado, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016): 60.

mediante su estudio técnico. Para alcanzarlo, se plantean los siguientes objetivos secundarios.

Dar el justo valor en cuanto al análisis histórico artístico que tiene la figura del pintor, cubriendo el vacío que existe en lo referente a estudios técnicos de calidad y profundidad. Para así dar a conocer los aspectos formales y estilísticos de las obras del artista de la escuela valenciana con una producción desarrollada en Teruel.

Dar a conocer toda la información histórica que se ha ido recopilando a través de investigaciones parciales hasta la fecha, para así potenciar la contribución que hizo a la introducción de la pintura barroca en Aragón, ya que se trata de un autor de importancia de la época que tiene obra relevante en las tres provincias.

Poner en conocimiento la historia de la obra seleccionada mediante los procesos técnicos del uso de radiografía digital de gran formato combinada con los análisis químicos mediante técnicas microscópicas (MO y SEM/EDX).

Proporcionar un estudio pormenorizado de tipo radiográfico y químico, por medio del análisis de un número elevado de obras de este pintor, pudiendo presentar como documentos inéditos todas las imágenes radiográficas obtenidas y su analítica relacionada.

En consecuencia, con lo anterior, y en lo referente a los procesos técnicos, se pretende un modelo de interpretación radiográfico de obras que ofrezcan estas características en la imagen creada por el plano radiográfico.

Y por último, con todo ello, promocionar una difusión y divulgación por diferentes medios de la obra de este importante pintor en la provincia de Teruel, que permita la posibilidad de crear un catálogo de la obra y una

exposición temporal o permanente en el Museo de Arte Sacro del Palacio Episcopal de Teruel.

1.4. METODOLOGÍA

En primer lugar, en cuanto al tratamiento de información histórico artística, hemos intentado localizar las máximas referencias bibliográficas sobre Bisquert. Esta sistematización permite obtener datos contrastados en lo referente a su biografía, como su establecimiento en la ciudad de Teruel o su vida familiar entre otras cuestiones. De la misma manera da acceso a una correcta identificación del autor en todos los documentos debido a que su nombre y apellido lo hemos encontrado citado de 12 maneras diferentes en la revisión bibliográfica. A modo de ejemplo se citan algunos de estas nomenclaturas; *Antonio Viscart*, *Antonio Viscuert*, *Antonio Vescuert* o *Antonio Visquert*.

Además, se puede estudiar su producción artística en un nivel elevado de análisis, gracias a que se han obtenido datos a través de los diferentes autores que los citan, tanto de sus obras desaparecidas como el *Retablo El Descendimiento* de la Iglesia desaparecida de Santiago, la *Sentencia de Pilatos* en las Carmelitas Descalzas u otra representación de *Santa Teresa* en la misma Catedral, como de sus piezas firmadas o atribuidas de las que actualmente sabemos sus emplazamientos de origen con el *retablo de San Agustín* o el lienzo de *San Juan Bautista*.

Una parte de la metodología se ha basado en la identificación de las obras con una clasificación e inventariado de toda la producción, permitiendo un contacto y conocimiento organoléptico al detalle. Pasos fundamentales para lo que posteriormente da paso a favorecer la obtención de mejores resultados en la parte científico-analítica del estudio.

El trabajo de seguimiento y asesoramiento sobre esta área del trabajo lo ha llevado a cabo el Dr. Pedro Luis Hernando, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y Delegado Episcopal de Patrimonio de la Diócesis de Teruel y Albaracín en las mismas dependencias.

Entre la fuentes donde se han realizado las labores de consulta se pueden citar: Archivo de la Diócesis de Teruel Albaracín, Archivo de la iglesia parroquial del Salvador, Archivo Histórico Provincial de Teruel, Servicio de documentación, publicaciones y estadística departamental Generalitat Valenciana, Servicio de documentación del Instituto del Patrimonio Cultural de España y la Biblioteca Nacional.

Posteriormente, se continúa con la parte de documentación a través del empleo de la radiografía digital, con el sistema de gran formato para lograr obtener con un mayor rigor datos sobre las obras de Bisquert objeto de esta tesis. Así, se procede a su traslado al Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València (UPV).

Las obras son las siguientes: *Santa Úrsula y las once mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa, Santa Teresa Escritora*, Conjunto retabístico de *San Agustín, San Joaquín con la Virgen niña, El buen Pastor, San Juan Bautista, San Pantaleón médico, Inmaculada Concepción, Anuncio del ángel a los pastores* que están en el Museo de Arte Sacro de Teruel y en diferentes iglesias. De la misma manera, la obra de *Santa Teresa* de propiedad de un particular valenciano y atribuido con anterioridad al pintor.

Otras dos obras estudiadas, pero sin poder profundizar en un conocimiento más matérico ya que no pudieron ser desplazadas por circunstancias ajenas a la investigación, han sido la *Sagrada Familia con San Juanito* y la *Sagrada Familia en el taller de carpintería*.

Capítulo 1

Los métodos que se han empleado para los estudios en el campo de radiación no visible: Estudios radiográficos (RX), infrarrojos (IR) y fluorescencia ultravioleta (UV) han sido llevados por el Supervisor de la instalación de RX, por parte de Dr. José Antonio Madrid García, profesor del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV.

Seguidamente, se llevó a cabo la fase de la metodología basada en la identificación de los materiales empleados por el autor y los posibles añadidos de manera posterior, ya que ello nos permite analizar sus peculiaridades. De la misma manera, averiguar la evolución de su producción artística y sus influencias académicas, copias o rectificaciones introducidas y la crítica de autenticidad. Además, respecto a su conservación o restauración buscar evidencias de alteraciones que han sufrido permitiendo solucionar los deterioros posibles de forma concreta y localizada.

Para ello, se ha procedido con el estudio estratigráfico y de su composición química elemental mediante técnicas microscópicas. La Microscopía óptica (MO) consigue profundizar en el análisis morfológico y estratigráfico de las capas presentes en una micromuestra, número, grosor y color, además de la distribución de partículas de pigmento y cargas.

Por otro lado, la Microscopía Electrónica de Barrido con Microanálisis de rayos X (SEM/EDX) permite lograr la identificación y cuantificación de los elementos químicos presentes en los componentes inorgánicos en las secciones transversales de las micromuestras extraídas de las obras. Esta información ha sido de gran interés para poder establecer las técnicas de producción de las obras, su estado de conservación, propuestas de restauración y procesos de identificación y autenticación.

Los estudios estratigráficos y de su composición química elemental mediante técnicas microscópicas (MO y SEM/EDX) se llevaron a cabo en el

Servicio de Microscopia Electrónica de la UPV, supervisados por parte de Dra. Dolores Julia Yusá Marco, química y profesora del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV.

Con todos los datos extraídos de las tres vertientes desarrolladas en la presente tesis doctoral, se procede a la discusión de los resultados alcanzados. Pero no sin antes destacar que en algún momento hemos detectado que a nivel de concreción conceptual estas vertientes han presentado confusión. Determinando en ese momento el enfoque de lo esperado en un examen técnico, propio del área que nos ocupa que es la conservación y restauración de los bienes culturales.

PARTE I. CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO 2. ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO

2.1. CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XVII

El barroco español se prolonga durante los siglos XVII y XVIII, años en los que España estará regida bajo dos dinastías y marcada por el cambio en la sociedad. La familia de los Austrias durante el siglo XVII (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) y los Borbones durante el siglo XVIII (Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV). De entre todos estos monarcas destaca el patrocinio de la corte con Felipe IV como mecenas, que contribuyó de manera importante a la difusión de la pintura barroca con la decoración de sus palacios. Fueron numerosos los cuadros encargados por el rey sobre retratos de la familia real y su corte, batallas militares épicas de la historia

Capítulo 2

de España, pinturas ecuestres,⁴² desnudos,⁴³ mitológico,⁴⁴ paisajes,⁴⁵ escenas de vida cotidiana⁴⁶ y bodegones.⁴⁷

Al mismo tiempo, España sufrió una lenta decadencia, tanto política como económica, que empezaba a suponer el ocaso del Imperio español, mientras contrastaba con el gran siglo de la cultura española, destacando en literatura y pintura. En relación con la producción artística, debido al periodo de crisis social, política y económica que atravesaba la nación los encargos de la burguesía eran casi nulos. Por este motivo, será la iglesia y las instituciones relacionadas con ella los principales clientes de esta época, motivo por el cual los temas más representados serán los religiosos: abundan las representaciones de la Virgen, pasajes del evangelio, la vida y martirio de los santos, la visión de la muerte, la caridad y los sacramentos, la pasión y la crucifixión de Cristo.

En la España del siglo XVII destacan cuatro escuelas fundamentalmente: valenciana, madrileña, toledana y andaluza, en la que se formaron artistas de la importancia de: Francisco Ribalta, José de Ribera, Jerónimo Jacinto Espinosa, Pedro de Orrente, Francisco Pacheco, Francisco de Zurbarán, Murillo, Claudio Coello, Diego Velázquez o Alonso Cano.

La pintura española de este siglo se caracteriza de forma clara por su realismo y naturalismo, en la que se intenta siempre crear, reflejar y mostrar la realidad. Aspecto que le relaciona con la pintura italiana y la de los Países Bajos, de esta misma época. Como innovación se abandona la tabla para utilizar como soporte el lienzo, en ocasiones de gran tamaño. Al

⁴² *Duque de Lerma*. Rubens, 1603.

⁴³ *Susana y los viejos*. Claudio Coello, 1663.

⁴⁴ *Apolo y Marsyas*. José de Rivera, 1637.

⁴⁵ *Vista del jardín de la Villa Medici en Roma*. Diego Velázquez, 1630.

⁴⁶ *Sagrada Familia del pajarito*. Bartolomé Esteban Murillo, 1650.

⁴⁷ *Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas*. Juan de Espinosa, 1630.

mismo tiempo que el dibujo queda en un segundo plano, para que el color y la iluminación ganen poder en las composiciones, consiguiendo plasmar luces y sombras que hacen que las formas se perfilen con gran precisión. Destacan las escenas en movimiento, realizadas con equilibrio y sencillez que le dan vida a la obra y dan paso a la representación de la profundidad y el espacio, abandonando la perspectiva lineal por la perspectiva aérea. Tal y como lo describe Pacheco.

... dije, pues, que la pintura era arte que imitaba con líneas y colores los efectos de naturaleza, del arte y de la imaginación, pero base de entender que las líneas han de ser proporcionadas, y los colores semejantes á la propiedad de las cosas que imita, de manera, que siguiendo la luz perspectiva, no sólo represente en el llano la grosez y el relieve suyo, mas también el movimiento y muestre a nuestros ojos los afectos y pasiones de ánimo. La corpulencia y relieve de las cosas manifiestas, no exceptuando alguna, sea natural o artificial, ni de la imaginación, porque ha habiéndose el pintor ejercitado en imitar y ver obras de otros algún tiempo (dejo los que de su inclinación natural, sin ser maestro dibujan) viene a hacer caudal suyo, de suerte que inventa varias cosas, muchas de las cuales no ha visto. [...] Demuestra también a nuestros ojos el movimiento corporal; lo cual es tan verdad, que se ve claramente en las obras de los valientes hombres de este arte. [...] que la perspectiva hace que estando la figura de lado, muestre la parte más cerca de nosotros con líneas más grandes, y por eso viene á nuestros ojos el fin de la pirámide con más obtuso y mayor ángulo, y la que está más apartada, con líneas más pequeñas y ángulos más agudos.⁴⁸

No en vano, el arte del *Siglo de Oro* ha recibido, por parte de la crítica, el calificativo de realista. Esto responde a una nueva actitud ante la vida, a un cambio en la relación del hombre con el mundo. Desde el Renacimiento, la valoración de la individualidad del hombre se ha ido incrementando y afianzando, y es en el Barroco cuando esta relación con el entorno se

⁴⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*. (Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1649), 14-19, acceso el 15 de marzo de 2017, https://books.google.es/books?id=litPAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

transforma en nuevas expresiones plásticas nunca exploradas hasta entonces.

Lo individual resulta exaltado frente a la perfección o el idealismo precedente, el hombre con su experiencia personal toma protagonismo. No es extraño, pues, que los episodios místicos, experiencias intransferibles e incommunicables como las personas que han vivido estas experiencias cuentan, ocupen un lugar destacado en los repertorios pictóricos.

En España esto tiene especial validez que se traslada a todos los soportes artísticos, bien sea pintura, escultura u otras artes. La religiosidad de la sociedad española y el poder de la iglesia ya mencionado por la decadencia de la burguesía y la aristocracia, impregna las manifestaciones culturales de un espíritu cristiano muy arraigado, al que siempre ha dado una salida muy expresiva y real.

2.2. LA FIGURA DE ANTONIO BISQUERT Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

Seguidamente se describen los aspectos de la biografía de Antonio Bisquert y su momento, aportando las referencias que se han acopiado sobre su vida.

Sus padres, llamados Gabriel y Susana,⁴⁹ o Juana,⁵⁰ eran naturales de Valencia. Curiosamente el apellido Bisquert es citado con diferentes grafías, pero se identifica con facilidad la genealogía del mismo. Sin embargo, esto no sucede con el apellido materno que cambia de forma

⁴⁹ Joannes Bux, *Quinqui Libri de la iglesia de San Martín*, vol. 2 (Teruel: Archivo Parroquial El Salvador de Teruel, 1629), 26.

⁵⁰ Barón de Alcahalí y Mosquera, *op. cit.*, p. 75.

sustancial de unos autores a otros. Citado como *Narduez*,⁵¹ *Naudes*,⁵² *Nandes*⁵³ o incluso *Vandes*.⁵⁴

El año de su nacimiento no se conoce con precisión, aunque basándonos en los datos referidos presentados se puede datar entre 1590-1596. Así, por ejemplo, encontramos desde citas sencillas aludiendo a que era natural de Valencia y nació en julio de 1596,⁵⁵ a otros autores que lo datan en torno a 1590.⁵⁶ Por el contrario, otros ahondan en disquisiciones más largas, pero finalmente no concretan ninguna fecha:

Ahora bien, relacionando estos documentos con el extremo de la fecha de fallecimiento, 1646, y la del cuadro de *San Joaquín* 1646, resulta que en su última pintura revelase pulso de hombre en plenitud de facultades profesionales, y relacionando esto con lo de que vino joven a establecerse en Teruel por los años de 1620, Bisquert no debió de pasar de los cincuenta y seis a los sesenta años de vida, cuando más, quedando así reducida la fecha desconocida de su nacimiento a margen más estrecha.⁵⁷

Y por último, si bien, no existe consenso ni documento que lo demuestre, todo apunta a que la fecha más probable del nacimiento de Bisquert fuera 1596:

Pensamos que esta última fecha (1596) es la correcta, pues Rubio pudo errar al transcribir el año que aparece citado por el barón de Alcahalí en la voz correspondiente de su Diccionario. El hecho de que Bisquert, a sus 20 años, estuviera colegiado, reafirma la tesis sobre su nacimiento.⁵⁸

⁵¹ Joannes Bux, *op. cit.*, p. 26.

⁵² Antonio Ponz, *op. cit.*, p. 101.

⁵³ Barón de Alcahalí y Mosquera, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁴ Julián María Rubio, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁵ Barón de Alcahalí y Mosquera, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁶ José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, p. 445.

⁵⁷ Julián María Rubio, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁸ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, *El pintor Antonio Bisquert*, *op. cit.*, p. 33.

Capítulo 2

Antonio Bisquert se inscribió en el Colegio de Pintores en Valencia, el 27 de septiembre de 1616.⁵⁹ Junto a él también se matriculan los siguientes pintores: Joan Saranyena, Joan Ribalta, Xristofol Llorens, Antoni Vilatela, Bertomen Valles, Xristofol Remires, Antoni Joan Semebi, Lluç Figuerola, Vicent Macot y el dorador Agosti Cliement.

En cuanto a su formación, la mayor parte de los autores coinciden en ver a Antonio Bisquert como un discípulo de Ribalta en la Escuela Valenciana, aunque no faltan algunos que lo consideran más ecléctico en su producción artística:

Considerado generalmente por la crítica discípulo de Ribalta, no existe dato seguro que permita tal aserto con certeza. Quizá la formación valenciana de Bisquert fuera más ecléctica de lo que en principio cabría imaginar, pues el taller de Ribalta no era el único que funcionaba en la ciudad del Turia y hay que pensar que pudo Bisquert frecuentar otros obradores desde el momento de su producción posterior no resulta tan uniforme.⁶⁰

En conclusión marca unas tendencias artísticas que se relacionan con la pintura de los Macip, de Pedro Orrente, con pintores ribaltescos y con el mismo Ribalta; una elección sin principios determinados que mantuvo durante toda su trayectoria estudiada.

El artista se estableció en Teruel en 1620 donde se desposó en 1631 con la valenciana Francisca Arauz,⁶¹ Arcanz,⁶² Arcanaz,⁶³ Arauz,⁶⁴ Arcan.⁶⁵ Fruto

⁵⁹ Luis Tramoyeres Blasco, *Un colegio de pintores; documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*, 1912, 58, acceso el 5 de mayo de 2016, <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=405978>

⁶⁰ Fernando Benito Doménech, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹ Joannes Bux, *op. cit.*, p. 26.

⁶² Juan A. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 149.

⁶³ Barón de Alcahalí y Mosquera, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁴ Julián María Rubio, *op. cit.*, p. 205.

de este matrimonio nacieron cinco hijos: Mariana Irene (1632), Marco Antonio (1633), Juan Bautista Gregorio (1635), Josefa Beatriz (1638)⁶⁶ y María Irene Leonarda(1640).⁶⁷

Antonio Bisquert falleció el 20 de noviembre de 1646, como dispone el registro de fallecimiento:

A 10 de noviembre de dicho años, murió Antonio Visquert, pintor, recésit sacramenta, no hizo testamento quía paper, hizose una fiesta ordinaria y se enterró en Santa Catalina, fienza su mujer.⁶⁸

La capilla de Santa Catalina, que guarda gran relación con sus obras, se encontraba en la Iglesia de San Martín. Esta parroquia albergaba dos obras del pintor y en esta capilla se ubicaba el retablo que exponía el cuadro *Santa Teresa escritora*.

Pero en todo caso, y según la historia, Bisquert debió tener una producción importante, que no fue suficiente como para salir de la pobreza, pues en el acta de su defunción se especifica que no hizo testamento *quia pauper* y que el funeral fue de tipo ordinario.⁶⁹ Y con las mismas características se desarrolló el sepelio de su mujer, Francisca Arcauz, años después. Su mujer le sobrevivió 19 años, muriendo el día 15 de septiembre de 1665.⁷⁰

La muerte de Bisquert está rodeada de una leyenda. Como tal hay que tomarla, pero dado que es citada por muchos autores a lo largo de la

⁶⁵ Salvador Aldana Fernández, *Guía abreviada de artistas valencianos* (Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia, 1970), 55.

⁶⁶ Joannes Bux, *op. cit.*, p. 74, 77, 80, 82.

⁶⁷ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, *El pintor Antonio Bisquert*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁸ Joannes Bux, *op. cit.*, p. 177.

⁶⁹ Gonzalo M. Borrás Gualis, *op. cit.*, p. 446.

⁷⁰ María Jesús Pérez Hernández, *op. cit.*, p. 92.

bibliografía no se puede obviar citarla en este apartado brevemente. Alguna de las fuentes la describe de la siguiente manera:

Se dice que en Teruel se realizó un concurso pictórico, acudiendo varios artistas de comarcas limítrofes. Antonio Bisquert pintó con este motivo su famoso cuadro de las *Once mil vírgenes*, que hoy se conserva en la catedral, si bien lastimosamente estropeado durante la última guerra, y el pintor Ximén Pérez, de Tarazona, se presentó también con la *Adoración de los Reyes Magos*, que en la misma catedral turolense encuadra la parte central del altar de la Epifanía. La leyenda dice que este cuadro fue el que consiguió el galardón en el concurso y que Bisquert pesaroso por haber sido aventajado en tal ocasión, enfermo de melancolía, muriendo de la pena que le produjo su derrota.⁷¹

Por lo tanto, para profundizar en el contexto en el que vivió el pintor nos adentramos a conocer el momento que se dio en las ciudades de Teruel y Valencia; dos provincias colindantes con claras diferencias en la visión pictórica del arte barroco. Reflejan las notables desigualdades geográficas que existían en el desarrollo artístico de una y otra ciudad. El declive social convive de manera paralela con el desarrollo de las escuelas valenciana, castellana y andaluza, proyectando una calidad y amplia producción pictórica. Se ha instalado en la ciudad de Teruel, al gozar de mecenas como son la Iglesia y la nobleza, rasgo frecuente que se podrá presenciar en la temática de su producción artística. Como consecuencia de ello obtendría contratos tanto de instituciones religiosas como personajes civiles y pronto hubo pinturas suyas en las principales iglesias de esta ciudad. Dos ciudades unidas por la vida de un pintor, originario de tierras valencianas.

⁷¹ Jaime Caruana Gómez, *Historia de la Provincia de Teruel* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1956), 135.

A su vez, se ha contextualizado la ciudad de Teruel⁷² de principios del siglo XVII, para ahondar en el momento de su creación artística y para comprender en profundidad su manera de trabajar. Tras su asentamiento en Teruel, y con el paso de los años se convierte en el primer pintor de la ciudad, La población de Teruel entre los años 1495-1650 creció en 503 vecinos, llegando a la cifra de 2.012 habitantes. En la primera parte del siglo XVII se produjo una crisis en el crecimiento de la población debido al alto índice de mortalidad a causa de las enfermedades y el hambre.

El centro urbano era la Plaza Mayor, llamada también plaza del Mercado⁷³ de la que partían y parten 8 calles, y era el escenario de actividades comerciales que ocupaban todo el ámbito de la misma. Pedro IV el Ceremonioso en 1347 elevó la villa de Teruel al rango de Ciudad. Todo su perímetro estaba amurallado, guarnecido por numeras torreones para defensa de la ciudad, a la cual se accedía a través de puertas o portales.

El *Portal de Zaragoza* era el principal de todos ellos, se trataba de una torre-puerta que albergaba en su interior una capilla, estaba situado al final de la actual calle el Tozal a mano izquierda. Presentaba defensa por dos torreones situados uno a cada lado. A unos veinte metros de esta puerta, actualmente puede verse uno de los torreones en la calle del Rincón.

Entre este portal y el de *Daroca* o de la *Andaquilla* que eran una torre-puerta,⁷⁴ estaban la *Torre de la Lombardera* y el *Portal de San Miguel*.⁷⁵

⁷² Las referencias bibliográficas que se han empleado para extraer datos históricos han sido: (1) Ángel Novella Mateo, *La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel, 1988). (2) Cosme Blasco y Val, *Historia de Teruel* (Teruel: Imprenta J. Alpuente, 1870). (3) Montserrat Martínez González y José Manuel Latorre Ciria, *Historia de la ciudad de Teruel* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel, 2014).

⁷³ Actualmente Plaza Carlos Castell, conocida popularmente Plaza del Torico.

⁷⁴ Se sigue conservando, está situado próximo a la torre de San Martín.

De la misma manera, la ciudad contaba con *El Portal de Guadalaviar*, entre dos torreones, hoy desaparecidos, muy cerca se encontraba el *Postigo*, un pequeño portal al cual solo podían acceder personas, a diferencia del resto que tenían cabida carros y caballerías. El *Portal de Valencia*, estaba flanqueado por la *torre de San Redentor* y el *torreón del Verdugo*, todo ello desaparecido en la actualidad, y que se hallaba como su propio nombre indica en el inicio del camino que conducía al Reino de Valencia, actualmente en el comienzo la calle de su mismo nombre. Saliendo por este portal, a ambos lados, se situaban la *torre de Villel* y la *torre del Espolón* como defensa al acceso de esa parte de la ciudad. El *Portal Nuevo* o de *San Esteban*, estaba situado al final de la Calle Abadía, como defensa tenía dos torres, llamadas de *San Esteban*, una a cada lado, situadas a unos quince metros, una de las torres, saliendo a la izquierda así, como el *Torreón de Ambeles* han llegado hasta nuestros días.

Aunque sin duda unos de los acontecimientos más importantes para la ciudad de Teruel fue la traída de las aguas⁷⁶ (1551-1558), ya que hasta entonces la ciudad se abastecía con grandes aljibes situados bajo la Plaza Mayor y la Plaza del Seminario. Por su carácter de villa fortificada no se había conseguido desde su fundación el suministro de agua hasta 1551. Tras la construcción del talud de la torre mudéjar de *San Martín* de Teruel (1549-1551) y su éxito, el Concejo encargó a su autor, el arquitecto Pierres Vedel,⁷⁷ el inicio de las obras de la conducción de agua desde la Peña del Macho a la ciudad.

⁷⁵ En la actualidad se conserva, está situado junto al Acueducto Los Arcos.

⁷⁶ El Acueducto de los Arcos o Traída de las Aguas de Teruel, destacable obra de ingeniería del Renacimiento español. Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, el acueducto «Los Arcos», en Teruel.

⁷⁷ Quinto Pierres Vedel destacable ingeniero, arquitecto y escultor, de origen francés. Constructor de monumentos destacados del Sur de Aragón, como la reparación cimientos de la Torre mudéjar de San Martín (1549-1551), la Mina de Daroca (1555-1560) o edificios

Gozaba de edificios singulares como *La Casa de la Comunidad*,⁷⁸ *La Casa de la Ciudad o Lonja* situada en la Plaza Mayor o *La Casa del Concejo*.⁷⁹ El Estudio de Artes,⁸⁰ en 1397 inicio sus clases permaneciendo hasta 1743, año en el que los jesuitas se instalaron en Teruel e hicieron su propio colegio. Y finalmente el *Hospital de San Lázaro*, situado en la actual plaza de San Juan, que tenía:

Cuatro salas [...] pueden acomodarse de ochenta a noventa enfermos: dos de ellas destinadas a enfermedades de medicina y las otras dos a las de cirugía: tiene una Iglesia ovalada con cuatro tribunas y en cuyo retablo mayor está la *Asunción*.⁸¹

El apartado de edificios eclesiásticos es el de mayor importancia ya que son las ubicaciones donde se albergan las obras de Antonio Bisquert. El *Palacio del Obispo* fue fundado en el siglo XIV. Sobre su solar se edificó el actual Palacio Episcopal construido entre el siglo XVI y XVIII; es allí donde en 1984 dentro de sus dependencias se inauguró el Museo de Arte Sacro.

La ciudad de Teruel, entre finales del siglo XVI y XVII, contaba con numerosas iglesias en 1196 un documento ya citaba ocho.⁸² Igualmente contaba con órdenes religiosas como Franciscanos, Trinitarios, Dominicos, Mercedarios, Clarisas y Carmelitas Descalzas, esta última orden se estableció en Teruel 1660. A continuación, queremos dar un breve apunte de sus iglesias, destacando entre ellas las ocho primeras que son las que tenían parte de sus obras.

eclesiásticos como la construcción de la iglesia parroquial de Santa Eulalia del Campo (1560-1566) y la rehabilitación en la Colegiata de Mora de Rubielos (1556-1559).

⁷⁸ Este edificio fue construido en el siglo XVI con el objeto de reunirse en él para deliberar; en la actualidad es el Museo Provincial.

⁷⁹ Se inauguró aproximadamente en 1483, situada enfrente del actual Ayuntamiento.

⁸⁰ Estaba situado donde actualmente se encuentra el Seminario, aunque no ocupando toda su extensión.

⁸¹ Cosme Blasco y Val, *op. cit.*, p. 54.

⁸² Ángel Novella Mateo, *op. cit.*, p. 26.

La *Catedral o Santa María de Mediavilla*, que en 1342 alcanzó la categoría de Colegiata gracias a la intercesión de Pedro IV el *Ceremonioso*. Su torre es la más antigua de la ciudad ya que se empezó en 1257 bajo la judicatura de Juan de Montón. La parroquia de *San Martín* está situada junto al *Portal de la Andaquilla* y tiene su origen en la fundación de la ciudad de Teruel, aunque su primera mención documental data de 1196. Su fábrica actual está fechada a finales del siglo XVII. El monumento patrimonio de la humanidad está adosado a la iglesia, su fecha de construcción fue entre 1315 y 1316. En 1550 tuvo que ser reformado el basamento con un refuerzo de sillería por Pierres Vedel. En 1986 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

Por lo que respecta a la parroquia de *San Miguel* ya aparece citada en 1196, al mismo tiempo que se desconocen las causas de por las que en 1738 se reconstruyó este templo. La torre se finalizó en 1775 y en la actualidad está cerrada al culto desde los años 50 del siglo pasado. En cuanto a la iglesia de *La Merced*, tanto el templo como su torre se construyeron en la segunda mitad del siglo XVI. Esta última fue ampliada en el siglo XVII, y recientemente, en el año 2002, fue declarada Bien Catalogado del Patrimonio Cultural Aragonés.

En referencia a la parroquia de *San Pedro* en 1196 ya se hace mención a ella, mientras que del templo actual las primeras dataciones son de 1319. Por otra parte, la iglesia de *El Salvador* en 1196 ya se cita como parroquia y en 1246 ya se trabajaba en el templo, pero las obras principales se realizaron más tarde. El 26 de mayo de 1677 se hundió la iglesia, siendo reconstruida y terminada en 1682. Su torre es lo único que sobrevivió a la obra primitiva. Esta joya del arte mudéjar, fue construida en el siglo XIV al igual que la de *San Martín*. En 1986 también fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco como la torre, el cimborrio, la techumbre mudéjar de la *Catedral*.

Finalmente, quedan por mencionar la iglesia de estilo románico de *San Juan*, construida en 1196, que contaba con un torreón del mismo nombre y estaba situada cerca del *Portal de Valencia*.⁸³ También la de *Santiago*,⁸⁴ como la parroquia más pequeña de la ciudad, y las iglesias de *San Esteban* y *San Andrés*.

Durante la estancia de Antonio Bisquert en esta ciudad la Diócesis de Teruel fue regida por siete obispos⁸⁵ que influyeron en su obra de diferente manera, no en su sentido artístico, sino por medio de los encargos que le realizaron, bien de forma directa o indirecta, y por su sensibilidad hacia el arte. Haciendo que en nueve iglesias de Teruel ciudad hubiera obra del pintor (Fig. 1).⁸⁶

⁸³ El torreón que se situaría hoy en la Plaza de San Juan, fue destruido totalmente en la Guerra Civil.

⁸⁴ Actualmente desaparecida, estaba situada en la actual Plaza de Cristo Rey.

⁸⁵ Juan José Polo Rubio, *Historia de los Obispos de Teruel 1614-1700* (Zaragoza: Servicio de Publicaciones, Universidad de Zaragoza, 2015).

⁸⁶ Ángel Novella Mateo, *op. cit.*, p. 104.

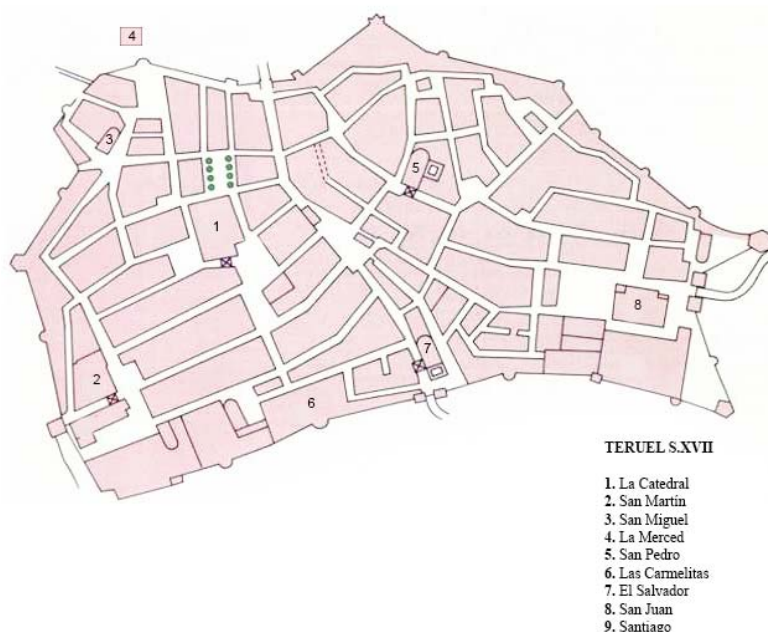


Figura 1. Iglesias en Teruel en el S. XVII.

De forma directa recibió los encargos de parte de Tomás Cortés de Sangüesa, por el mecenazgo que ejerció en la basílica de San Lorenzo de la ciudad de Huesca junto con su sobrino, don Faustino Cortés, vizconde de Torresecas, personajes que fueron grandes bienhechores, o mecenas, de esta parroquia. Erigió y dotó la sacristía, gastando en esto sesenta y cuatro mil novecientos y veinte y dos escudos, sin contar varias alhajas de precio. En 1646, Juan Orencio Lastanosa, canónigo y maestrescuela de la catedral de Huesca, ejecutor del testamento de Faustino Cortés, entregó a la basílica de *San Lorenzo* doce lienzos de Bisquert,⁸⁷ donde se narra la vida del santo mártir. Además, los retratos del obispo Cortés y del vizconde don Faustino.

⁸⁷ Atribución realizada por Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano López en 1990, conjunto adscrito hasta ese momento al pintor zaragozano Jusepe Martínez.

Los obispos Pedro Apaolaza Ramírez como magnífico mecenas y Diego Chueca que entre otras muchas actuaciones promovió la creación de la fundación del convento de Madres Carmelitas Descalzas en 1660, fomentaron un ambiente artístico propicio.

Destaca también, por la conservación de los bienes eclesiásticos, Fernando de Valdés y Llano que en 1627 emitió un edicto ordenando la publicación de las constituciones, que fueron publicadas en Zaragoza en 1628. El texto sinodal está dividido en 37 títulos con 250 constituciones. Entre los puntos doctrinales encontramos:

Cada parroquia tendrá su propio archivo con dos llaves, una en poder del cura y otra en manos del jurado mayor. Además de los *quinque libri* y otros documentos, poseerán un libro cabreo para asentar las escrituras, posesiones, heredades y tributos pertenecientes a la iglesia, beneficios y capellanías, así como los bienes para aniversarios, fiestas y memorias. La documentación permanecerá habitualmente en el archivo.⁸⁸

Por lo tanto, la secuencia de obispos que estuvieron durante este periodo de 1596 a 1672 fueron:

- Martín Terrer de Valenzuela (1596-1611)
- Tomás Cortés de Sangüesa (1614-1624)
- Fernando de Valdés y Llano (1625-1633)
- Pedro Apaolaza Ramírez (1633-1635)
- Juan Cebrián Pedro (1635-1644)
- Domingo Abad Huerta (1644-1647)
- Diego Chueca (1647-1672)

⁸⁸ Juan José Polo Rubio, *op. cit.*, p. 90.

2.2.1. Producción artística de Antonio Bisquert: Obras documentadas en Teruel

Antes de comenzar en el desarrollo experimental de nuestra investigación es necesario un conocimiento general de las características más significativas de cada una de las piezas estudiadas, con el fin de poder desarrollar el modelo común de trabajo que se va seguir. Seguidamente se expone la ficha técnica elaborada de cada una de ellas, una descripción analítica en la que se desarrolla la historia de las imágenes retratadas y la escena en la que se narra dicha historia. Posteriormente, se incluye la caracterización matérica de la obra con un desarrollo histórico de su origen y procedencia, su ubicación en la actualidad y las exposiciones en las que se ha participado.



Figura 2. Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa.

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Bisquert, Antonio
Título	<i>Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>
Cronología	1628
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (206,5 × 145,5 × 2 cm) Marco en madera (230,5 × 169,6 × 4,5 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Capilla de la Virgen de los Desamparados, Catedral de Santa María de Mediavilla, Teruel (España)
Lugar de procedencia	Retablo Capilla Once mil vírgenes, Catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	No
Inscripciones	«1628, Pinxit Antonius Bisquert» «1628 Antonius Bisquert»
Marco	Actual
Bastidor	Actual. Móvil de tipo español con cuñas
Costuras	Sí, horizontal 103 cm
Estado de conservación	Restaurado. Óptimo

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

Nos hallamos ante el cuadro de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*, es un lienzo vertical de gran formato trabajado con pintura al óleo, actualmente enmarcado tras su restauración. Aparece como una de las obras más interesantes y reconocidas de la figura de Antonio Bisquert, en su producción artística en la provincia de Teruel. Presenta este tema iconográfico religioso de la historia de las célebres vírgenes de Colonia. La obra representa a Santa Úrsula junto a Santa Rosa a su derecha y Santa Teresa a su izquierda, custodiadas por un gran número de cabezas de mujer, mostrando las once mil vírgenes que se pierden en el infinito de la composición.

La historia de las vírgenes mártires se construye a partir de una inscripción⁸⁹ que hay en el coro de la Iglesia de Santa Úrsula en Colonia, y de los restos encontrados en el cementerio situado junto a la iglesia, igualmente en el año 922 se encontró en un monasterio cerca de esta ciudad un documento en el que se hacía referencia a Santa Úrsula y sus acompañantes, que entre otras cosas decía:

Dei et Sanctas Mariae ac ipsarum XI m virginum

XI m virginum

debía leerse *undecim martyres virginum* (once mártires vírgenes)

se leyó *undecim millia virginum* (once mil vírgenes)

Con todos estos datos y esta interpretación de los números posiblemente fue lo que dio lugar al inicio de la Leyenda de las Once mil vírgenes es la Edad Media. A España llegó por parte de Beatriz de Suabia, esposa de Fernando III, *el santo*.

⁸⁹ Clematius, senador venido del Oriente por inspiración divina, construyó con su propio dinero esta basílica, a fin de cumplir el voto realizado al enterarse de tamaño sacrificio.

Capítulo 2

Santa Úrsula, noble hija de un príncipe de Bretaña, martirizada por los hunos hacia el año 383 en la ciudad de Colonia, junto con otras compañeras. La leyenda hace ascender a la cifra de once mil el número de las vírgenes martirizadas. Su fiesta católica se conmemora el 21 de octubre. En 1535 se fundó la Orden de las Ursulinas en la ciudad italiana de Brescia, Santa Ángela de Merici, para atender la educación de chicas jóvenes y transmitir a todo el mundo el nombre y la devoción de Santa Úrsula.

Como corresponde a su linaje, viste ricamente una túnica ceñida y manto. Generalmente con la corona real como las vírgenes más ilustres; otras veces con diadema o corona de rosas, y raramente con un velo. Además de la palma del martirio, su atributo personal es una saeta o dos, y a veces también un arco, como instrumento del martirio. También porta otros atributos menos constantes como un estandarte para acaudillar a sus compañeras; una barquilla como la que viajaron por el Rin y es representada muy frecuentemente rodeada de sus compañeras.

La otra santa representada es la compañera de Santa Úrsula, Santa Rosa, llamada Rosina mayoritariamente, nació en el siglo cuarto en Wenglingen, aunque se conoce poco de su vida, sabemos que murió martirizada en Colonia a orillas del río Rin, en Alemania. Del cuerpo de la mártir se conservó solo la cabeza.

Don Sebastián, arzobispo sipontino, nuncio apostólico con potestad de legado *ad latere* del papa Julio III, ante el emperador don Carlos, concede el 3 de diciembre de 1550 a Don Miguel de Sais, noble zaragozano y ecónomo del estado doméstico del Príncipe de las Españas, licencia para recibir las reliquias de la cabeza de Santa Rosina y poder llevarlas a España y colocarlas en alguna iglesia, capilla, oratorio u otro lugar sagrado donde puedan ser veneradas. Existe el pergamino que da la fe de la autenticidad de la reliquia de Santa Rosina. En la localidad de Cella (Teruel) en su iglesia

se conservan reliquias de la beata patrona de la localidad en un busto de madera.

Iconográficamente, no está definida a veces aparece como virgen, portando el lirio y coronada de rosas, otras sin embargo, como virgen mártir, lleva palma, espada y canasto con rosas, aludiendo a su nombre, pero otras ocasiones se presenta simplemente como una virgen ermitaña, viviendo sola en medio del bosque con un crucifijo y una calavera.

Y por último en el otro margen aparece personificada la carmelita descalza, Santa Teresa datada en el siglo XVI, no guarda ninguna relación con la historia mencionada pues en la siguiente obra⁹⁰ se detallará con precisión su biografía, aunque un aspecto destacable es que esta fue canonizada en 1622, tan solo seis años antes de la creación de la obra. Pudiera ser que esta imagen de la santa abulense se identificara con la posibilidad de ser una donante carmelita. Aunque sus rasgos faciales la relacionan con un retrato de Santa Teresa (Fig. 3).



Figura 3. Fiador de madera sujetando la capa de monja carmelitana.

⁹⁰ En la obra *Santa Teresa escritora* en el mismo apartado se describe analiza su vida, personalidad, atributos y representaciones.

Capítulo 2

La obra es característica por varios aspectos destacables. Hace una intención de búsqueda de una perspectiva paralela situando en la misma línea a las tres santas, con el propósito de dar profundidad. Como punto de fuga utiliza las repetidas cabezas que incorpora en la parte superior. Por lo tanto marca dos planos. Las figuras imponentes de las tres santas en primer plano representadas de cuerpo entero y con una vista frontal. Un segundo formado por la multitud de cabezas y rostros, en algunas ocasiones, de las vírgenes secuaces. Realiza un juego de miradas con la intención de abrir el plano. Todas las miradas se dirigen hacia un punto diferente fuera del hecho retratado. Sólo hay una cara de medio perfil, en segunda línea, que dirige su mirada de forma clara al frente, al espectador.

Crea una composición comprimida, en el que en este caso no existe un fondo particular, pues las figuras rellenan todo el espacio presenciando solo una parte de suelo en primer plano y un fondo oscuro que remata sus esquinas en forma de arco.

La escena representada⁹¹ relata cuando la santa seguida de sus compañeras están esperando el momento de embarcar para huir por el río Rin. Santa Úrsula aparece en el centro de la composición hermosa y piadosa ricamente vestida como era propio de su condición real. Alza en su mano derecha el estandarte con los colores blanco y rojo de la ciudad de Colonia. Esta representación evoca a la iconografía valenciana, aunque no debe ser considerado como su atributo principal. Muestra aptitud de cabecilla del ejército femenino, figurado por un número elevadísimo de cabecillas de las que, en la mayor parte de los casos, se ve sólo la zona superior. En su mano izquierda sujeta la flecha en posición diagonal como símbolo de su martirio, mientras cuelga del antebrazo el bordón del remate final de la tela de la bandera.

⁹¹ Los datos de Santa Úrsula están atribuidos al monje Enrique de San Bertino. *Passio* del año 975.

En posición frontal, la protagonista desviando su mirada hacia la derecha, aparece vestida con una túnica de color magenta anudada a la cintura con un lazo. Decora el cuello con una pasamanería de oro con piedras incrustadas con un detalle minucioso al igual que su puño escarolado que enseña en su mano sobre el pecho. Sobrepuesto lleva un mantón de color anaranjado que rodea todo su cuerpo, portando conjuntamente un collar de perlas pegado a su cuello y unos pendientes colgantes. Su cabello de color castaño claro está recogido en un trenzado adornado con una flor roja (Fig. 4).

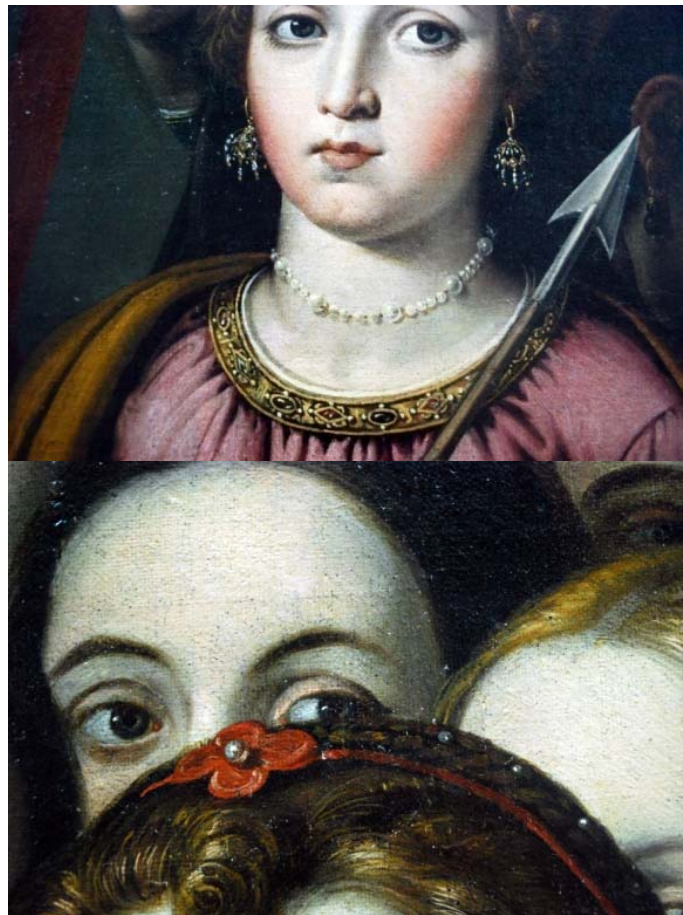


Figura 4. Detalles en Santa Úrsula.

Capítulo 2

Santa Rosa es retratada como mártir por los atributos que porte, del brazo izquierdo cuelga una cesta de mimbre llena de flores variadas y en la mano sostiene una palma. Viste una túnica azul con cuello geométrico realizado con hilo y decorada con motivos florales que enseña en la manga derecha que conduce hacia la cesta. Superpuesta lleva otra de color rojo de mangas más cortas rematadas en oro que aprieta su cintura. Cubre sus hombros y cabeza con una estola de color gris con rayas, dejando entrever su pelo castaño. Igualmente exhibe ostentosas joyas; unos pendientes, un collar y una pulsera.

El primor con que trata los objetos de naturaleza muerta que aparecen en los lienzos de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes.⁹²

Una forzada efigie de Santa Teresa⁹³ en posición orante con las manos juntas y la mirada en el cielo viste con el hábito de carmelita descalza, probablemente por orden de las premisas de encargo. Con la sotana de color castaño, las tocas blancas y velo negro; encima la capa blanca abrochada con un pasador en el pecho y sandalias:

Aparece en primer término, a la derecha, una monja carmelita (la que encargo el cuadro, la devota de la Santa), figura ajena al asunto.⁹⁴

Delante de Santa Rosa aparece un ángel acompañándola también. Retratado con telas semitransparentes que cubren parte de su cuerpo y una melena rubia y rizada. Es posible que sea el ángel que en un sueño aconsejaba a la santa pedir una tregua de varios años para tomar la decisión final y que su futuro esposo aceptara la fe cristiana, antes de contraer matrimonio. Ese ángel a lo largo de la leyenda se le aparece más veces, fue quien le profetizó que todas serían martirizadas.

⁹² María Antonia Fernández del Hoyo, *op. cit.*, p. 546.

⁹³ En la siguiente obra se desarrollará el tema de vestimenta y atributos de la santa.

⁹⁴ Julián María Rubio, *op. cit.*, p. 207.

En el fondo como ya se ha mencionado crea repeticiones de rostros de forma similar y con carácter idealizado. Todas ellas con miradas perdidas y cabellos recogidos, aunque las que están justo detrás de las tres santas el tratamiento de sus rostros, joyas y decoraciones están con apreciable detalle y diferencia de rasgos faciales. Un rostro destacable es el que se repite en dos ocasiones con diferente inclinación de cabeza. Está posicionado detrás del hombro derecho de Santa Rosa y detrás del hombro izquierdo de Santa Úrsula. Un personaje que de forma única lleva un velo transparente negro que tapa por completo su cabeza y cara (Fig. 5).



Figura 5. Personaje de la izquierda repetido detrás de Santa Rosa.

En cuanto a su factura presenta una pincelada que controla el volumen de pintura, su espesor y la transparencia con una textura lisa. Se distingue por un color intenso que van construyendo de manera contenida, delicada y

estudiada. Destaca los colores claros con fondo oscuro. El color empleado guarda relación con el modelado, enfatiza la utilización de colores de gamas cálidas en sus figuras principales. La luz trabajada es de tipo artificial intentando provocar volumen con los sombreados intensos de color negro que crea en los tejidos de las vestimentas.

El asunto figurado como afirman Buil y Lozano⁹⁵ era habitual encontrarlo en el ámbito valenciano. Existen ejemplos que así lo confirman, el más evidente por sus semejanzas es el cuadro de Abdón Castañeda⁹⁶ conservado en el monasterio de Agustinas de San Martín de Segorbe (Valencia) con una composición retardataria y grandes detalles en las joyas y vestidos.

Aunque de época posterior el maestro Antonio Palomino (1655–1726) en la ciudad del Turia, desarrollo para los frescos de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados una temática similar (Fig. 6). Entre otras, está Santa Úrsula abanderando el estandarte, e igualmente Santa Teresa de Jesús carmelita.

⁹⁵ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 35.

⁹⁶ Pintor valenciano (1580-1629) del círculo de los Ribalta que actualmente guarda similitudes con Bisquert, ya que su obra es desconocida.



Figura 6. Antonio Palomino. *Las Vírgenes*. Cúpula Basílica de la Virgen de los Desamparados (1701–1704), de Valencia. Imagen: Rafael García Mahiques.

c.- Historia material de la obra

Es destacable cómo este lienzo se ha conservado desde su origen en el mismo edificio, la Catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, aunque con numerosas variaciones que han ido marcado los distintos acontecimientos ocurridos. El lienzo de las santas en origen formaba parte de la escena principal de un pequeño retablo de madera conformado por otras imágenes, ubicado en la capilla de la Coronación llamada antes de las Once Mil Vírgenes. Tal y como así da testimonio Ponz por primera vez:

A mano derecha del crucero se ve un retablo de una pintura de las once mil Vírgenes, y esta firma: 1628 Antonius Bisquert.⁹⁷

⁹⁷ Antonio Ponz, *op. cit.*, p. 101.

Capítulo 2

El Archivo Cabré⁹⁸ contiene una imagen con el nombre "Pintura sobre tabla representando Las Once Mil Vírgenes, de la Catedral de Santa María de Mediavilla (Teruel). 1909–1910" una fotografía realizada a principios del siglo XX que recoge el conjunto retablístico,⁹⁹ a excepción del remate final (Fig. 7). Una reproducción que permite testimoniar una parte de la historia de la obra. Además de ello está descrito, en cuanto a escenas y dimensiones, por Rubio puesto que en imagen no se pueden apreciar bien las pinturas de la predela:

Banco del retablo.- Está compuesto de cinco cuadros en lienzo: el central representa al divino Maestro, teniendo delante el cáliz y en la mano derecha la hostia. A la derecha, San Francisco de Asís, y la izquierda Santo Domingo de Guzmán en pie (41 × 36 cm.); el de San Pablo y San Pedro (medida 34 × 19 cm.). En el remate central del retablo hay un lienzo de 54 × 50 cm.: El Padre Eterno.¹⁰⁰

⁹⁸ Creado por el arqueólogo Juan Cabré y Aguiló (1882 Calaceite (Teruel) - 1947 Madrid) en el que ilustra su trayectoria profesional e incluye imágenes de monumentos y bienes muebles.

⁹⁹ Juan Cabré y Aguiló, *Catalogo artístico monumental de Teruel*, vol. 4, Inédito, (1909-1910), lámina 17, fig. 447, n. 6.

¹⁰⁰ Julián María Rubio, *op. cit.*, p. 208.



Figura 7. Retablo Once Mil Vírgenes. Catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel. Imagen: CABRE-5396. Archivo Cabré Aguiló. Fototeca del patrimonio histórico (IPCE).

La capilla de las Once mil Vírgenes sufrió diversas modificaciones según los gustos de las épocas como así dan testimonio algunos autores:

Ya en 1868 fue restaurada y en 1791 el retablo de Bisquert fue transformado de acuerdo a la estilística imperante por el maestro ensamblador Pedro Pérez, quien recibió por este trabajo la suma de 135 pesos. Más tarde, al pasar esta capilla al cabildo, éste decidió, en la citada fecha de 1888, que el retablo de nuestro artista fuese colocado a la espalda del coro, donde quedó prácticamente destruido.¹⁰¹

El retablo, en el periodo de la Guerra Civil española, debido a las numerosas bombas que cayeron en la capilla donde estaba, en la girola del trascoro, hizo que el retablo quedara destruido casi por completo. Se pudo conservar, a pesar de los desperfectos, el lienzo de Santa Úrsula. En aquel momento se decidió que para su salvaguarda debía ser enrollarlo y guardarlo en la sacristía de la misma Catedral a la espera de poder buscarle una solución a su estado de conservación algún día. Aquí es el momento en el que se desprendió de su bastidor original. Ese día llegó en 1995. Se le pudo realizar el tratamiento de restauración que un cuadro de estas características merecía. En el siguiente punto se describen los resultados que se consiguieron. Por ello y tras este proceso, se le elige un nuevo emplazamiento (Fig. 8) que sería la pared frontal de la capilla de la Virgen de los Desamparados o del Bautismo en el mismo lado del Evangelio de la Catedral de Teruel, en la que actualmente sigue ubicando.

A pesar de todos estos movimientos que la obra ha llevado en el interior de la iglesia y su salida para los trabajos de intervención de la obra, el lienzo solo ha participado en una exposición. Ha formado parte y fue imagen principal de la Exposición Antológica: *El pintor Antonio Bisquert 1596-1646*, realizada en el Museo de Arte Sacro de Teruel, del 23 de mayo al 18 de junio de 1995.

¹⁰¹ José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, p. 55.

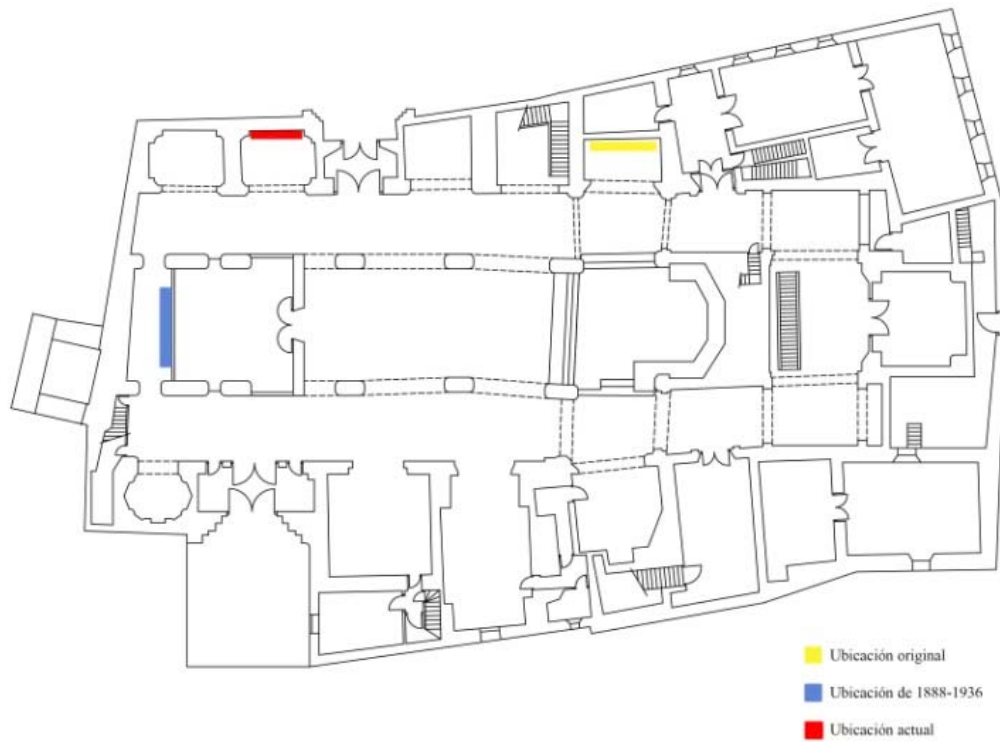


Figura 8. Ubicaciones de la obra. Catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel.



Figura 9. *Santa Teresa Escritora.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido. Bisquert, Antonio
Título	<i>Santa Teresa Escritora</i>
Cronología	h. 1628-1631
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (194 × 140 × 2 cm) Marco en madera (212 × 160 × 6 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Planta 2; sala III. Museo Arte Sacro, Teruel (España)
Lugar de procedencia	Capilla Santa Catalina, Iglesia San Martín, Teruel (España)
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	No
Inscripciones	Inferior izquierda "Sor Catharina de S. Gerónimo"
Marco	Actual
Bastidor	Actual. Móvil de tipo español con cuñas
Costuras	Sí, horizontal 97 cm
Estado de conservación	Restaurado. Revisable

b.- Desarrollo analítico

b.1- Marco temático

Cuando nos acercamos a la obra de *Santa Teresa Escritora, Santa Teresa o San Teresa de Jesús* presenciamos una pieza de pintura sobre lienzo de gran formato, en posición vertical inserta en un marco actual. La temática que exhibe es religiosa, aludiendo a la personalidad de la santa en su actividad como escritora y fundadora, lo que valió el título de Doctora de la Iglesia.

Santa Teresa nace en una casa señorial de Ávila el 28 de marzo de 1515, sus padres fueron Don Alfonso Sánchez de Cepeda y Doña Beatriz Dávila de Ahumada. Con carácter desde joven alegre, precoz y decidida. Hizo reformas en las Carmelitas llegando a fundar 32 conventos en toda España. Escribió obras maestras de literatura, con escritos sobrios y místicos llegados a ser traducidos a los principales idiomas.¹⁰²

En la imagen viste el hábito carmelitano de las descalzas: color marrón sujetado con una correa negra, con tocas blancas y velo negro; capa blanca abrochada ante el pecho y sandalias. Ostenta con frecuencia el birrete doctoral, fue proclamada Doctor Honoris Causa, por la Universidad de Salamanca, el 4 de marzo de 1922, siendo la primera mujer en recibirlo, detalle que por sí solo la caracteriza.

¹⁰² *El Libro de la Vida*, es una biografía tanto interna como externa donde relata experiencias espirituales. Es el primero que escribe, inicialmente en 1562 en una edición ya perdida. Lo vuelve a escribir en 1565.

Camino de Perfección, se trata de una guía de espiritualidad, escribe esta obra dos veces, pero en esta ocasión sí disponemos de los dos autógrafos, conocidos como el autógrafo de El Escorial y el de Valladolid, por el lugar donde se conservan. Ambos fueron escritos en San José de Ávila en 1566 y 1567.

Las Moradas o Castillo Interior, es un tratado de oración realizado en 1577.

Orden del Carmelo Descalzo Seglar, "Santa Teresa de Jesús. Escritos", acceso el 20 de marzo de 2017, <http://www.santateresadejesus.com/category/escritos/>.

Sus atributos generales son el libro y pluma de escribir; bordón pastoral que termina en cruz de doble travesaño como fundadora o reformadora; alguna vez la hemos visto con una crucecita a modo de pectoral, pendiente ante el pecho; también con una paloma, junto al oído o sobre el hombro, para indicar la sublimidad en sus escritos. Frecuente es la escena histórica en la que un ángel con un dardo encendido le inflama el corazón, estando ella en éxtasis; por ello a veces tiene en sus manos un corazón llameante. Otra escena frecuente es la aparición del Niño Jesús en el claustro del convento.

En 1614 fue beatificada por Pablo V y posteriormente canonizada en 1622 por Gregorio XV, incorporándose así a la iconografía religiosa barroca, caracterizando la sensibilidad de la nueva época. Fue también la primera mujer doctora de la Iglesia cuando fue nombrada por Pablo VI en 1970 doctora de la Iglesia Universal.

El cuadro se caracteriza por el equilibrio de todas sus partes, con una composición triangular en la que el personaje principal es el punto superior, y en los ángulos de la bases se sitúan los dos personajes secundarios. Introduce referencias precisas en cuanto al escenario, situando la austera celda de su tiempo como telón de fondo de los personajes.

Como es característico¹⁰³ en la pintura italiana y española del siglo XVII, la iconografía teresiana aporta datos significativos, en el caso de la española se mostraba habitualmente como, como escritora. Es retratada vestida con el hábito propio de las carmelitas descalzas. Con la tela de color marrón, tocas blancas y velo negro; terminando con un amplio manto de

¹⁰³ María José Pinilla Martín, "Iconografía de Santa Teresa de Jesús" (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2013), acceso el 11 de marzo de 2017, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4249>.

lana blanca que va abrochado ante el pecho y llevando sandalias. Para los actos de coro utilizan esta capa blanca que lleva con un fiador de madera (Fig. 10).



Figura 10. Fiador de madera de Santa Teresa.

En la representación que nos ocupa en cuanto su aspecto físico, el pintor plasma una santa de edad avanzada, de complexión más bien grande, un rostro redondo con una marcada nariz con terminación redonda hacia abajo y con frente grande. Las cejas de color oscuro, pronunciadas hacia el interior de unos ojos grandes, redondos y negros. La boca con un labio de arriba más fino que el de abajo que es grueso y caído. En el lado izquierdo de su rostro tiene tres verrugas, una debajo de la boca, otro entre la nariz y la boca y la última en la nariz encima de la aleta. Cerrando con un sutil halo dorado, que aparece en torno al rostro. El pintor muestra intereses en representar un rostro de Santa Teresa próximo a la *vera effigies* del retrato de Fray Juan de la Miseria, que se encuentra en la sacristía de la iglesia del Convento de San José de Sevilla, de la ciudad hispalense que más adelante se mencionará. Así como en las descripciones literarias,

como la realizada en su *Libro de Recreaciones* (1583) por la priora del Carmelo sevillano, María de San José.

Domina la escena un amplio escritorio, posicionado como un elemento divisorio. Elemento que crea una característica composición frontal. El borde de la mesa marca la mitad de la obra, en su zona superior Santa Teresa junto con todos sus atributos y en la inferior los dos personajes insertos en la escena particular de la santa. Ensimismada aparece sentada en posición de escribir sobre una mesa rectangular. Sostiene con delicadeza una pluma en su mano derecha ante una hoja sujeta por su otra mano.

Sobre el tablero dispone un mantel de color verde con ribetes de color amarillo oro, donde incluye parte de los atributos de la santa. Próximo a su mano derecha, en la esquina aparece una calavera sobre un libro, elemento de mención a la vanitas que localizamos de forma recurrente en la iconografía teresiana. Se trata del rechazo a los placeres ante la certeza de la muerte. Más adelante otros dos libros de diferente formato, continuando por un cuchillo abrecartas, un tintero, un sello, unas tijeras y finalmente la concha como símbolo la perseverancia.

En el otro extremo el jilguero, elemento y rasgo identificativo del pintor, que simboliza la *Pasión de Cristo* por el rojo de su cara y porque se asocia con los cardos y las espinas. Está situado sobre un reloj de arena asociado con la calavera por su alusión al tiempo que huye o a la vida que se escapa, nuevamente otro libro y más al borde una campanilla (Fig. 11).

Su mirada dirigida al cielo abre la composición hacia el margen izquierdo del que penetra un haz de luz procedente del Espíritu Santo, que desciende para inspirar su obra en forma de paloma a través de una ventana abierta. Debajo de ello tres ángeles sobre una nube, mirándola y uno de ellos señalando con el dedo, representados como mensajeros de Dios.

A la derecha sobre un pedestal hay un jarrón ovalado de cristal con diversas flores, como lirios y margaritas. Se trata de mensajes de la efímera naturaleza del hombre; de los frutos de la tierra como los lirios atributo de pureza virginal de María.



Figura 11. Jilguero situado en la mesa de *Santa Teresa Escritora*.

Por último, en el fondo, colgado en la pared, una simulación de un cuadro con marco pintado que enmarca un grabado adherido de la Virgen del Pópulo (Fig. 12), advocación mariana de origen italiano. Apreciación que Navarrete señalaba:

Ejemplo del uso por parte de los artistas de las estampas y de la presencia de estas en la época es el caso, de la que se halla adherida en el cuadro *Santa Teresa Escritora* que representa a la Virgen del Popolo y probablemente es una de las estampas que se editaron en el taller de los Wierix y que fueron tan difundidas por España.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Benito Navarrete Prieto, "Antonio Bisquert: precisiones a una exposición", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (1995): 60.



Figura 12. Hieronymus Wierix (1548-1624). *Madonna del Popolo*, 1600.

Imagen: British Museum Website.

En la parte inferior, en primer plano aparecen dos personajes arrodillados retratados a ambos lados de Santa Teresa, a la izquierda tal y como indica la inscripción (Fig. 13) pudiera ser Sor Catalina de San Jerónimo.



Figura 13. Esquina inferior izquierda del cuadro. S. CATHARINA DE S. JERONIMO.

Capítulo 2

Sor Catalina de San Jerónimo fue monja carmelita descalza de Teruel. Nacida en Teruel en 1572, es hija de Jaime Infante y Valera Angosto, desde muy joven entra al convento. Trabajadora y reservada, destacando entre sus virtudes, su sabiduría, caridad y una gran fuerza ante las tentaciones. Tras una larga enfermedad muere a los treinta y ocho años, en 1618.¹⁰⁵ Viste como Santa Teresa y siguiendo las normas establecidas en las Constituciones de la orden de las Carmelitas. Así mismo lleva el escapulario de la orden y un crucifijo.

La figura de la monja carmelita dirige su mirada levantándola hacia la madre, representada con idéntica indumentaria y con sus brazos cruzados. En su mano izquierda lleva un crucifijo y en la derecha las disciplinas. En el otro lateral la figura de un hombre anciano canoso, con poco pelo y barba, representado con la indumentaria de un reverendo capitular, en posición orante cuelgan de sus manos una cuenta de perdones, en el suelo a su lado, un bastón y delante un bonete de cuatro picos. En este caso su mirada se dirige hacia un plano fuera del cuadro. Ambos personajes fueron identificados por Borrás como:

...la monja carmelita turolense sor Catalina de San Jerónimo y su tío el doctor Pedro Infante, arcediano de Teruel.¹⁰⁶

Centrándonos en la técnica pictórica se ajusta a las limitaciones programadas en medio de los tonos suaves y oscuros destacando la variaciones desde el blanco al negro, un colorido que podemos calificarlo de moderado y sobrio. La iluminación es lateral y escasamente trabajada, la luz que desprende la paloma resulta artificial.

Los retratos de la santa abulenses son de carácter universal y existen infinitas obras que la retratan, entre ellas se han seleccionado alguna que

¹⁰⁵ María Jesús Pérez Hernández, *op. cit.*, p. 107-109.

¹⁰⁶ Gonzalo M. Borrás Gualis, *op. cit.*, p. 446.

conserva razonables parecidos. La obra mantiene cierta relación con obras artísticas precedentes o de su momento que pudiera ser que influyeran en su creación. El retrato que Fray Juan de la Miseria de 1576 de Santa Teresa de Jesús (Fig. 14) es posible que le supusiera un punto de partida en los rasgos fisionómicos de la carmelita abulense ya que fue un retrato realizado en vivo. El sentido estático de esta primera *vera effigies* y las numerosas copias de grabados flamencos fue superado con las pinturas de José de Ribera (1591–1652) y Peter Paul Rubens (1577– 1640).



Figura 14. Fray Juan de la Miseria. *Retrato de Santa Teresa*. Convento de carmelitas descalzas de San José de Sevilla, 1576. Imagen: Antonio del Junco.

En el retrato de su coetáneo el pintor valenciano Ribera (Fig. 15) se aprecia ciertas similitudes en cuanto a la paleta cromática, los atributos característicos como la pluma en su mano levantada y la vanitas en primer plano con la calavera encima del libro y su vestimenta, además de una composición igualmente frontal de la santa.



Figura 15. José de Ribera. *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Museo de Bellas Artes de Valencia, propiedad de la Real Academia de San Carlos, 1630, de procedencia desconocida.

Imagen: R. Puig J.

El retrato de Rubens (Fig. 16), tiene un modelo como el de Ribera, al presentar a la santa de medio cuerpo escribiendo en un libro. Marca un plano más cercano al espectador. La fisonomía de su cara representada de una edad similar y su mirada guardan se asemejan con la obra del pintor Bisquert. Detalles que anteriormente ya fueron señalados por otros autores, como es el caso de Navarrete:

Retomando el cuadro de Santa Teresa, es también necesario advertir los débitos rubenianos que denotan los angelillos de la parte superior, pues es evidente la relación con los que aparecen en la *Pieta dei Mendicanti*, obra que de Guido Reni ejecuta hacia 1613. Para la elaboración general de la obra, acudiría a algunas de las estampas que fueron realizadas de la santa. Entre las series de grabados que pudo utilizar para realizar la obra citaremos a la de los hermanos Wierix de 1582 y posteriormente la de la hermana Ana de Jesús encargo en 1613 a Adrian Collaert y Cornellis Galle.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 60.



Figura 16. Peter Paul Rubens. *Santa Teresa de Jesús*. Kunsthistorisches Museum, en Viena (Austria), 1615. Imagen: HL. THERESE VON AVILA Kunsthistorisches Museum.

c.- Historia material de la obra

Su primera ubicación conocida era la Iglesia de San Martín en Teruel (Fig. 17). Referenciado en el Viaje de España que Ponz realiza en Teruel en la última década de mil setecientos por primera vez:

...es de su mano una Santa Teresa de Jesús en la Capilla al lado de la Epístola
enfrente de la Sacristía.¹⁰⁸

Aunque existe un vacío de información de ciento cincuenta años, al haber desaparecido buena parte del archivo de la iglesia, se desconoce si fue concebido para formar parte de un retablo, si fue un cuadro de pintura sobre lienzo como tal o si cuando se confeccionó el retablo cumplía con las necesidades del momento y se utilizó.

¹⁰⁸ Antonio Ponz, *op. cit.*, p. 107.



Figura 17. Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de San Martín de Teruel. Imagen: Inventario Artístico de la Diócesis de Teruel y Albarracín.

Se encontraba en la capilla de Santa Catalina (Fig. 18), al lado sur de la iglesia en el lado de la Epístola, y frente a la sacristía. El retablo barroco, no conservado, sería obra del siglo XVIII, con unas dimensiones $6,65 \times 4,40$ m.¹⁰⁹ Estaba compuesto por un banco con hornacina, un cuerpo con una calle central donde se ubicaba el lienzo de Santa Teresa, flanqueado por columnas con capiteles, y un ático formado por una escena central y pilastras a los lados detalles que son descritos por algunos autores:

El retablo de Santa Teresa.- Está en el lado de la epístola, a la altura del altar mayor. Es obra barroca de composición movida que recuerda los efectos del retablo mayor de San Miguel. Se hizo en el siglo XVIII, aprovechando como tema central un lienzo de *Santa Teresa*, atribuido a Bisquert. Aparece la santa doctora sentada ante su mesa, dispuesta a escribir; en el primer término están los donantes, uno con traje

¹⁰⁹ Inventario Artístico de la Diócesis de Teruel y Albarracín. Iglesia de San Martín.

de beneficiario o canónigo y el otro con habito de carmelita. Mide el lienzo 193 × 140 cm, y en el anteborde consta "Sor Catharina de S. Gerónimo". En el edículo superior está la imagen del santo aragonés Dominguito de Val. Sobre el altar hay una deliciosa talla de San José, de pequeño tamaño, barroca.¹¹⁰

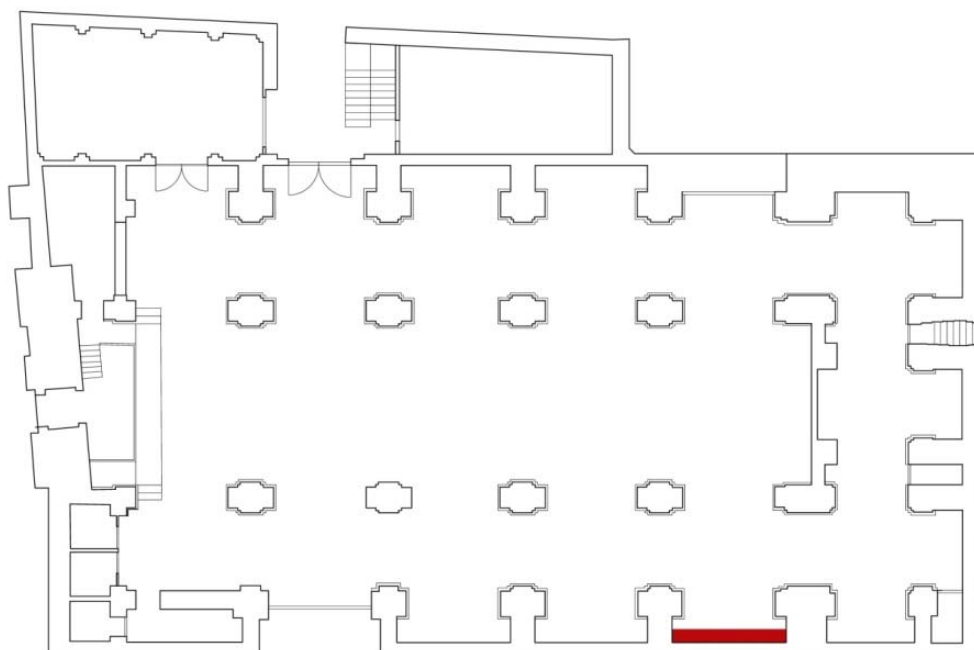


Figura 18. Situación de la obra en la Iglesia de San Martín.

La iglesia de San Martín, cuya fábrica data de fines del siglo XVII, se sometió a dos profundas restauraciones en 1926 y más recientemente, en 2002, pues sufría de fuertes problemas de humedad. Desde hace sesenta años no está abierta al culto. Es por ello que de manera gradual se fueron seleccionando piezas para otorgarles una nueva y mejor ubicación. Tal sería el caso de este lienzo, trasladado a las estancias del Palacio Episcopal en torno a 1985. Donde posteriormente sería expuesto en el Museo aproximadamente a partir del año 1987 cuando el director Pedro Martínez

¹¹⁰ Santiago Sebastián López y Ángel Solaz. *Teruel Monumental* (Teruel: Instituto de Estudio Turoleses de la Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, 1969), 149.

Capítulo 2

Pérez¹¹¹ consiguió darle su espacio merecido coincidiendo con la creación de un museo diocesano.

Rº 187. Sala II. SANTA TERESA. Pintura sobre lienzo. Antonio Bisquert, 1628-1632. Procede de la iglesia de S. Martín de Teruel, 1,94 x 1,40.¹¹²

Su ubicación actual data desde que se ejecutó el proyecto de reforma integral del palacio episcopal en el año 2000, en la zona de exposición de la colección permanente en la tercera sala, situada en la segunda planta, con las imágenes de los santos y mártires de la Iglesia, los relicarios y los objetos de uso devocional cuando. En un primer contacto ya vemos como aparece referenciado en la cartela que lo acompaña a Antonio Bisquert, como artista ejecutor y la Iglesia de San Martín como su lugar de procedencia. Esta obra se considera como una de las obras clave del Museo Sacro de Teruel y del pintor.

El cuadro ha participado en dos exposiciones; una primera y destacable formando parte de la primera exhibición que se le dedica al artista en 1995, Exposición Antológica¹¹³ "El pintor Antonio Bisquert 1596-1646" en el Museo Diocesano de Teruel, comisariado por Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano López. Con motivo de la celebración del V centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús, en el año 2015, se exponen en la Sala V del museo los resultados conseguidos hasta esa fecha en la exposición.¹¹⁴

"El lienzo de Santa Teresa del Museo de arte Sacro de Teruel: Nuevas aportaciones a partir de la utilización de procedimientos radiográficos".

¹¹¹ Primer director del Museo y miembro de la Asociación de Museólogos de la Iglesia en España (AMIE).

¹¹² Pedro Martínez Pérez, "Museo Diocesano de Teruel", *Publicaciones Aragonia Sacra* (1987): 214.

¹¹³ Del 23 de mayo al 18 de junio de 1995.

¹¹⁴ Diócesis de Teruel, *Exposición Estudio del lienzo de Santa Teresa Escritora de Antonio Bisquert*, Teruel: Vimeo, 2016, video, 2,20 min., <https://vimeo.com/140180172>.



Figura 19. *San Joaquín con la Virgen Niña.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Bisquert, Antonio
Título	<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>
Cronología	1646
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (163 × 124 × 3,30 cm) Marco en madera del retablo (212 × 160 × 6 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Escena central, retablo de San Joaquín, Capilla de la Concepción, Iglesia de San Pedro, Teruel (España)
Lugar de procedencia	Retablo de San Joaquín, Capilla de la Concepción, Iglesia de San Pedro, Teruel
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	No
Inscripciones	«INVENTOR/ANTO/BISQUERT/ET PINXIT 1646»
Marco	Sí, forma parte del retablo
Bastidor	Original
Costuras	Sí, vertical a la izquierda de 23,5 cm
Estado de conservación	Restaurado. Correcto

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

Este óleo sobre lienzo bajo el título de *San Joaquín con la Virgen Niña*, es una pintura de gran formato vertical, situado en el cuerpo central del retablo que recibe su nombre, en la Iglesia de San Pedro de Teruel. A causa de ello, se encuentra sujeta al marco de la propia estructura retablística cubriendo todo su perímetro, excepto la parte de abajo, que descansa sobre la predela. La obra en cuestión muestra a San Joaquín anciano cogiendo de la mano a la Virgen Niña ante el retrato de una joven, al margen, fuera de la escena.

Esta escena iconográfica inspirada en textos de un evangelio apócrifo, no fue incluida entre los evangelios canónicos para formar parte de la Biblia, fue divulgada en la Edad Media por Santiago de la Vorágine en el libro de Leyenda Dorada,¹¹⁵ donde se relata la infancia de la Virgen María.

San Joaquín, *Yahweh prepara*, era el padre de la madre de Dios; la Santísima Virgen María. Su figura fue venerada desde muy temprano, mas aun con la reforma del calendario después del Concilio ecuménico Vaticano II de la Iglesia Católica, convocado por el papa Juan XXIII en 1959, se celebra su fiesta 26 de julio. En cuanto a su persona se relatan datos en los libros apócrifos en los que resulta conflictivo distinguir entre lo verdadero y la leyenda, lo que sí es cierto que en la Biblia no aparece ninguna referencia a su nombre. San Joaquín es descrito como un galileo, de linaje real¹¹⁶ representado en casi todas ocasiones en compañía de

¹¹⁵ Por *Legenda Aurea* se conoce la recopilación de relatos hagiográficos formulada por el dominico Santiago (o Jacobo) de la Vorágine, arzobispo de Génova, a mediados del XIII. Titulada inicialmente *Legenda Sanctorum*.

¹¹⁶ José Sayol Echevarría, *La Leyenda de Oro para cada día del año* (Madrid: Librería de Razola, vol. I, 1844), 499.

Capítulo 2

Santa Ana, su esposa, y su hija. Pues queda reflejada su vida haciendo mención a los años de su muerte:

Hasta que siendo ya de ochenta años, dio su espíritu al Señor que le crio, dejando a su hija única María, de once años, por heredera universal de toda su hacienda.¹¹⁷

Ciertamente a San Joaquín en cuanto a sus peculiaridades con las que se le identifica es vestido con túnica de los rabinos ceñida con ancha faja anudada por delante, manto que le cubre la cabeza y larga barba blanca o gris.¹¹⁸ Su atributo principal es un bastón curvado en forma de muleta.

Del mismo modo sucede en torno a la figura de la Virgen Niña, su vida y descripciones hacia su persona, no provienen de ninguno de los cuatro evangelistas. En torno a las representaciones del ciclo de la infancia las únicas fuentes que nos aportan algún pasaje son algunos textos medievales, la *Leyenda Dorada* o los evangelios apócrifos. Normalmente se hace alusión a la educación de la Virgen por parte de su madre, Santa Ana iniciándola en la costura o leyendo. Igualmente suele estar sola en aptitud orante, dormida o en éxtasis. Otras cuantas veces se encuentra acompañada por sus padres representando la aprobación de la voluntad divina de conceder a la niña al templo de Jerusalén, para allí ser consagrada a Dios.

En cuanto a su iconografía el rostro de la Virgen es casi siempre muy semejante con unos ojos grandes con la mirada fija, una nariz recta y los labios cerrados. Los colores más identificativos utilizados en sus ropas

¹¹⁷ José Sayol Echevarría, *La Leyenda de Oro para cada día del año* (Madrid: Librería de Razola, vol. I, 1844), 500.

¹¹⁸ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos* (Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1950), 150-151.

suelen ser el blanco, azul, amarillo o rosa y normalmente cubierta con un manto azul decorado.¹¹⁹

Acerca de las características formales en cuanto a lo que se refiere en aspectos compositivos y de ejecución destacan varias particularidades en la obra. Según la inscripción presentada en escena en la parte inferior del basamento de la columna, se reconoce como "INVENTOR". Y la data en "1646",¹²⁰ pues ello establece dos aspectos fundamentales para la descripción de la escena.

La copia del cuadro de Rubens, hecha por Francisco Jiménez, de Tarazona, a lo que parece, por encargo de persona perteneciente a las casas ducales de Villahermosa o de Luna, debió ser traída a Teruel hacia 1645, siendo, desde luego, reconocida como copia. No es inverosímil suponer el desagrado con que Bisquert, monopolizador de la pintura en aquel entonces en Teruel, viera la copia y escribiera su inventor, como protesta, en la firma de San Joaquín. De no ser para esto, pudo serlo para distinguir su obra de otra del mismo título, que por aquella fecha, o antes, había pintado para la Colegiata de Alcañiz, donde se conserva, uno de los Espinosas, probablemente Jerónimo Jacinto.¹²¹

Bien, por lógica podría ser su última obra de la que se tiene constancia, pues como ya se ha desarrollado murió ese mismo año. Aunque no se puede hablar de una obra representativa de estilo maduro, ya que aplica formulas compositivas y anatómicas, que no alcanzan un lenguaje de calidad óptima como así lo consigue con algunas de las pinturas que le preceden. A pesar de ello, podemos decir que se que se trata de una obra de esmerada calidad en cuanto a los detalles que debe ser producto de un encargo concertado en ese sentido. Pues sigue empleando el recurso en el que se apoya en la representación de una escena secundaria con un pasaje

¹¹⁹ Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial: Santa María* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008), 636.

¹²⁰ Ver en p. 215.

¹²¹ Julián María Rubio, *op. cit.*, p. 206.

identificativo iconográficamente de la vida del personaje principal. La sitúa en el fondo, a la derecha, la misma figura de San Joaquín, en tamaño más pequeño, postrado y arrodillado con los brazos alzados hacía el ángel, alado vestido de amarillo y verde, quien le indica la buena noticia. Está rodeado de un rebaño de ovejas y un perro, animales que nos evocan al cuadro del *Anuncio del ángel a los pastores*¹²² que más adelante será desarrollado. Una apreciación más acerca de este segundo plano es un pequeña figura de un posible pastor con los brazos levantados justo debajo del ángel.

En aquellos días, había en Jerusalén un varón llamado Joaquín, de la tribu de Judá. Y era pastor de sus propias ovejas, y temía al Altísimo en la sencillez y en la bondad de su corazón. Y no tenía otro cuidado que el de sus rebaños, que empleaba en alimentar a todos los que, como él, temían al Altísimo. Y ofrecía presentes dobles a los que trabajaban en la sabiduría y en el temor de Dios, y presentes simples a los que a éstos servían. Así, de las ovejas, de los corderos, de la lana y de todo lo que poseía hacía tres partes. La primera la distribuía entre las viudas, los huérfanos, los peregrinos y los pobres. La segunda la daba a los que se consagraban al servicio de Dios y celebraban su culto. Cuanto a la tercera, la reservaba para sí y para toda su casa.¹²³

La escena de una agradable apariencia cotidiana marca una intencionalidad teológica en la acentuación de la figura de San Joaquín como anciano ante la inocencia pureza de la Virgen niña. Enfatizada con la presencia del espíritu Santo para demostrar que su concepción no es obra de San Joaquín sino de la divinidad.

Pues la pintura representa una monumental imagen de San Joaquín, situado a la derecha, ocupando en altura todo el plano. Retratado como un anciano honorable de porte majestuoso a pesar de su edad con barba y pelo gris aunque con incipiente calvicie rematado con un nimbo. Esta vestido con una túnica verde con camisa interior blanca y cubierto por un

¹²² Ver en p. 123.

¹²³ Evangelio Pseudo-Mateo (1, 1).

sobretudo holgado sin mangas, cruzado por delante de color magenta con las solapas y terminaciones del hombro con pelo de animal mientras que los remates enseñan unas pasamanerías permitiendo ver sus ligeras sandalias. Con la mano izquierda recoge el manto y una rama de hojas verdes terminada en una rosa purpura. Mientras que con su otra mano agarra el brazo de la Virgen niña con el sostiene una azucena de color blanco como símbolo de pureza y de elección "la elegida del señor" entre las mujeres de Israel. San Joaquín se inclina hacia ella, con la intención marcada en su rodilla derecha flexionada, su mirada es orgullosa a la par que apenada.

La imagen de la Virgen refleja su candidez de una niña en la mirada dirigida al padre, al que parece indicarle con su mano diestra levantada y con el dedo índice, el camino que ella debe seguir. Lleva un largo cabello ondulado que cae por detrás de sus hombros, vestida con un corpiño ceñido a la cintura, falda amplia en azules y delantal blanco, ocultando sus pies, del mismo color que las puntillas que decoran tanto el mantel como su cuello. Parece que la paloma situada al margen izquierdo, posada de perfil sobre la basa de la columna, haya sido la causante de que emane haces radiales de luz amarilla, a modo de aureola, de la cabeza de la Virgen (Fig. 20).

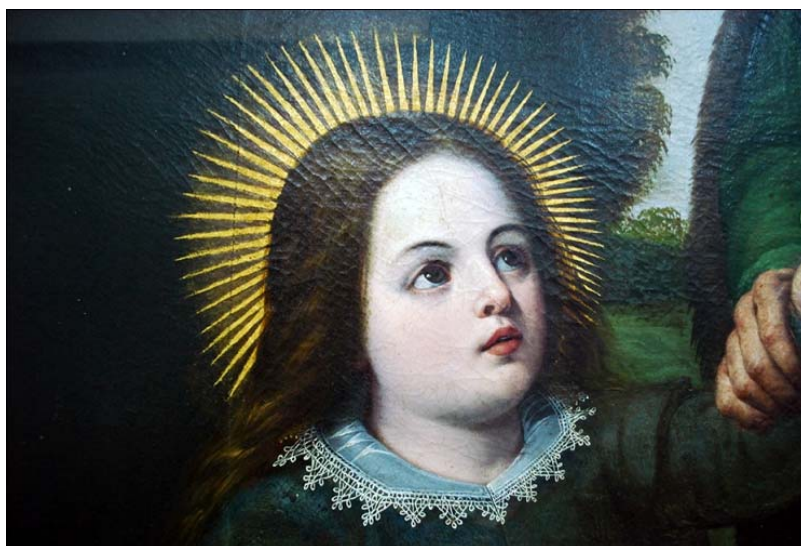


Figura 20. Detalles de la Virgen Niña.

Para terminar la escena es preciso citar dos aspectos peculiares de las creaciones del pintor Antonio Bisquert que se verán repetidos a lo largo del desarrollo de la demás obras. Es común la apreciación de diferentes piedras en un primer plano, en este caso al margen inferior izquierdo sitúa una piedra de tamaño notable, mientras que en el lado contrario irrumpe una figura fuera de la propia escena descrita. Es retratada situada de perfil y dirigiendo su mirada hacia el espectador, de medio cuerpo con las manos en posición de oración y con vestimenta oscura anudada a la cintura por un cordel. Esta la decora con una amplia pasamanería blanca que abarca todo su pecho y remata el cuello y las mangas del vestido. Además su cuello luce un collar doble de perlas negras. El rostro de esta pequeña jovencuela es de proporciones alargadas con una media melena recogida por un moño en la parte de arriba de su cabeza. Pues pudiera establecerse cierta relación de esta imagen con la heráldica de la familia *Aquavera*¹²⁴ esculpida en ambos basamentos de las columnas, como donantes del conjunto artístico.

¹²⁴ En el basamento de sus dos columnas tiene un relieve el escudo de rica hombría de la familia turolense de los Aguavera: jarra bajo yelmo. (Rubio, 1918, p. 210).

Con todo ello consigue crear una composición frontal apretada de personajes y elementos iconográficos. Las miradas entre ambos personajes principales hacen centrar el foco de atención hacia ese punto, dejando así la escena dividida en un primer plano y un fondo paisajístico, donde sucede el segundo acto, con el que busca dar intención de profundidad. Al margen de ellos crea un plano acoplado, con el que junto la mirada de la figura, pretende posicionarse fuera de la obra como un espectador devoto más.

Por lo que se refiere a técnica se vuelve a apreciar su característica pincelada atada y estudiada en la que torna a introducir decoraciones con minucioso detalle que otorga con una mayor densidad de pintura. Contrasta un color plano en la cara de la Virgen Niña y la donante con la intención que muestra en las manos de San Joaquín, más próximas a la búsqueda del naturalismo. En ella predominada el contraste de colores fríos, verdes y azules con el cálido magenta, empleados en los ropajes, entre los que además cabe destacar el color blanco.

Termino dicho autor pintando a la española dejando su primitivo estilo italianizado como vemos en la figura de la Virgen y la niña orante del cuadro de San Joaquín.¹²⁵

c.- Historia material de la obra

El lienzo en origen podría haberse realizado para formar parte de este conjunto retabístico en el que actualmente se conserva, data de gran importancia puesto que es de las pocas obras que se mantiene de esta

¹²⁵ Juan Cabré y Aguiló, *Catálogo artístico monumental de la provincia de Teruel*, vol. 4 (1909-1910), Fig. 447, 58, acceso 5 de mayo de 2016, http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001475813_V04TF.html#page/1/mode/2up.

forma (Fig. 21). Aunque si bien es cierto su emplazamiento en esta capilla en origen no sería así.



Figura 21. *Retablo San Joaquín.* Iglesia San Pedro de Teruel. Imagen: CABRE-5311. Archivo Cabré Aguiló. Fototeca del patrimonio histórico (IPCE). Fecha de la toma entre 1908 y 1945.

Se encuentra ubicado en la última capilla del lado de la Epístola, en el muro izquierdo que abre al claustro.

...el Obispo Pérez Prado erigió la profunda capilla de la Concepción (1732-1755).¹²⁶

Pues la primera datación en la que consta su ubicación allí corresponde a más de cien años después del momento de creación, por eso y por la inexistente documentación de archivo desconocemos en origen dónde lo encontraríamos, que bien pudiera ser en otras de las capillas de la misma iglesia de San Pedro puesto que esta arquitectura mudéjar es de datación del siglo XIV.

Parroquia de San Pedro. En la Capilla de la Concepción hay una pintura muy estimable del ya citado Bisquert, y representa a San *Jochin*".¹²⁷

Forma parte del cuerpo, como único lienzo, de un retablo de estilo manierista de principios del siglo XVII, con dimensiones 348 × 240 cm. Está compuesto por una predela, un cuerpo y un ático. La predela está constituida por dos escenas que muestran a San Juan Bautista y a María Magdalena. La pintura está flanqueada por dos columnas torneadas en el fuste, excepto el tercio inferior en que se hallan decoradas con motivos renacentistas. Estas pilastras se rematan con capiteles compuestos. El remate se compone de un entablamento sobre el que se desarrolla un ático formado por un frontón partido (Fig. 22).

El lienzo ha participado en la exhibición que se le dedica al artista en el Museo Diocesano de Teruel en 1995. Aunque su desmontaje implica cierta complejidad.

¹²⁶ Santiago Sebastián López, *Guías Artísticas de España: Teruel y su provincia* (Barcelona: Editorial Aries, 1959), 61

¹²⁷ Antonio Ponz, *op .cit.*, p. 106.

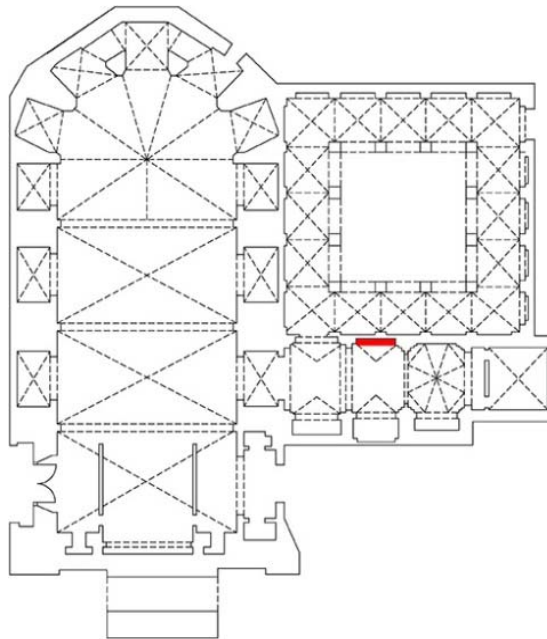


Figura 22. Situación de la obra en la Iglesia de San Pedro.



Figura 23. *El Buen Pastor.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Bisquert, Antonio
Título	<i>El Buen Pastor</i>
Cronología	Segundo cuarto siglo XVII
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (154,5 × 115 × 3,30 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Ático, retablo La Purísima, Capilla de los Torán, Iglesia El Salvador. Teruel (España)
Lugar de procedencia	Ático, retablo La Purísima, Capilla de los Torán, Iglesia El Salvador. Teruel
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	No
Inscripciones	«PINCEBAT ANTONI BISQUERT»
Marco	No
Bastidor	Original
Costuras	Sí, tiene dos; vertical lado izquierdo de 47,5 × 9 cm y 67,5 × 9 cm
Estado de conservación	Precisa de una intervención de limpieza

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

En lo más alto del retablo, encontramos el cuadro de *El Buen Pastor*, una pintura realizada al óleo en un soporte de tela de formato mediano vertical. Se encuentra insertado en el espacio del ático, creado por la estructura del retablo, a modo de marco. Bajo temática religiosa se representa un cuadro dentro del propio cuadro con la figura del Buen Pastor, al cual está dirigiéndose fuera de escena el hombre situado al margen derecho.

Este tema religioso recoge las primeras reseñas en cuanto a su iconología haciendo alegorías a *Yahvéh* en el Antiguo Testamento en el Salmo 23,¹²⁸ en el Libro de Ezequiel¹²⁹ y en el Libro de Isaías.¹³⁰ Pero es en los evangelios de San Juan y San Lucas del Nuevo Testamento donde en las parábolas posiblemente encontrara la inspiración. En el de San Juan, se compara al Cristo con el Buen Pastor que da su vida por sus ovejas.

Yo soy el buen pastor; el buen pastor da su vida por las ovejas.

Pero el asalariado, el que no es el pastor ni el dueño de las ovejas, huye y abandona las ovejas cuando ve venir al lobo, y el lobo las arrebató y las dispersa.

Al que es asalariado, no le importan las ovejas.

Yo soy el buen pastor. Yo conozco a mis ovejas, y ellas me conocen a mí, así como el Padre me conoce a mí, y yo conozco al Padre; y yo pongo mi vida por las ovejas.¹³¹

Mientras que en un sentido simbólico es Jesús quien hace de Pastor y el rebaño de ovejas, bien serían los creyentes, ejerciendo así este pasaje

¹²⁸ “El Señor es mi Pastor”.

¹²⁹ “Como un pastor vela por su rebaño [...] así velaré yo por mis ovejas [...] la oveja perdida, la buscaré”, (34, 12).

¹³⁰ “Como pastor pastorea su rebaño”, (40, 11).

¹³¹ Juan (10, 11-15).

como configuración de la figura del Buen Pastor, Jesucristo en persona humana que sobrelleva en los hombros a una oveja descarriada, es decir el hombre como pecador.

Entonces él les refirió esta parábola, diciendo:

¿Qué hombre de vosotros, teniendo cien ovejas, si pierde una de ellas, no deja las noventa y nueve en el desierto, y va tras la que se perdió, hasta encontrarla?

Y cuando la encuentra, la pone sobre sus hombros gozoso;

y al llegar a casa, reúne a sus amigos y vecinos, diciéndoles: Gozaos conmigo, porque he encontrado mi oveja que se había perdido.

Os digo que así habrá más gozo en el cielo por un pecador que se arrepiente, que por noventa y nueve justos que no necesitan de arrepentimiento.¹³²

En cuanto a su iconografía desde los inicios del cristianismo encontramos sus apariciones en las diferentes artes. El arte paleocristiano tiene una abundancia de representaciones tanto escultóricas como pictóricas de esta temática. Aunque su cronología de aparición no es muy precisa, pueden reconocerse imágenes aproximadamente a finales del siglo II, o principios del III. Pero pasa por un periodo desde el siglo VI, por la incursión de una iconografía propia de Jesús, que queda desvanecida en toda la Edad Media. Hasta los siglos XV y XVI cuando retorna otra vez esta figura.¹³³

Se encuentran muchos tipos de representaciones de Dios pastor protector de los rebaños. Fueron las narraciones precristianas las que sirvieron como influjo para la elaboración de material simbólico y poder plasmar la misericordia salvadora de la imagen de Dios. Las tipologías más usadas presentan la figura de un niño vestido con túnica y con un báculo, cayado o flauta con el cordero entre sus brazos o a hombros u otras

¹³² Lucas (15, 3-7).

¹³³ Louis Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo*, vol. I (Palma de Mallorca: José de Olañeta), 2016.

representaciones en la que está Jesucristo adulto; como es en este caso de estudio.

Por consiguiente en esta escena se presenta una figura completa de Cristo como Buen Pastor centrado en imagen dirigiendo su mirada al espectador. Sobre sus hombros porta un cordero con la mirada puesta en su Pastor, lo sujeta con las dos manos por sus patas. Tiene un rostro con un carácter idealizado con guiños a un naturalismo, lleva barbas y pelo largo con raya en el medio de color oscuro y un resplandor luminoso detrás de la cabeza. Viste en su interior con una camisa blanca vista en cuello y mangas cubierta por una saya larga de color magenta apretada a la cintura por el zurrón cerrado con solapa de piel que coloca en su lado derecho. Del que se sujeta un bastón que cruza la figura en diagonal. Con la intención de mostrar movimiento marca sus rodillas y el pie derecho adelantado provocando movimientos en los pliegues de la vestimenta. Aparece calzado con sandalias finas de color marrón.

Está incluido dentro de un paraje natural pisando suelo arenoso y con piedras entre las que destaca nuevamente en este cuadro, la de mayor tamaño situada al margen izquierdo delante del árbol que dispone ocupando todo lo alto del cuadro. Sobre una de sus ramas está posado un jilguero, retratado de perfil dirigiendo la mirada fuera del plano al estar en sentido opuesto a Cristo. Es de mención destacar la presencia de este tipo de pájaro incluido como símbolo de la pasión y resurrección de Cristo o de su futura muerte violenta (Fig. 24). En un segundo plano, atravesando un río hay buen número de ovejas paciendo situadas a ambos lados del personaje con la intención de hacer alusión su historia iconográfica. Para concluir más al fondo, a través del paisaje, aparece una pequeña ciudad al lado izquierdo.

Curiosamente toda esta escena descrita se encuentra dentro de un cuadro del propio cuadro, creando una ilusión visual con la técnica pictórica del

trampantojo.¹³⁴ en el plano exterior sitúa un personaje al margen derecho haciendo oración con la intención de crear planos distintos.¹³⁵ Pues es un hombre de una edad media situado de perfil, retratado de medio cuerpo y vestido sobrio de color negro alza su mirada de suplica hacia el Buen Pastor que bien pudiera relacionarse con la figura del donante de la pintura.

Se creía que la persona representada como donante era José Torán, (S. Sebastián y A. Solaz. Teruel monumental, Teruel. Instituto de Estudios Turolenses. 1969), quien donó el retablo en 1682, según consta en una inscripción de la predela: "D. IOSEPH TORAN DE GVERNICA Vo. DE LA PRESENTE IGLESIA MANDO HAZER ESTE ALTAR AÑO 1682". Sin embargo, esta identificación resulta imposible dado que Torán fue nombrado vicario de El Salvador en 1660, es decir, catorce años después de la muerte de Bisquert. De lo anterior se deduce que el lienzo no formaba parte del encargo y se instaló en el retablo posteriormente.¹³⁶



Figura 24. Jilguero situado en una rama en *El Buen Pastor*.

¹³⁴ Recurso pictórico muy antiguo pero que en el Barroco encontró su mayor esplendor.

¹³⁵ Ver en p. 235.

¹³⁶ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 49.

El sentido de la composición le dota de una monumentalidad y equilibrio conseguido con una estructura piramidal mientras que con la posición de la vara y la pierna refuerza el ritmo del conjunto. Esta armonía también viene marcada con la suave pincelada y los colores empleados de una similar gama cromática sin fuertes contrastes. En general la obra imprime un intenso significado simbólico lleno de cuidados detalles, peculiaridad que ya viene siendo una constante en las obras del pintor.

Y para terminar, resulta imposible no evidenciar la existencia de numerosas obras que recojan la temática de la obra de carácter cristológico, entre las diferentes versiones de su representación encontramos la obra atribuida a Juan de Juanes (Fig. 25), en la que lleva al cordero a hombros, agarrándolo por las patas delanteras y traseras.



Figura 25. Atribuida a Juan de Juanes. *El Buen Pastor*. Museo Catedralicio Diocesano. Valencia. Imagen: Cabildo Metropolitano de Valencia.

c.- Historia material de la obra

En la Iglesia de El Salvador, actualmente en la capilla de los Torán, situada la última en el lado de la Epístola se encuentra el retablo de la Purísima, un conjunto barroco manierista, de madera dorada de 5,80 m de altura que en su parte alta, el ático, se emplaza el cuadro de *El Buen Pastor* entre columnas estriadas (Fig. 26). Su primera referencia que lo ubica así es de principios del siglo XX precisado con algún dato equivoco.

En la iglesia del Salvador, en el altar de la Purísima un cuadro que representa a S. Juan Bautista, se ve a su lado derecho una figura orante del caballero, estilo italianizado. En el banal cuatro pequeños cuadros con S. Pablo, S. Pedro, S. AGUSTÍN y Sto. Domingo. En el zócalo del retablo una inscripción dice "José Toran de Quetaria. Vicario de S. Salvador que mando hacer este altar 1682. Pinquetat Antonio Bisquert."¹³⁷

Este retablo, en el que se enmarca la pintura fue realizado en años posteriores a la muerte del pintor Bisquert pues bien lo indica en la inscripción efectuada en la predela: "D. IOSEPH TORAN DE GVERNICA Vo. DE LA PRESENTE IGLESIA MANDO HAZER ESTE ALTAR AÑO 1682", además de de el escudo de armas de los Torán.

Pues si bien es cierto esta fecha y el hallazgo de una cuerda a modo de sistema de anclaje a la estructura del superior del bastidor, podríamos decir que el cuadro en origen no formaría parte del retablo bien pudiendo ser un cuadro independiente que de manera precisada se viera demandado u ofrecido para su colación en el conjunto retablístico. Por lo tanto por falta también de documentación de archivo no se puede establecer un origen preciso.

¹³⁷ Juan Cabré y Aguiló, *op. cit.*, p. 59-60.

Como obra independiente, el cuadro ha podido ser visto en la Exposición Antológica "El pintor Antonio Bisquert 1596-1646", en el Museo Diocesano de Teruel en 1995.

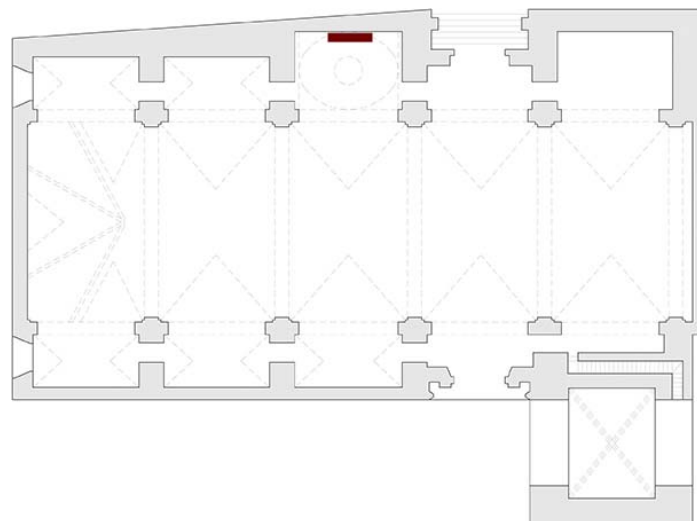


Figura 26. Situación de la obra en la Iglesia El Salvador.



Figura 27. *San Juan Bautista.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido. Bisquert, Antonio
Título	<i>San Juan Bautista</i>
Cronología	Segundo cuarto del siglo XVII
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (186 × 117 cm) Marco en madera (206 × 137 × 10,5 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Planta 1; sala I. Museo Arte Sacro, Teruel (España)
Lugar de procedencia	1º Iglesia de San Miguel, Teruel (España) 2º Iglesia de la Merced, Teruel (España)
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	No
Inscripciones	No
Marco	Actual
Bastidor	Actual. Móvil de tipo español con cuñas
Costuras	Sí, horizontal a 86,5 cm del inferior
Estado de conservación	Restaurado. Precisa de una intervención

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

Esta pintura al óleo con la representación de *San Juan Bautista*, es un gran lienzo vertical con marco. Del cual sabemos que su atribución y reconocimiento ha sido en la actualidad, pues nadie lo había relacionado con la producción pictórica de Bisquert. Tiene una iconografía clara pues representa a Juan el Bautista en el desierto.

Iconográficamente, y después de la Contrarreforma, el tema de los santos, presentaban fundamentalmente su vida anacoreta, en actitud penitencial, contemplativa o meditativa, convirtiéndose en uno de los temas más populares.

La vida de San Juan Bautista, la describen los evangelistas en el Nuevo Testamento, desde su nacimiento, era hijo de Santa Isabel y de San Zacarías; primo segundo de Jesús. La misión de este santo en la tierra era preparar el camino del Señor y proclamar su primacía sobre los demás nacidos.

Le llegó a Isabel el tiempo de dar a luz, y parió un hijo. Oyendo sus vecinos y parientes que el Señor le había mostrado la grandeza de la misericordia, se congratulaban con ella. Al octavo día vinieron a circuncidar al niño, y querían llamarle con el nombre de su padre Zacarías. Pero la madre tomó la palabra y dijo: No, se llamara Juan.¹³⁸

Entonces, ¿qué salisteis a ver? ¿Un profeta? Sí, os digo, y más que un profeta. Este es de quien está escrito: He aquí que envío mi mensajero delante de ti, que preparará por delante tu camino. Os digo: Entre los nacidos de mujer no hay ninguno mayor que Juan; sin embargo el más pequeño en el Reino de Dios es mayor que él.¹³⁹

¹³⁸ Lucas (1, 57-60).

¹³⁹ Lucas (7, 26-28).

Predicaba en el desierto, el bautismo de penitencia para la remisión de los pecados, vistiendo siempre de forma austera y llevando una vida ascética, de ayuno y privaciones.

En aquellos días se presentó Juan el Bautista predicando en el desierto de Judea. Juan iba vestido de pelo de camello, llevaba un cinturón de cuero a la cintura y se alimentaba de langostas y miel silvestre.¹⁴⁰

En el Jordán, bautizó al Redentor antes de comenzar su vida pública predicando. Dando fe ante los hombres de quien era el hijo de Dios.

Y Juan dio testimonio diciendo: Yo he visto al Espíritu descender del cielo como paloma y posarse sobre Él. Yo no le conocía; pero el que me envió a bautizar en agua me dijo: Sobre quien vieres descender al Espíritu y posarse sobre Él, ése es el que bautiza en la Espíritu Santo. Y yo vi y doy testimonio de que éste es el Hijo de Dios.¹⁴¹

Después de encarcelarlo, murió decapitado por orden del rey Herodes y a petición de Herodías, mujer de su hermano con la que convivía. Siendo esta convivencia el hecho que San Juan le recriminaba, denunciándolo públicamente ya que estaba prohibido por la Santa Biblia y por la ley moral. En una fiesta, que dio Herodes y como regalo que le solicitó la hija de Herodías, hizo que le cortaran la cabeza al Bautista y que se la dieran como regalo.

Su atributo personal y constante es el *Agnus Dei* o Cordero Divino. Llevando el lábaro-cruz con banderola en la que se lee: *Ecce Agnus Dei*. El Cordero, es símbolo por excelencia de Cristo, dando numerosos testimonios tanto el Antiguo Testamento como en el Nuevo.

Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: “He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo. Este es por quien yo dije: Detrás de mí viene un hombre, que se ha puesto delante de mí, porque existía antes que yo”.¹⁴²

¹⁴⁰ Mateo (3, 1-4).

¹⁴¹ Juan (1, 32-34).

¹⁴² Ibid., (1, 29-30).

La figura de San Juan Bautista está representada monumentalmente de forma clásica, ocupa la parte central de la escena, mostrándose de frente con la cabeza ladeada, con aureola, barba y cabellos largos y ondulados. La expresión del rostro, lánguida y confusa, con una mirada directa al espectador parece reflejar la personalidad de Juan, el pertinaz y abstemio predicador en el desierto, como lo relata la Biblia. Está vestido con una saya corta sin mangas de pelo de animal sobre la que se pone un manto rojo visto por detrás y cayendo sobre su brazo izquierdo y descalzo. Con su mano zurda sostiene una larga caña con la cruz mientras que la derecha la dirige hacia el cielo con el dedo índice levantado. Esta posición del dedo se presentaba haciendo alusión a un amor completo en Dios a la misma vez que hace referencia al texto de la filacteria *Ecce Agnus Dei* que cuelga la cruz¹⁴³ (Fig. 28).



Figura 28. Mano derecha de *San Juan Bautista*.

¹⁴³ He aquí el Cordero de Dios.

La figura recibe la luz desde el extremo superior izquierdo del cuadro haciendo que le permita resaltar zonas y creando matices de contrastes de tanto de luces como de sombras. A la misma vez que enfatizar la intención de movimiento de sus piernas, mostrando la derecha adelantada y la izquierda flexionada.

Situado en primer término, acompañado de frondosa vegetación, encima de una ladera, a su izquierda tiene el cordero sin perder vista y unas cuantas piedras a sus pies, entre ellas una de característico formato a otras presentes en los cuadros trabajados.¹⁴⁴ A su derecha un tronco cortado y un gran árbol, sobre el que en una de las ramas se sostiene un jilguero en atenta mirada a San Juan (Fig. 29). A través de él se puede ver una ladera que conduce al fondo a un paisaje arquitectónico de una ciudad colocada a la izquierda del personaje.



Figura 29. Jilguero situado en una rama en *San Juan Bautista*.

¹⁴⁴ Ver en *San Joaquín con la Virgen Niña*, *El Buen Pastor* y *San Pantaleón Médico y Mártir*.

La escena tiene una composición estudiada y compensada de forma piramidal creada con las líneas anatómicas de un cuerpo alargado, con las miradas con las que consigue captar la profundidad simbólica del cuadro. Pues imprime ese carácter simbólico plagado de detalles trabajados minuciosamente. Trabajos que acentúa con pinceladas de animando cromatismo con una coloración intensa a base de tierras, rojos, verdes y azules.

Esta configuración nos traslada a otras pinturas semejantes en las que podría haber encontrado inspiración en la postura de sus brazos, o en la forma opuesta de sus piernas en el cuadro de Francisco Ribalta (1565-1628). (Fig. 30).



Figura 30. Francisco Ribalta. *San Juan Bautista*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 1620-1627. Imagen: N^o inv. 466. Cultura Generalitat Valenciana.

Aunque más semejanzas se pueden encontrarse en el óleo sobre tabla de Juan Sariñena (1545-1619), (Fig. 31), en cuanto a las vestimentas con precisión de texturas, el cordero y los elementos paisajísticos pero todo ello colocados de forma invertida.



Figura 31. Juan Sariñena. *San Juan Bautista*. Ingresa en el Museo de Bellas Artes de Valencia por la Desamortización de la Cartuja de Portacoeli, Serra (Valencia), 1603. Imagen: Nº inv. 516. Cultura Generalitat Valenciana.

c.- Historia material de la obra

Su primera ubicación documentada, fue la Iglesia de San Miguel de Teruel, cerrada al culto desde los años 80. Referenciándola Madoz entre 1846-1850 por primera vez.

Iglesia de San Miguel. Hay en la secretaria de esta iglesia un San Juan Bautista de cuerpo entero, que patentiza la valentía del pincel que lo esculpió en el lienzo.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (Valladolid: Ámbito Ediciones, S.A. vol. 2, 1986), 186.

Por los datos que nos aporta Santiago Sebastián, debió permanecer en este templo hasta los últimos años de la década de los 50 del siglo pasado, ya que como dice en el texto "recientemente" suponemos esta fecha, ya que el libro en que se cita la obra está editado en 1959.

Iglesia de la Merced. Su interior no merecería visitarse pero recientemente han sido trasladados desde la iglesia de San Miguel un lienzo de San Juan, parece una pintura del siglo XVII.¹⁴⁶

Por el mismo razonamiento, y porque ya la cita en la Iglesia de La Merced, (Fig. 32), se supone que en ese año la obra ya se encontraba en dicha Iglesia. Se desconoce la fecha en la que se fue trasladada, posiblemente por medidas de seguridad, a su actual ubicación. Debemos, destacar que para la Iglesia de la Merced se realizó una copia, ubicándola en el mismo sitio donde se encontraba la obra original.

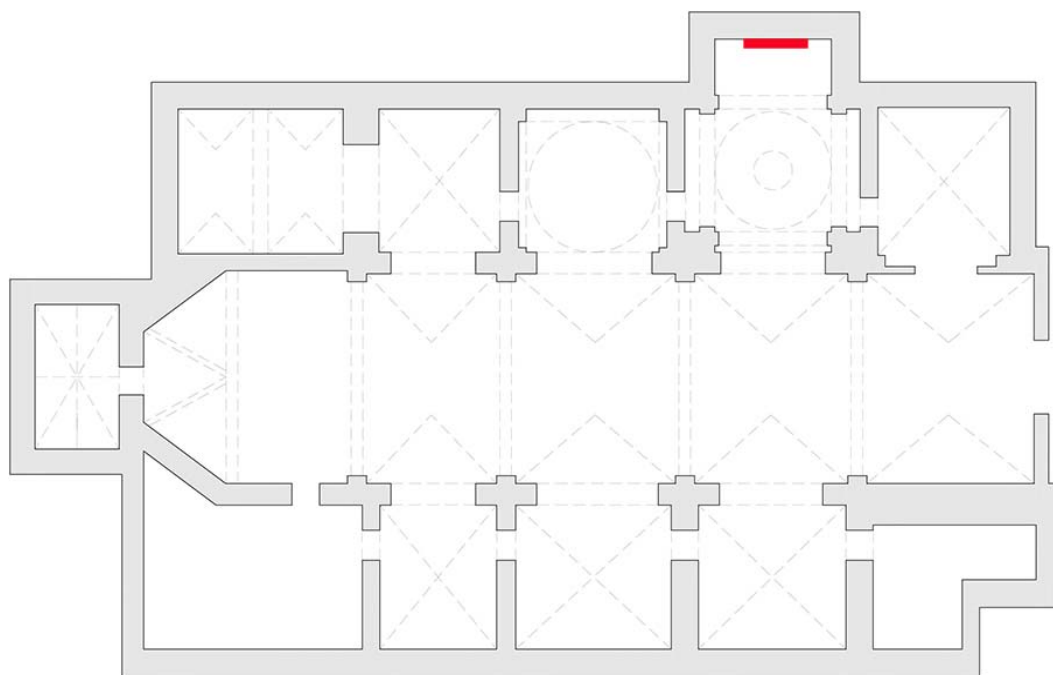


Figura 32. Situación de la obra en la Iglesia La Merced.

¹⁴⁶ Santiago Sebastián López, *Guías Artísticas de España, op. cit.*, p.74.

La obra, actualmente se puede contemplar en el Museo de Arte Sacro de Teruel, siendo su primer director Pedro Martínez que fue el primero en atribuir la obra a Bisquert.¹⁴⁷

Dentro de la biografía específica del lienzo recordar que participo en la exhibición que se le dedica al artista en 1995.

¹⁴⁷ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 50.



Figura 33. *San Pantaleón Médico y Mártir.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Bisquert, Antonio
Título	<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>
Cronología	Segundo cuarto del siglo XVII
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (163 × 124 × 2 cm) Marco en madera (212 × 160 × 6 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Nave evangelio frontal, Iglesia Inmaculada Concepción, Cella, Teruel (España)
Lugar de procedencia	Iglesia Inmaculada Concepción, Cella, Teruel
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	Si, Antonio Bisquert
Inscripciones	«SAN PANTALEON MEDICO Y MARTIR»
Marco	Actual
Bastidor	Actual. Móvil de tipo español
Costuras	No
Estado de conservación	Restaurado. Correcto

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

Acerca de esta pintura al óleo de gran formato encontramos una imagen del santo retratado en una visión vertical. La obra está enmarcada en un en la actualidad, de madera vista labrada. La temática retratada recoge la iconografía de este santo mártir cristiano, San Pantaleón, representado en condición de médico.

Por lo que se refiere a su vida; fue un apreciado médico del emperador de Roma en Nicomedia a finales del siglo III. Nacido en el seno de una familia noble en la que su padre era pagano y su madre cristiana. Pero él, vivió profesando su fe cristiana y ejerciendo la medicina libre entre los más pobres. Hechos por los que otros practicantes de medicina denunciaron estas actividades, lo que fue la causa de su persecución hasta su martirio. Este santo auxiliar en la Edad Media es condenado a muerte en el año 30, sufriendo numerosas torturas, en la rueda, con fuego, con plomo fundido, ahogado, atacado por fieras, y atravesado por una espada. Martirios que no consiguieron doblegarlo; hasta que él finalmente quiso ser decapitado con una espada, como así cuenta su leyenda.¹⁴⁸

La extensión de su culto, provocó la necesidad de representaciones figurativas del santo narrando su vida y sus martirios creando así las diferentes representaciones del santo. Solía personalizarse como personaje romano o como coetáneo al artista. En el periodo del gótico, lleva entre sus manos un pote de farmacia de similares composiciones, como los santos Cosme y Damián.¹⁴⁹ En condición de médico, solía adoptar ropas del Renacimiento ataviado con una toga y la cabeza tocada.

¹⁴⁸ José Sayol Echevarría, *op. cit.*, p. 157-158.

¹⁴⁹ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos* (Madrid Ediciones Istmo S.A., 2003), 356-358.

En la gran mayoría de representaciones de este santo encontramos una pequeña cruz, un escalpelo, o bien al pie de un olivo con atributos de su martirio como clavos, una espada, un león, la palma o ampolla de cristal con su sangre, también como patrón de niños enfermos donde lo veremos con alguno de ellos.¹⁵⁰

Por lo que se refiere a este caso de estudio, nos encontramos una majestuosa figura del santo hierático, representado como santo profesional de la medicina, pero en su vertiente más ilustre. Es retratado de cuerpo entero ocupando la parte central del espacio compositivo con un rostro de perfiles alargados con pelo y perilla de color marrón, mostrando así una figura joven. (Fig. 34).



Figura 34. Rostro de San Pantaleón.

¹⁵⁰ Juan Ferrando Roig, *op. cit.*, p. 216.

Capítulo 2

Está vestido como médico portando una larga toga de color magenta, con simétricos brocados blancos, sin mangas cruzada por delante hacia su pierna izquierda. El pintor, dentro de su estilo detallista imprime los ribetes y forro de piel de la misma, además de sus tachuelas en forma de flor en las aberturas de las mangas. Bajo esta larga toga, lleva una camisa blanca, que asoma por el cuello y en los puños. Sobre la que coloca una túnica gris, abotonada en el pecho y en las mangas, que deja ver sus pies cubiertos por un calzado negro. En su cabeza un aureola y tocada con un tipo de gorra plana y redonda de tipo *parlota*, lisa y del mismo color que la toga. Elemento muy característico de los denominados togados, escribanos de cámara y abogados.

De forma destacada, en la escena esta figura, aparece con el brazo derecho levantado portando una pluma de escribir, mientras que su mano derecha sostiene un grueso libro de color marrón claro. Esto nos permite ver en su dedo pulgar un anillo cuadrado con una piedra roja, pues en Europa en el siglo XVI se usaban para señalar una profesión principalmente en los personajes del campo de la medicina. Más aún en la mano izquierda se relacionaba con la intención de reflejar los pensamientos; sus creencias y sentimientos.

Todavía queda por señalar que el santo, se encuentra inserto en un primer plano lleno de elementos naturales sobre tierra, con un alto árbol a su derecha y rodeado de piedras, nuevamente utilizadas en la escena como en otras de las pinturas que hemos podido estudiar. En esta obra vuelve a cumplir la dinámica de la introducción de una escena secundaria que refuerce la hagiografía del santo retratado. Como se muestra en el margen izquierdo donde encontramos la representación de su martirio, en el que él aparece sujeto al pie de un olivo sin cabeza y brotando leche. Olivo que después de este hecho que debió florecer milagrosamente como así narra la leyenda. La escena se completa con cuatro personajes del ejército Diocleciano, rodeando al santo, uno de ellos con la cabeza y con la espada

con la que lo decapitó (Fig. 35). En un amplio celaje ya en el plano derecho aparece unos edificios altos con vegetación y justo delante dos pequeños personajes masculinos de perfil dirigiéndose hacia San Pantaleón. En la escena y para resaltar su condición de médico y mártir viene enfatizada además con la introducción de una cartela en la parte inferior.¹⁵¹



Figura 35. Martirio de San Pantaleón.

Consiguiendo de esta manera configurar una composición equilibrada, realizada con una pincelada característica controlada y estudiada, llena de colores intensos repetidos de manera intencionada, llevada con una textura plana excepto en puntos de color de máximo detalle.

Existe la posibilidad de que pueda ponerse en relación esta figura con un grabado xilográfico, que hemos localizado en la portada de un libro que representa a San Cosme y San Damián en una publicación original de

¹⁵¹ Ver en p. 262.

cirugía (Fig. 36) Obra que fue impresa en Valencia en 1596.¹⁵² Creando la tradicional imagen de los dos hermanos médicos del siglo III, de gran tradición en el santoral valenciano.



Figura 36. Portada *Cirurgia de Guido* de Cauliaco con la glosa de Falco 1596.

¹⁵² Guy de Chauliac, *Cirurgia de Guido de Cauliaco con la glosa de Falco: agora nueuamente corregida y emendada y muy añadida... con un Tratado de los simples*, (Valencia: Pedro Patricio, 1290-1368), acceso 2 de mayo de 2017, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cirurgia-de-guido-de-auliaco-con-la-glosa-de-falco-agora-nueuamente-corregida-y-emendada-y-muy-anadida-con-un-tratado-de-los-simples>.

c.- Historia material de la obra

Dentro del contexto de la producción del pintor Antonio Bisquert este lienzo es quizá uno de los más olvidados por parte de los documentalistas, pues una vez revisada la información biográfica sus referencias son muy escasas. Por ello nos centramos en la situación actual que es en el frente de la nave del evangelio, a la izquierda de la puerta de la sala capitular en la parroquia de la localidad de Cella (Fig. 37), como indican Buil y Lozano,¹⁵³ teniendo la única referencia de que estaba en la sacristía antes de su restauración.

Tampoco hemos podido saber si antes formaba parte de algún conjunto artístico o si de origen había sido constituido como un encargo concreto, pues actualmente está encuadrado en un marco de manufactura más actual.

Su hallazgo en esta parroquia resulta destacable, ya que es la única obra que situamos fuera de la ciudad de Teruel, en cuanto a obra del pintor en nuestra provincia. Esto pudiera ser debido a un de encargo ya que la iglesia mantiene correlación con el Santo, pues se custodia un relicario de metal con las reliquias de San Pantaleón en la sacristía de la misma. Dato que se recoge en el inventario de la siguiente forma:

Inventario de 1798.- Apartado "armario de reliquias", figura un relicario de metal con pie y reliquias de San Pantaleón.¹⁵⁴

¹⁵³ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁴ Libro de Fábrica e inventario de los ornamentos y alhajas (1783-1869).

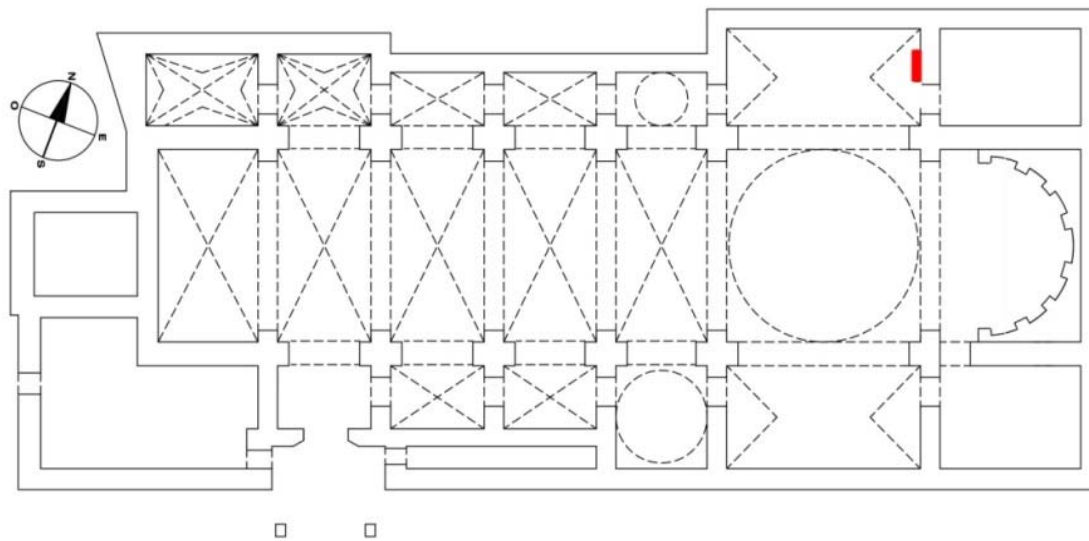


Figura 37. Ubicación actual de la obra. Plano Iglesia Inmaculada Concepción, Cella, Teruel.

Dentro de la biografía específica del lienzo, decir que participo en la exhibición que se le dedica al artista en 1995.



Figura 38. *La Inmaculada Concepción.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido Bisquert, Antonio
Título	<i>La Inmaculada Concepción</i>
Cronología	Segundo cuarto del siglo XVII
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (160 × 110 cm) Marco en madera (180 × 1329 × 3,5 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Planta 1; sala I. Museo Arte Sacro, Teruel (España)
Lugar de procedencia	Iglesia de San Miguel, Teruel (España)
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	No
Inscripciones	No
Marco	Actual
Bastidor	Actual. Móvil de tipo español con cuñas
Costuras	No
Estado de conservación	Restaurado. Precisa de una intervención

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

La Inmaculada Concepción, es un óleo sobre un gran lienzo de formato vertical, que está enmarcado en la actualidad tras los trabajos de restauración. Es exhibida como una de las últimas obras atribuidas al pintor Antonio Bisquert que se muestra con aceptación por la temática representada. La imagen inmaculista, representa uno de los iconos que ayuda a fomentar la devoción religiosa desde el concepto de belleza, aproximándose a la parte más intelectual de la tradición cristiana.

Desde el inicio del siglo XV la iconografía de la Inmaculada Concepción es una temática muy representada en el mundo de arte. Alcanzando diversas tipologías al adquirir como fuentes los evangelios apócrifos y numerosas reseñas de la Biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, creando la imagen de la *Tota Pulchra*.¹⁵⁵ Por lo que el dogma hacia la Inmaculada Concepción se fundamenta y define en el Génesis y en el Nuevo Testamento. Hay pasajes donde se encuentra de forma expresa esta creencia:

Como Eva comió del fruto prohibido, Yahvé la castigó diciéndole: 'Enemistad pondré en ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acecharás tú su calcañar'.¹⁵⁶

Este tema iconográfico, promulgó apartar las interpretaciones plásticas basadas en los libros apócrifos, para centrarse en las descripciones de las representaciones más originales de los textos canónicos presentes en el Antiguo Testamento. Los Reyes Católicos Isabel y Fernando, acrecentaron el culto a la Inmaculada ya que fueron grandes

¹⁵⁵ Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español* (Madrid: Edit. Fundación Universitaria Española, 1989).

¹⁵⁶ Génesis (3, 15).

Capítulo 2

alentadores de esta creencia. Aunque esta doctrina, alabada por los franciscanos, no llegó a tener auge en el arte en la zona de Aragón hasta el siglo XV. Será el siglo XVI cuando, se empieza a representar a la Virgen *Tota Pulchra* rodeada de los símbolos que se revelan en el Antiguo Testamento.

...cabe señalar que en el apoyo a las tesis inmaculistas la Universidad de Valencia fue pionera, en 1530, con el voto de defensa del dogma; en 1617 lo formula la Universidad de Zaragoza y dos años después lo hacen la Universidad de Huesca y el Cabildo de Teruel. El modelo iconográfico se consolida a partir del siglo XVI y alcanza su formulación definitiva con la incorporación a la Virgen Apocalíptica de los símbolos de los títulos de honor que proclaman las glorias de María...¹⁵⁷

En las representaciones propias de la figura inmaculista suele figurar la Virgen de pie vestida con túnica blanca y manto de color azul, símbolos de pureza y eternidad. Además su representación es habitualmente, con cabello suelto y las manos unidas en actitud de oración. Con la simbología propia que representa su pureza aparece rodeada de distintivos basados en el *Cantar de los Cantares*¹⁵⁸ *las Letanías Lauretanas*, y del Antiguo Testamento. Símbolos o elementos que muchas veces no se mostraban en su totalidad.

A través de estos símbolos se sugieren las virtudes de la Virgen y al representarla rodeada de ellas implica que son su escudo de armas *Arma Virginis*.¹⁵⁹ Entre ellos se pueden identificar la rica simbología de:

- El sol; *Quién es ésta que surge cual la aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente ¡majestuosa como las huestes*

¹⁵⁷ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁸ *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*. La leyenda "toda eres hermosa, amiga mía; no hay tacha en ti" remite al Cantar de los Cantares y se deduce como la voluntad de Dios en la predestinación de María.

¹⁵⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996).

*celestiales,*¹⁶⁰ *¡Hermosa como la luna y limpia como el sol es electa ut sol y Pulchra ut luna.*¹⁶¹

- Luna bajo sus pies, recortada en forma de creciente. Símbolo de castidad, representación de María como mediadora entre la tierra y el cielo, Dios y los hombres.¹⁶² Puede relacionarse con la participación activa de María junto a su hijo en la Redención Universal.¹⁶³
- Estrella, himno litúrgico; *Ave Maris Stella* Salve, o estrella del mar.
- Espejo, es un reflejo de la luz eterna, un espejo sin mancha de la actividad de Dios, una imagen de su bondad. Espejo immaculado *Speculum Iustitia.*¹⁶⁴
- Torre de David; *Tu cuello, la torre de David, erigida para trofeos: mil escudos penden de ella todos pavese de valientes.*¹⁶⁵ Haciendo referencia según la exégesis católica a la Virgen como desposada del Espíritu Santo y por consiguiente de la Iglesia. La representación de su Concepción de María como espejo sin mancha es de las más importantes. Su castidad.

¹⁶⁰ Cantares (6, 10).

¹⁶¹ Ibid., (6, 9).

¹⁶² María Josefa Parejo Delgado, "La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas" (simposium, Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1-4 de septiembre de 2005), 973.

¹⁶³ Ibid., 972-973.

¹⁶⁴ Sabiduría (7, 26).

¹⁶⁵ Cantares (4, 4).

Capítulo 2

- Pozo; *Fuente de los huertos, pozo de aguas vivas, corrientes que del Líbano fluyen.*¹⁶⁶ Agua de vida eterna.
- Jardín cerrado; *Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada.*¹⁶⁷ La virginidad de María.
- Puerta cerrada; *Entonces me hizo volver por el camino de la puerta exterior del santuario que da hacia el oriente, y estaba cerraba.*¹⁶⁸
- Flores; *Aparecen las flores en la tierra y las viñas en cierne exhalan su fragancia. ¡Levántate, amada mía, hermosa mía, y vente.*¹⁶⁹
- Templo de Dios; como representación de la vida y de la esperanza de la salvación.
- Lirio; *Como el lirio entre los cardos, así mí amada entre las mozas.*¹⁷⁰
- Cedro, Ciprés; *Allí he crecido como cedro del Líbano, como ciprés en las montañas de Hermón.*¹⁷¹ Como la castidad, el triunfo y victoria.
- Palmera, olivo, plátano, rosales; *He crecido como la palmera de Endagí, como los rosales de Jericó; como gallardo olivo en la llanura, como plátano he crecido.*¹⁷² El olivo, es un antiguo

¹⁶⁶ Cantares (4, 15).

¹⁶⁷ Ibid., (4, 12).

¹⁶⁸ Ezequiel (44, 1).

¹⁶⁹ Cantares (2, 12).

¹⁷⁰ Ibid., (2, 2).

¹⁷¹ Eclesiástico (24, 13).

¹⁷² Ibid., (24, 14).

símbolo de paz, la palmera triunfo sobre la muerte y elogio de la sabiduría.

- El simbolismo de su corona se asocia a la realeza de María, reina del cielo coronada por el Hijo, el Padre y el Espíritu Santo, en el resplandor de su gloria.¹⁷³
- Las doce estrellas de su corona se ha interpretado según unos autores como doce tribus de Israel y según otros con los doce apóstoles, en referencia a la maternidad de María sobre la Iglesia.¹⁷⁴

Su melena con la raya en medio es la proyección de su perfección al asociar dos principios geométricos: la línea y el círculo.¹⁷⁵

La escena en cuestión, nos enseña una composición marcada por una figura femenina ocupando toda la parte central. Representada en su juventud con un rostro tierno que refleja una mirada obediente dirigida al lado derecho, justo al opuesto del que ladea su cabeza (Fig. 39). Su cabello es marrón, ondulado, y largo por debajo de sus hombros. A la misma vez, su cabeza está rodeada un nimbo circular de color oro enmarcado por una corona de 11 estrellas blancas.¹⁷⁶

La Virgen, está ataviada con un manto azul cubriendo sus espaldas, una doble túnica; una debajo de color rojo y otra que se superpone de color blanco adamascada y con un cuello decorado con puntillas. Además de una camisa interior blanca con puños verdes que nos lleva a sus manos unidas a nivel del pecho. Sus pies calzados de gris, la sitúan de pie sobre una luna pintada en forma de cuarto creciente de puntas hacia arriba. Su

¹⁷³ María Josefa Parejo Delgado, *op. cit.*, p. 972.

¹⁷⁴ María Josefa Parejo Delgado, *op. cit.*, p. 973.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 973.

¹⁷⁶ Ver en p. 277.

pierna izquierda esta flexionada, soportando el peso del cuerpo en la derecha.



Figura 39. Detalle del rostro de la *Inmaculada Concepción*.

Sitúa un fondo en el que destaca la presencia de las Letanías, varias de ellas aparecen grafiadas en la obra que estamos analizando, en el horizonte de la parte inferior. Jugando con ellas crea una ciudad amurallada y, fuera de ella incluye un pozo al margen derecho en primer término. Dentro, contiene un jardín cerrado con un cedro y un al alto ciprés junto a la representación del templo de Dios. Mientras que en el otro lado marca la composición una palmera junto a la torre de David completado con otros edificios de la ciudad.

No sólo en la parte inferior, también circundando la cabeza de la Virgen aparecen a ambos lados figuras angélicas con alas rojas y la paloma que se encuentra encima irrumpe emitiendo rayos blancos. Además de la aparición en el escaso cielo azul del sol y la estrella, en la mitad de los márgenes.

De esta forma, consigue hacer con estas alegorías alusión a la virginidad (la ciudad amurallada, jardín cerrado, todos los árboles que conservan su verdor como el ciprés, el cedro y la palmera) a la pureza inmaculada (la torre de David y el sol) y la intercesión en favor de todo el género humano (el pozo de agua viva).

De forma complementaria, cierra la escena con la introducción de un personaje al margen izquierdo inferior, que se mantiene fuera de toda escena descrita. Un hombre de perfil que levanta su mirada en actitud devota ante María Inmaculada. Bien pudiera ser este varón, de media edad con indumentaria de clérigo con capa negra y camisa blanca, la persona que costeara la obra.

Esta composición consigue, representar en su forma más clásica la imagen inmaculista en una composición equilibrada. Pintura donde maneja los colores puros con maestría con los que consigue hacer una combinación perfecta de elementos simbólicos.

Resulta imposible no recordar el ámbito valenciano en la que las representaciones de la *Tota Pulchra* ejercen un gran dominio en las temáticas que se emplean para las obras pictóricas. Una de las más conocida indudablemente es la obra de Juan de Juanes (Fig. 40) y las que se sumaron de manos de las de sus discípulos valencianos hechas durante el siglo XVI. Juan de Juanes la pintó según las directrices del jesuita padre Martín Alberro quien conocía cómo quería ser representada durante un sueño milagroso.



Figura 40. Juan de Juanes. *Inmaculada Concepción*. Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia. 1568.

Existiera también la posibilidad de que hubiera tomado alguna influencia iconográfica en los tratados de *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Tratados a los cuales muchos pintores acudían para hacer bien las representaciones.

"Hase de pintar, pues en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce o trece años, hermosísima niña, lindos y grandes ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas nexillas, los bellísimos cabellos tendidos de color oro (...). Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después a Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima (...); vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen (...); debaxo de los pies (...) la media luna con las puntas abaxo (...), lo cual era forzoso para alumbrar a la mujer que está sobre ella, recibiendo la luna del sol.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Francisco Pacheco, *op. cit.*, 576-577.

c.- Historia material de la obra

Como se ha dicho con anterioridad, existe un vacío documental de la obra. Aún así retrocediendo en el tiempo, un dato acerca de la Iglesia de San Miguel, en Teruel nos marca su ubicación en un lapso de tiempo de su historia.

Iglesia de San Miguel.- el altar mayor, costado casi todo por el Ilmo. Sr. don Francisco Pérez Prado, tiene en su parte principal la Purísima, con cuya condición el prelado ayudo con sus fondos particulares a la construcción.¹⁷⁸

Este lienzo, podría ser de quien hablaba Madoz en su libro como parte central del retablo, pero el hecho de que estuviera costado por Francisco Pérez de Prado y Cuesta, obispo de Teruel, (1732-1755), que ejerció un importante mecenazgo artístico, indica que esta pintura fue reutilizada como parte del retablo pero aproximadamente con unos cien años después de su creación. Lo cierto es que es muy posiblemente en origen fuera una pintura de carácter individual, pero su demanda o primera procedencia, se desconoce.

Hasta 1969, ya no se tiene ninguna referencia, cuando se vuelve a registrar en esta misma iglesia, pero en este caso en la sacristía.

En San Miguel. -En la sacristía. Un lienzo de la Inmaculada, con donante a los pies.¹⁷⁹

Todo ello pudiera ser, porque, la iglesia se edificó cuando se fundó la ciudad a finales del siglo XII, aunque la fábrica actual es de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. En los años 80 del siglo pasado, el edificio fue cerrado al culto, lo que provocó que las obras que contenía fueran consignadas a diferentes iglesias de Teruel, o como en este caso al Museo de Arte Sacro de la Capital, donde actualmente se puede contemplar.

¹⁷⁸ Pascual Madoz, *op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁹ Santiago Sebastián López, y Ángel Solaz, *op. cit.*, p. 199-200.

Capítulo 2

Para terminar este punto decir que el cuadro participó también en la primera exhibición que se le dedica al artista en 1995, Exposición Antológica "El pintor Antonio Bisquert 1596-1646", en el Museo Diocesano de Teruel, como última obra incorporada en el catalogo de la misma.



Figura 41. *Anunciación del ángel a los pastores.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido. Bisquert, Antonio
Título	<i>Anuncio del ángel a los pastores</i>
Cronología	Segundo cuarto siglo XVII
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (116 × 167 cm) Marco en madera (127 × 178 × 5,5 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Planta 1; sala II. Museo Arte Sacro, Teruel (España)
Lugar de procedencia	Desconocida
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	Sí, Antonio Bisquert. Poco legible, con pérdidas
Inscripciones	No
Marco	Actual
Bastidor	Actual. Móvil de tipo español con cuñas
Costuras	Sí, horizontal a 16 cm del inferior
Estado de conservación	Restaurado. Revisable

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

La *Anunciación del ángel a los pastores*, es un lienzo horizontal de formato grande, que actualmente está enmarcado. Esta escena presenta el momento que, por la noche, a un grupo de pastores al cuidado de su rebaño, se les aparece un ángel para anunciarles el nacimiento de Jesús.

Es un tema religioso, forma parte de las numerosas escenas representadas en torno a la Natividad del Señor, relatado en el evangelio por San Lucas.¹⁸⁰

Había en la región unos pastores que pernoctaban al raso y de noche se turnaban velando sobre su rebaño. Se les presentó un ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió con su luz quedando ellos sobrecogidos de gran temor. Dijoles el ángel: “No temáis, os traigo una buena nueva, una gran alegría, que es para todo el pueblo;: Hoy os ha nacido hoy un Salvador, que es el Mesías Señor, en la ciudad de David. Como señal, encontraréis al niño envuelto en pañales y reclinado en un pesebre.”¹⁸¹

Atendiendo a las escrituras probablemente los pastores fueran hombres que vivían cerca de la actual *Beit-Saur*, un pueblo palestino cercano a Belén. Pueblo de pastores, ya que el clima es propicio para que los rebaños pasasen la noche al raso, junto a ellos.

Representa uno de los momentos más trascendentales en la teología evangélica, pues supone el anuncio celestial por parte del ángel, un canto de gloria por su boca,¹⁸² del nacimiento de Jesús, el Hijo de Dios, a los hombres, dándoles a conocer su naturaleza divina.

¹⁸⁰ Lucas (2, 8-12).

¹⁸¹ Eloiño Nácar Fuster, *Nuevo Testamento* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968), 203.

¹⁸² Que os ha nacido hoy, un Salvador.

Capítulo 2

Este pasaje está cargado de simbolismos, en lo que encarna la figura de los pastores, siendo hombres humildes y sencillos, como Jesús que nació humilde y pobre. Y, al igual que él como Jesús es el Buen Pastor, que vela por la humanidad, eran guardines del ganado, sin más techo que las estrellas.

Y sin embargo a ninguno de ellos se enviaron los ángeles, sino a pastores, este es, a unos hombres de ínfima y abatidísima condición, que, viviendo en las selvas entre las bestias, casi viven como ellas. [...] Luego si el Nacimiento de este Príncipe se anuncia a unos hombres abatidos, aparece ciertamente que á estos principalmente pertenece la gracia y beneficio de su Nacimiento.¹⁸³

Entre los fieles la figura de los pastores, va creciendo en numerosas representaciones pictóricas, gracias a los textos de San Juan de la Cruz, a San Ignacio de Loyola o Santa Teresa.

¡Ah, pastores que veláis,
por guardar vuestro rebaño,
mirad que os nace un Cordero,
Hijo de Dios Soberano!¹⁸⁴

Aunque será a partir del Concilio de Trento cuando se dé la máxima difusión a este asunto en el mundo cristiano.

En la etapa del barroco se impone el claroscuro, como un claro concepto para obtener volumen y profundidad. Consiguiendo que los objetos más cercanos estén más iluminados, así como los más alejados tengan mayor oscuridad. Ganando que la escena y mediante la iluminación alcance un efecto de volumen. Siendo composiciones que denotan expresión al jugar con las condiciones de iluminación.

La escena, transcurre durante la noche y, en el centro en la parte superior de la obra, nos encontramos la figura del ángel apareciendo de entre las

¹⁸³ Fray Luis de Granada, *Sermones del Tiempo*, vol. 1, (Madrid, 1790), 373-374.

¹⁸⁴ Parte de la poesía *Pastores que veláis* de Santa Teresa de Jesús.

nubes con un gran haz de luz, mostrándose de medio lado, y, de rodillas apareciendo de entre las nubes con un gran haz de luz. Su brazo izquierdo está levantado, con el dedo índice de su mano izquierda señalando hacia el cielo, su brazo derecho con su mano, señala hacia uno de los pastores. La figura del ángel lleva un vestido corto de media manga de color rosa, que deja ver sus piernas, sus dos alas son de color gris con matices en blanco, con pelo rubio, que es corto y rizado con raya al lado derecho de su boca.

El pastor al que señala el ángel está situado a la derecha de la obra en la parte inferior, presentado también de medio lado y de espaldas. Figura que, está arrodillado, mirando al ángel, y en acción de santiguarse con su mano izquierda, representado como un anciano con barba y pelo corto gris. Está vestido con una túnica verde de la cual, solo se ve en su manga izquierda. Lleva, camisa interior blanca que asoma por su cuello y manga, cubierto además por un manto cruzado a su espalda y anudado a la cintura en color magenta. Delante de él y mirando al ángel un perro. A su derecha y detrás hay dos grandes árboles.

A su izquierda, un pastor que parece ajeno a lo que está ocurriendo, está sentado en el suelo y apoyado con su brazo izquierdo sobre una piedra, en su mano derecha lleva una flauta de pico que está tocando. Representado con barba y bigote oscuro, lleva en su cabeza un sombrero verde de ala ancha. Su camisa es blanca, y es amplia, de manga corta, que está desabrochada dejando al descubierto su hombro izquierdo. Completa su indumentaria, un pantalón marrón corto y lleva calzas hasta media pierna de color verdes (Fig. 42). Detrás de él hay una cabra de largos cuernos, la cabeza de una oveja, y un pastor plasmado de medio cuerpo, con su cabeza mirando hacia el suelo, con pelo corto moreno y camisa blanca también medio desabrochada.



Figura 42. Pastor situado en primer plano en la *Anunciación del ángel a los pastores*.

Nuevamente y a la izquierda del anterior nos encontramos con un pastor arrodillado de espaldas al espectador, con la cabeza levantada y ladeada a la derecha mirando al ángel, de pelo corto y oscuro con una cinta anudada a su cabeza. Lleva camisa de manga larga, dejando ver parte de su espalda y el hombro izquierdo, en su cintura lleva un fajín ancho en color azul claro con cinturón rojo, sus pantalones largos son de color rosa, sobre ellos lleva un paño blanco, que se intuye que esta anudado por la parte de delante de la cintura, dejándolo caer por detrás hasta la parte superior del muslo, va descalzo. En su mano lleva un cubo empleado posiblemente para el ordeño de los animales.

Detrás de él, con la cabeza baja y de medio lado, hay una vaca, de color marrón claro, entre ésta y un buey con la cabeza en alto, de color marrón rojizo. Aparece la figura de medio cuerpo de un pastor con la cabeza ladeada y mirando hacia el ángel, de rostro joven, lleva un sombrero de ala ancha negro, con camisa sin mangas en color verde, mientras que con su mano derecha sujeta una vara, la izquierda esta medio levantada hacia la izquierda.

A la izquierda de todos ellos hay siete ovejas todas plasmadas hacia la derecha y sus cabezas en diferentes posiciones, detrás de ellas y asomándose detrás de un árbol, observamos el cuello y la cabeza de una mula gris con crin negra.

Para finalizar, detrás de todo lo contado, desde mitad del cuadro hacia la izquierda, una montaña de rocas con vegetación, en la otra mitad se divisa una llanura.

El uso de grabados y estampas que circularon durante el periodo del barroco por la geografía española, hicieron que en las obras los pintores, utilizaran figuras o detalles aislados. En este caso es una copia simétrica en formato horizontal del grabado de Aegidus Sadeler (1570-1629), (Fig.43), siendo el original de Jacobo Bassano (Fig. 44).

del valenciano Bisquert, una Anunciación a los pastores (Teruel, Museo Diocesano) [...] de fecha imprecisa pero dentro del lapso 1628-1646, que copia adaptando la composición a un formato vertical, un grabado a buril de Aegidius Sadeler (ca. 1568-1629) [...] según un original de Jacopo Bassano (Roma, Academia Nazionale di San Luca).¹⁸⁵

Cabe destacar que, al ser la obra de Bisquert en formato horizontal, respecto a la copia, el artista introdujo elementos a ambos lados. Por una parte en el lado derecho, la figura del pastor es completa, detrás de él, a su izquierda, acompañándolo hay un perro, y a su derecha un árbol. Ya en la parte izquierda se puede observar un rebaño de ovejas, un asno y un árbol.

¹⁸⁵ Juan Carlos Lozano López, "Flandes y la pintura en Aragón en los siglos XVI y XVI", en *Aragón y Flandes, Un encuentro artístico (siglos XV-XVI)* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza), 122.

c.- Historia material de la obra

Su ubicación actual es el Museo de Arte Sacro de Teruel, probablemente sea del cuadro que menos datos se dispongan en cuanto a su localización anterior, ya que ningún autor lo describe en ninguna iglesia de Teruel y la dirección del Museo es un dato que desconoce.

Este cuadro ha participado en la Exposición 'Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)', celebrada del 19 de mayo al 20 de julio de 2015, en el Edificio Paraninfo de la Universidad de, Zaragoza, Salas Goya y Saura. Organizada por el Área de Cultura. Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza.



Figura 45. *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido. Bisquert, Antonio
Título	<i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>
Cronología	±1630
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (113 × 95 cm) Marco en madera (136 × 118 × 4 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Teruel (España)
Lugar de procedencia	Desconocida
Propiedad	Particular
Firma	Sí, Antonio Bisquert.
Inscripciones	No
Marco	Actual
Bastidor	Original
Costuras	No
Estado de conservación	No restaurado, precisa una intervención

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

La escena de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito* está representada en un lienzo realizado al óleo de formato cuadrado mediano, enmarcado en un sencillo marco de madera que le acompaña posiblemente desde su origen. Este tema iconográfico representa una escena familiar, intimista, con el niño durmiente, que podría considerarse tanto una escena de género como religiosa, ya que los personajes llevan elementos celestiales, siendo esto uno de los temas más contemplados en el arte.¹⁸⁶

Jesús, cuyo nombre ya estaba anunciado antes de su nacimiento por un ángel, nació en Belén de Judea según los evangelios de Mateo y Lucas, aunque los evangelistas Marcos y Juan, lo citan en Nazaret, sus padres fueron José y María, siendo muy pequeño, de una edad menor de dos años, tuvieron que huir a Egipto para evitar que Herodes lo matara, a la muerte de éste, se establecieron en Nazaret. Del resto de la infancia de Jesús, ningún evangelista hace alusión a ella, hasta que a la edad de doce años será San Lucas quien narra los acontecimientos sucedidos en el Templo de Jerusalén.

Y tú, Belén, de la tierra de Judá, no eres la más pequeña entre los príncipes de Judá; porque de ti saldrá un guía que apacentará a mi pueblo Israel.¹⁸⁷

La representación del Niño Jesús dormido, comenzó en la Baja Edad Media, pero alcanza su máximo apogeo en la época del barroco. Así se marca un carácter sentimental y emotivo, que en el ámbito de los fervientes tenían una gran acogida. El estado de dormición del Niño suele

¹⁸⁶ El Greco a partir de 1580, realizó esta iconografía, realizando varias versiones.

¹⁸⁷ Mateo (2, 6).

aparecer en otras obras bien en brazos de su madre, o de San José, dormido sobre una cruz o sobre su cuna.

María, era descendiente de la real familia de David, hija de Joaquín y Ana, nació en Nazaret, siendo muy niña, fue llevada a Jerusalén por sus padres al templo del Señor para su educación, tras desposarse con José nació su hijo Jesús, al cual acompañó a lo largo de su vida, estando presente en la pasión, al pie de la cruz y siendo testigo de su resurrección. En referencia a su muerte, nos quedamos con las palabras que pronunció el Papa Juan Pablo II a modo de aclaración sobre este tema el 25 de junio de 1997.

Algunos Padres de la Iglesia describen a Jesús mismo que va a recibir a su Madre en el momento de la muerte, para introducirla en la gloria celeste. Así, presentan la muerte de María como un acontecimiento de amor que la llevó a reunirse con su Hijo Divino, para compartir con Él la vida inmortal. Al final de su existencia terrena habrá experimentado, como San Pablo y más que él el deseo de liberarse del cuerpo para estar con Cristo para siempre.

La imagen de la Virgen es un tema artístico designado arte mariano y, su representación ha sido constante desde mediados del siglo III. Siendo una fuente de inspiración para todos los pintores de las diferentes épocas, convirtiéndose en icono universal, plasmada en todos los momentos de su vida, desde su nacimiento, su juventud, su edad madura y finalmente su muerte. Así como en todas las facetas como madre, en la pasión y muerte de Jesús, o incluso su dormición. Según el pasaje de su vida la presentan, con dulces rasgos en su juventud, como madre joven y bella o, con un rostro inundado de tristeza durante la pasión y muerte de Jesús.

San José, era natural de la villa de *Bethlehem*,¹⁸⁸ de sus padres solo se sabe que su padre se llamaba Jacob (Mateo 1, 16) o Heli (Lucas 3, 23), estuvo casado y de esta unión nacieron cuatro varones y dos hembras, después de enviudar y siendo de una edad avanzada se casó con María.

¹⁸⁸ Historia Copta de José el Carpintero (2).

Capítulo 2

Entonces todo el pueblo felicitó al anciano, diciéndole: Feliz eres en tu vejez, pues Dios te ha designado como digno de recibir a María.¹⁸⁹

A lo largo de su vida acompañó a la Virgen en todos los momentos trascendentales de su vida y no siendo el padre Jesús se encargó de darle una buena educación, murió tras una larga enfermedad a la edad de ciento once años.¹⁹⁰ Fue el Papa Pío XII, quien declaró a San José como patrono de la Iglesia, su fiesta se celebra el 19 de marzo, igualmente es conocido como el santo del silencio.

No te des prisa con tu boca, ni tu corazón se apresure a proferir palabra delante de Dios; porque Dios está en el cielo, y tú sobre la tierra; por tanto, sean pocas tus palabras.¹⁹¹

El protagonismo de San José, en la historia del arte, viene dado a partir de la Contrarreforma realizada en el siglo XVI por parte de la iglesia católica, fueron las órdenes religiosas las que promovieron el culto y devoción al mismo.

Suelen figurarlo en los ciclos navideños, en el episodio de la puerta dorada, en el taller de carpintería o como en esta ocasión en las escenas intimistas de la *Sagrada Familia*. La figura de San José en la etapa del barroco sufre un cambio la representación de su fisonomía, pasa de ser un anciano con pelo y barba gris a un joven adulto de pelo largo con barba oscura. Vestido siempre de forma sencilla con túnica de paño oscura, llevando sobre esta en determinadas ocasiones una capa.

De la vida de Santa Ana, todo la que conocemos es a partir de las narraciones de los Evangelios Apócrifos, el de la Natividad de María, Protoevangelio de Santiago o el evangelio Pseudo-Mateo. Era natural de Belén, sus padres fueron Mateo y Emerenciana, viviendo de forma sencilla

¹⁸⁹ Pseudo-Mateo (8, 4).

¹⁹⁰ Historia Copta de José el Carpintero (23).

¹⁹¹ Eclesiastés (5, 2)

y piadosa, dedicándola junto a San Joaquín a la educación de María. Narran desde el momento de su aflicción por no poder concebir hijos hasta que acompañan a María al templo a la edad de tres años para confiarla a la congregación de vírgenes. A partir de aquí y hasta el relato de su fallecimiento en el Evangelio Armenio de la Infancia, relato de Santiago, hermano de Jesús no consta ningún dato sobre su vida.

Cuando, transcurridos quince años, terminó la residencia santificada de María en el templo, los sacerdotes deliberaron entre sí, y se preguntaron: ¿Qué haremos de María? Sus padres, que han muerto, nos la confiaron en el templo, como un depósito sagrado.¹⁹²

La representación de Santa Ana junto con la Sagrada Familia se realiza a partir de los siglos XV y XVI, a raíz del Concilio de Trento. Su culto y la gran devoción que despertaba entre los fieles, no olvidemos que Santa Ana ya había fallecido cuando nació Jesús, es una manera de representar la genealogía de Jesús, colocándola siempre en un lugar preferente.

Sus apariciones en el arte, son variadas, pero siempre en torno a los episodios de la vida de la Virgen, en su educación, con el niño Jesús, o con San Joaquín. La imagen de Santa Ana, puede llevar en su mano un libro, una fruta o una azucena y, su cabeza siempre está cubierta con una toca, velo o manto para remarcar su condición de madurez.

El relato de la vida de San Juanito, así como su representación en el mundo del arte queda reflejado en este mismo capítulo bajo el título *San Juan Bautista*.¹⁹³ No obstante se hace un breve apunte en referencia a su niñez.

Su presencia era frecuente en el tema iconográfico de la etapa en la infancia de Jesús. Es una manera de representar la buena relación que había entre las dos familias. Los dos eran casi de la misma edad, solo se

¹⁹² Evangelio Armenio de la Infancia (6, 1)

¹⁹³ Ver en p. 94-95.

Capítulo 2

Llevaban seis meses de diferencia tal y como nos relata en evangelio de San Lucas.

En aquellos días, se levantó María y se fue de prisa a una ciudad de Judá y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y aconteció que, en cuanto oyó Isabel la salutación de María, la criatura salto en su vientre, e Isabel fue llena de Espíritu Santo.¹⁹⁴

Y sigue:

Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón que se llamaba José, de la casa de David; y el nombre de la virgen era María.¹⁹⁵

Y para terminar la referencia:

Y se quedó María con ella como tres meses; después se volvió a su casa.¹⁹⁶

La escena empieza con su protagonista, el Niño dormido, situado en un primer plano acostado sobre un colchón cubierto con una sábana blanca, la cual coge con su mano derecha, su mano izquierda recae sobre su cuerpo, apoya su cabeza coronada con pequeñas potencias sobre dos cojines de diferente tamaño, siendo el superior más pequeño. Su rostro transmite placidez en su descanso, con cabellos rubios y rizados, destacando sus mejillas sonrosadas. Su cuerpo está desnudo llevando únicamente un pequeño paño de pureza de color amarillo.

La Virgen situada detrás de él, lo contempla con las manos juntas en actitud orante, vestida con un vestido rojo fruncido en su pecho con puntillas blancas en su cuello y mangas anaranjadas terminadas por puntillas blancas, llevando sobre él un manto azul ribeteado en amarillo. Su rostro joven y sereno con mejillas sonrosadas, el pelo recogido, peinado

¹⁹⁴ Lucas (1, 39-41).

¹⁹⁵ Ibid. (1, 26-27).

¹⁹⁶ Ibid. (1,56).

con raya en medio y una trenza en la parte superior de su cabeza, donde porta verticalmente una aureola. De la cabeza y sujeto a ella parte un velo gris que cubre hasta su cuello, sobre su cabeza.

Detrás de la Virgen, y situada a su derecha con la misma actitud podemos contemplar a Santa Ana, plasmada de medio cuerpo. Sobre su vestido oscuro, tapando su cuello y cubriéndole el pecho lleva un tocado blanco arrugado, en su cabeza, un velo largo blanco que le cubre la frente y cae sobre sus hombros, concluyendo lleva una aureola inclinada hacia delante y hacia su lado derecho.

Delante de ella y a los pies del niño, se encuentra San Juanito ajeno a la escena mirando al espectador, llevando su dedo índice de la mano derecha hacia su boca como pidiendo silencio para no despertar al Niño. En su mano izquierda porta una pequeña cruz de caña de la que cuelga su filacteria característica. Su saya es marrón de manga corta con un pequeño cuello en color gris, además sobre éste y tapando solo su hombro derecho lleva un manto en color rojo. Su pelo es rizado y de color castaño además su cabeza está rodeada de una pequeña aureola.

Detrás de la Virgen y a su izquierda San José, que dirige embelesado su mirada hacia el niño, su mano derecha está pegada a su pecho y en la izquierda porta un jilguero al cual sujeta con un cordel blanco a sus dos manos.

Otras veces San José lleva en la mano una avecilla que parece inspirarse en los textos medievales donde se explica cómo no había día sin que José, al volver del trabajo, no trajera algún pajarillo con el que pudiera jugar el Niño.¹⁹⁷

Vestido con saya oscura enseñando en su cuello una camisa blanca, sobre él lleva un manto en color marrón claro, cubriéndole por completo el

¹⁹⁷ Sandra de Arriba Cantero, "San José", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, n. 5 (2013): 59

hombro derecho. Lleva barba y bigote de color castaño su pelo suelto con raya a un lado del mismo color y, al igual que el resto porta sobre su cabeza una aureola ladeada hacia delante e inclinada a su lado izquierdo.

El asunto tratado, tanto en la actitud de la Virgen con las manos juntas, como del Niño dormido encuentra una semejanza en la composición de las figuras, con una estampa de Francesco Vanni (1563-1610), que representa a la Virgen con el Niño dormido y que realizó en 1591. En este caso la imagen ha sido invertida (Fig. 46).

Conjuga una obra de carácter estudiado compositivamente marcando los personajes principales dentro de una estructura piramidal compensada, que luego va completando con los otros personajes. Ofreciendo una visión frontal que se ve reforzada con la perspectiva en líneas del lecho y en la cruz de San Juanito. Las miradas de los personajes hacen enfatizar cual es el punto de atención de la obra que viene acentuado con el juego de color, empleando una gama cromática de colores suaves mientras que el resto ofrecen una alta intensidad y contrastes como la ejemplariza en las vestimentas de la Virgen.



Figura 46. Francesco Vanni. *Virgen con el Niño*. 1591. Imagen: Gipsoteca Vallardi già Museo Ciampi. Archivio de Saperi.

c.- Historia material de la obra

De este lienzo, por decisión de la propiedad y para preservar su identidad no podemos facilitar los datos de donde se encuentra la obra. No obstante se puede matizar que en su origen no estaba en su actual ubicación ya que el edificio donde se encuentra no tenía el mismo uso.

En torno a 1630 puede fecharse, se conserva en [...] de Teruel, aunque éste no fue su destino original, por cuanto [...] data de h.1660.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 37.



Figura 47. *Sagrada Familia en el Taller de Carpintería.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido. Bisquert, Antonio
Título	<i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>
Cronología	±1630
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (133,8 × 101,3 cm) Marco en madera (159 × 126 × 5 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Teruel (España)
Lugar de procedencia	Desconocida
Propiedad	Particular
Firma	No
Inscripciones	No
Marco	Actual
Bastidor	-
Costuras	No
Estado de conservación	Restaurado. Revisable

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

El cuadro de la *Sagrada Familia en el taller de carpintería*, es un óleo sobre lienzo vertical de gran formato, terminado con marco dorado que sin lugar a dudas es más actual. Este tema iconográfico representa un episodio de la infancia de Jesús, abordando nuevamente un tema religioso. La escena nos muestra a la Sagrada Familia en el taller de carpintería, describiendo en ella una escena de vida cotidiana y de unión familiar.

La hagiografía de las figuras representadas ha sido desarrollada en la obra anterior, por lo que se pasa a describir la escena.

El niño Jesús situado en la parte inferior izquierda, está sentado en el suelo lleno de virutas, delante del banco de trabajo de San José, con la pierna derecha flexionada, mientras que la izquierda la pasa por debajo de ella. Su brazo derecho descansa sobre su pierna con la mano cerrada, en su mano izquierda lleva una viruta que posiblemente haya recogido del suelo. Está mirando hacia sus manos, con las mejillas sonrosadas y el pelo rubio ensortijado, llevando alrededor de su cabeza un nimbo y unas pequeñas potencias. Va vestido, con una saya larga hasta los pies y de color rosa, es de cuello redondo con pequeñas solapas del mismo color del cual asoma un ribete de la camisa blanca que lleva debajo, igualmente de sus mangas asoma el puño de la camisa que remangada llega hasta mitad del brazo. Aunque no se ve, se intuye que esta anudada a su cintura, por los numerosos pliegues que parten desde ella y sobre sus piernas. La figura va calzada con zapatos marrones.

La Virgen, en primer plano situada a la derecha de la obra, está sentada con las piernas un tanto abiertas para sujetar ciertos elementos de costura. La figura dirige su mirada hacia el niño y atendiendo lo que San Juanito le indica con su dedo, a la misma vez esta cosiendo, sobre sus

piernas apoya un bastidor rectangular que porta la labor que está realizando, sujetándolo con su mano izquierda mientras que con la derecha, con el dedo pulgar e índice sujeta la aguja.

El rostro es sereno con las mejillas sonrosadas, su pelo es de color castaño, suelto y raya en el medio, portando sobre su cabeza una aureola.

Su vestido es rojo, de cuello redondo, que es el mimo de la camisa blanca de mangas amplias con puño abierto que sobresale, que deja entrever parte de su camisa. Sobre éste, lleva un manto cruzado que le cubre la parte izquierda de su pecho. El hombro, el brazo, parte de su mano y las piernas, es amplio por los numerosos pliegues que se aprecian sobre su pierna derecha y le arrastra por el suelo tapándole los pies, su manga izquierda esta ricamente decorada.

A sus pies, delante de su pierna izquierda, una cesta de mimbre con asas, colocada dentro de ella hay un trozo de paño blanco que sobresale arrastrando por el suelo y unas tijeras. Estos objetos junto con la actividad que está realizando, hacen alusión a las habilidades que tenía desde la niñez, pues fueron numerosos los temas pictóricos de la Virgen niña realizando estas labores. Las fuentes iconográficas que lo ilustran están inspiradas en los evangelios apócrifos.

E introdujeron a las jóvenes en el templo del Señor, y el Gran Sacerdote dijo: Echad a suertes sobre cuál hilará el oro, el jacinto, el amianto, la seda, el lino fino, la verdadera escarlata y la verdadera púrpura. Y la verdadera escarlata y la verdadera púrpura tocaron a María, que, habiéndolas recibido, volvió a su casa. Y, en este momento, Zacarías quedó mudo, y Samuel lo reemplazó en sus funciones, hasta que recobró la palabra. Y María tomó la escarlata, y empezó a hilarla.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Protoevangelio de Santiago, (10, 2).

Capítulo 2

Y se había impuesto la regla siguiente. Desde el amanecer hasta la hora de tercia, permanecía en oración. Desde la hora de tercia hasta la de nona, se ocupaba en tejer.²⁰⁰

San José situado en la parte posterior izquierda de la obra, detrás del Niño Jesús, está representado de medio lado y de pie detrás de su banco de trabajo de madera, con la mirada puesta en la tarea que está realizando. Sujeta con ambas manos la herramienta empleada para cepillar la fina tabla que esta encima del banco.

Esta vestido con una larga saya hasta los pies de color marrón, enseñando por el cuello una camisa blanca con puntas abiertas. La representación de su rostro es de un hombre de mediana edad, que lleva barba y bigote de color castaño, así mismo su pelo del mismo color le tapa el cuello y deja ver su oreja derecha.

En referencia al oficio de San José, hay numerosas reseñas que hacen alusión a él, pudiéndolas encontrar en los evangelios apócrifos de la Historia de José el Carpintero, tanto en el copta como en el árabe, en el Evangelio Armenio de la Infancia, relatado por Santiago, hermano de Jesús o el evangelio de San Mateo.

Luego que José la hubo recibido, se puso en viaje hacia el lugar en que ejercía su oficio de carpintero.²⁰¹

Y partió, con sus hijos, para un trabajo de su oficio de carpintero.²⁰²

Y el viejo José, que también conoció aquella orden, abandonó su azuela de carpintero, y, tomando una tablilla, se apresuró a ir al lugar marcado²⁰³.

¿No es éste el hijo del carpintero? ¿No se llama su madre María y sus hermanos, Jacobo, José, Simón y Judas?²⁰⁴

²⁰⁰ Evangelio Pseudo-Mateo, (6, 2).

²⁰¹ Historia Copta de José el Carpintero (4).

²⁰² Historia Árabe de José el Carpintero (2).

²⁰³ Evangelio Armenio de la Infancia (4, 2).

San Juanito de pie está situado en el centro de la imagen detrás de la Virgen quedando oculto su brazo y pierna izquierda. Está mirando al Niño, a la vez que con su dedo índice de la mano derecha le está señalando a la Virgen que también lo mira. En su mano izquierda lleva una cruz de caña, es fina y redonda, un poco más alta que él. En la unión de la parte superior de está, lleva enrollada una filacteria que cuelga hasta un poco más abajo de su mano.

Lleva un vestido marrón con cuello redondo, de manga corta y hasta el muslo, La figura de San Juanito también esta descalzo. En su rostro se aprecia una inocente sonrisa, su pelo es negro y largo hasta sus hombros, lleva raya a la derecha con un pequeño flequillo y porta una aureola.

Su presencia era frecuente en este tema iconográfico, representando la relación que ya tenían desde niños y la unión familiar que había entre la Virgen María e Isabel, madre de San Juan, llevándose solo seis meses de diferencia tal y como nos relata estos hechos el evangelio de San Lucas.

En aquellos días, se levantó María y se fue de prisa a una ciudad de Judá y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel.²⁰⁵

Y se quedó María con ella como tres meses; después se volvió a su casa.²⁰⁶

Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón que se llamaba José, de la casa de David; y el nombre de la virgen era María.²⁰⁷

Detrás de San José hay una escalera abovedada de piedra, con cinco peldaños y, en el último, descansa un gato oscuro de ojos claros, en posición amagada que se asoma a la escena. Sobre los peldaños de la

²⁰⁴ Mateo (13, 55).

²⁰⁵ Lucas (1, 39-40).

²⁰⁶ Ibid. (1, 56).

²⁰⁷ Ibid. (1, 26-27).

Capítulo 2

escalera hay una barandilla de listones labrados de madera, igualmente su pasamanos es del mismo material. En la pared, sobre la que apoya la escalera hay colgadas 6 herramientas para el trabajo de San José.

Detrás de la Virgen, la escena se abre al exterior a través de una puerta de dos hojas de madera. En la hoja que hay a la derecha se aprecia el veteado de la misma, con una fila de clavos negros la parte superior y central, así como un llamador metálico, negro, y redondo y metálico igualmente se aprecia la cerradura.

Al exterior se ve un cielo nublado, montañas, delante de ellas una fila de arboles a la lejanía ocupando todo el ancho de la puerta y dos palmeras situadas a la derecha, una más grande que la otra en pleno movimiento que nacen sobre un suelo con amplia vegetación de color verde.

Dicho de forma breve, el pintor consigue una composición completa llena de caracteres simbólicos, en la que el suceso se cuenta en una misma escena interior que intenta buscar la perspectiva con la puerta abierta al paisaje exterior. Éste trabaja con gran dominio de los detalles con una paleta cromática de contrastes entre las gamas de cálidos y fríos.

En el cuadro de Juan de Juanes (Fig. 48), tiene un modelo a seguir en cuanto a la postura en el banco de trabajo, como en su fisonomía que guardan cierta similitud.

En los dos casos el modelo josefino es el mismo, descubriéndonos que la idea del Santa Patriarca operando en el banco de trabajo, tal como aquí lo presenta deriva indiscutiblemente de una bella pintura de Joan de Joanes con el Taller del carpintero, conservada en el Gemäldegalerie de Berlín.²⁰⁸

²⁰⁸ Fernando Benito Doménech, "Antonio Bisquert, en el eje artístico entre Valencia y Aragón durante el siglo XVII", *op. cit.*, p. 25-26.



Figura. 48. Juan de Juanes. *José y el Niño Jesús*. Museo Gemäldegalerie, Berlín, siglo XVI.
Imagen: Gemäldegalerie.

c.- Historia material de la obra

De este lienzo, al igual que el anterior no se reflejarán los datos donde se encuentra la obra, no obstante se puede matizar que desde su origen no ha estado en su actual ubicación ya que el edificio donde se encuentra no tenía el mismo uso.

En torno a 1630 puede fecharse, se conserva en [...] de Teruel, aunque éste no fue su destino original, por cuanto [...] data de h.1660.²⁰⁹

²⁰⁹ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 37.



Figura 49. Retablo de *San Agustín*.

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido. Bisquert, Antonio
Título	<i>San Agustín</i>
Cronología	±1639
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	285,5 × 207 cm
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Planta 2; sala III. Museo Arte Sacro, Teruel (España)
Lugar de procedencia	Sacristía, Iglesia San Martín, Teruel (España)
Propiedad	Diócesis de Teruel y Albarracín
Firma	No
Inscripciones	No
Costuras	No

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

Las pinturas que encontramos formando parte de este pequeño retablo y adaptadas a las formas de cada una de las escenas, representa el género religioso considerado como la pieza fundamental en nuestra historia del arte. Pues nos permite ver de forma sintetizada varias técnicas artísticas ahí aplicadas, desde la pintura al óleo hasta la talla en madera y el dorado. La pieza estudiada se sitúa como una obra ejecutada en una época avanzada de su producción artística, como lo citan Buil y Lozano.

En 1639, un año más tarde del bautizo de su hija Josefa Beatriz, se data el Retablo de San Agustín actualmente en el Museo Diocesano de Teruel.²¹⁰

En este compendio de escenas pictóricas se representan 12 pinturas sobre tela que se encuentran reforzadas por madera que acompañan a la pintura central y principal de *San Agustín*. Registran la impronta de modelos valencianos para la ejecución de estas escenas generadas de una manera simplicista pero con un delicado trabajo de detalles manejados con minucia y conjugados perfectamente con la mezcla de una gama amplia de colores.

Desde la parte inferior, donde se asienta el retablo, se presenta la predela en un banco dividida en tres celdas. En la parte central de éste, la *Oración en el Huerto y Prendimiento* y a la izquierda *San Miguel Arcángel luchando con el dragón* y a la derecha *San Bernardo de Claraval*. Encima está colocado el cuerpo del conjunto retablístico, con la escena principal de *San Agustín* y en sus calles laterales *San Jerónimo Penitente* y *Santa Mónica*. Está enmarcada por polseras que recogen dos pequeñas santas representadas en cada una de ellas. Encontramos en la polsera de la izquierda *Santa Lucía* y *Santa Catalina* mientras que a la derecha están

²¹⁰ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 47.

Santa María Magdalena y Santa Bárbara. Ya en el ático se encuentra la escena de *El Calvario* con un remate final de *El Padre Eterno*.

La pintura principal de *San Agustín*, representa una figura potente del santo ocupando gran parte de la escena; personificado como uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia Latina, alusión que la trabaja el pintor al situar en el fondo una gran iglesia con campanario. Hasta el siglo XVI se plasma como un joven sin barba, pero a partir de entonces, es como aparece en este caso, como un respetable hombre de avanzada edad con una gran barba canosa. Normalmente su hábito monacal es negro, pero aquí, lo vemos con un alba de color blanca anudada a la cintura con un cingulo también blanco. Sobre ella, muestra una lujosa capa pluvial decorada con unos remates rojos y con bordados que personifican diferentes personajes.

Además, como obispo que era, lleva una mitra de los mismos colores que la capa. Con su mano derecha sujeta un báculo, en su mano izquierda un libro abierto indicando las doctrinas y a los herejes que combatió. En esta pieza de este retablo consigue una composición sencilla con una visión frontal, de descompensada anatomía aunque con trabajo preciso en los detalles y dominio de los colores cálidos. Es destacable la similitud que encontramos entre este personaje y un cuadro del *Ciclo de la vida de San Lorenzo* del mismo pintor en la sacristía de la Basílica de San Lorenzo de Huesca, más concretamente el obispo representado en el cuadro *Traslado de los restos mortales de San Esteban al sepulcro de San Lorenzo*.

San Agustín nació en el siglo V siendo hijo de un pagano y de la devota Mónica. Es por lo que la santa de la escena derecha es la madre del santo titular. Santa Mónica quería dedicar su vida a la oración, pero siendo obligada a casarse, la a dedico a la conversión de su hijo educándolo en la fe cristiana.

Capítulo 2

En esta escena de la santa da razón al significado de su nombre; dedicada a la oración y a la vida espiritual, está vestida con un largo traje negro con toca blanca característico de las viudas, y semejantes a las que muestran las monjas. Incursa en una escena sencilla, llena de valor espiritual, representada de cuerpo completo, de perfil mirando a su hijo del que ha logrado su conversión con oraciones, es por ello la posición de sus manos. De forma curiosa sitúa, de nuevo como en las anteriores obras detalladas, bajo sus pies al margen derecha dos piedras que se han vuelto un símbolo característico en las obras de Antonio Bisquert.

En la otra calle del cuerpo el representado, empleando el mismo fondo liso marrón muestra el sacerdote y doctor de la Iglesia (340-420) *San Jerónimo penitente* representado en su versión de ermitaño. Un hombre ya de edad con largas barbas y pelos grises, postrado y arrodillado que se encuentra semidesnudo tapado únicamente con amplio tejido rojo dejando su torso al aire que con mano derecha se golpea el pecho. Mientras que con su mano izquierda agarra fuerte un rústico crucifijo el cual mira con devoción. Para completar la escena en la parte inferior derecha un león de medio cuerpo despierto mirando hacia el espectador.

Estos tres santos en el cuerpo central vienen acompañados por las polseras que siguen un mismo esquema compositivo de las escenas en los cuatro casos; un fondo plano gris y un pedestal como base sobre los que sitúa en versión aislada cada santa colocándolas en posición frontal, aspectos que recuerdan a modelos más retardatarios.

En la polsera izquierda en la parte superior, *Santa Lucía* vestida como mujer romana con doble túnica en tonos verdes y un manto rojo que le cruza por delante. Su cabeza está sutilmente velada y circundada por un nimbo. Muestra su atributo característico, en su mano izquierda, que es la copa y en su interior los ojos y en la derecha levanta una palma símbolo claro de su martirio. En la parte inferior *Santa Catalina* vestida como

doncella romana con manto rojo y una túnica blanca larga con otra verde más corta sobrepuesta. Sobre su cabeza como virgen ilustre lleva un corno de princesa e igualmente el nimbo. Es su mano derecha sostiene una larga espada, como atributo distintivo de su martirio y en la otra de nuevo una palma de martirio.

En la polsera derecha en la parte superior, está representada *Santa María Magdalena* nimbada y con larga melena clara vestida de forma insinuante dejando entre ver su pecho en una capilla blanca que superpone a la túnica verde además un manto de tono magenta cruzado. En la mano izquierda lleva un vaso de perfume, como distinguida discípula se encargó de adquirir los aromas que sirvieron para ungir el cuerpo del Salvador una vez muerto. Es por ello también por lo que sujeta en su otra mano un paño blanco y la corona de espinas. Debajo de ella se sitúa *Santa Bárbara* que va ataviada, como las demás vírgenes, la túnica es verde de las doncellas romanas y va envuelta en el manto de color marrón. Su cabeza es adornada con un recogido con diadema roja y un nimbo que la ilumina. Está de perfil, pero dirigiendo su mirada al frente apoyada con el brazo derecho en una gran torre con el mismo que tiene la palma de martirio y con un libro que le ayuda en la meditación.

En la predela visionamos tres pinturas, en el centro la *Oración en el Huerto y Prendimiento* representado a Jesús situado en posición central, en situación de oración, en la noche del Prendimiento. El ángel irrumpe en la escena como haz de luz para reconfortarlo en su agonía con el ofrecimiento del cáliz. Al mismo tiempo, se encuentra rodeado de sus fieles discípulos y en el margen izquierdo se representa unas pequeñas figuras identificadas como una turba encabezada por Judas.

En la escena de la derecha vuelve a la representación de un santo, en este caso *San Bernardo de Claraval*, retratado de medio cuerpo como reformador de la Orden de Cister con el hábito blanco holgado. Ofrece un

Capítulo 2

perfil marcado, sin barba y con una cabeza rapada con una franja fina de pelo. Se encuentra ante un crucifijo leyendo el libro de la Regla como los fundadores, pues es uno de sus atributos más característicos. La escena la completa con un paisaje abierto a un amplio cielo.

Por lo que se refiere al otro lado, el izquierdo, lo decora con *San Miguel Arcángel luchando con el dragón* retratado en plena acción sobre un fondo plano. Como príncipe de los ángeles enseña sus alas, es vestido como romano con una túnica de manga corta verde que va ceñida a la cintura y una capa de color rojo. Para luchar contra el demonio, con forma de animal fantástico que tiene a la derecha, se protege con un casco, un escudo en su brazo izquierdo y una espada a la derecha.

Ahora veamos el tema iconográfico tan empleado en los áticos de los retablos, como es la representación de *El Calvario*, con la intención de aludir a la unión entre el cielo y la tierra. Representa una figura de Cristo cubierto por el paño de pureza en la cruz latina del martirio que sale de la calavera de Adán. Es acompañado por la Virgen que dirige su mirada llorosa hacia su hijo, vestida con manto de color azul que cubre su cabeza, más una túnica roja y un pañuelo en la mano derecha. A la derecha de la escena San Juan con las manos unidas, vestido con túnica verde, una capa roja y calzado con sandalias. La figura de Cristo consigue llevarse toda la atención por su delicado detalle de trabajo en la anatomía y en el rostro respecto a las otras dos.

Este pasaje evangélico se conformó como un tema recurrente desde el mismo siglo XI, una composición cuyos personajes aumentaron en algunos periodos del Románico pero que volvió a los tres personajes en el Gótico. Desde entonces, fue habitual que la composición del Calvario, Cristo, San Juan y la Virgen, apareciera en el coronamiento de vigas de imaginería, en los áticos de los retablos o en los tímpanos de las portadas de las iglesias.²¹¹

²¹¹ Juan Carmona Muela, *op. cit.*, p. 118.

Ante un cielo que se abre dejando ver encima del travesaño horizontal de la cruz el sol a la izquierda y la luna a la derecha, como recordatorio al eclipse que se produjo ante la muerte de Cristo. Al fondo y, detrás de la cruz, con actitud de perspectiva sitúa una ciudad fortificada.

Sobre el ático como remate final y de forma triangular encontramos la figura del Padre Eterno, siendo la primera de las tres personas de la Trinidad. Presentado como un anciano providente, representado de medio cuerpo, vestido con túnica roja, largas barbas y pelo blanco. En una posición privilegiada en el retablo porque, desde las alturas todo lo gobierna y todo lo ve todo. Con su mano derecha esta bendiciéndonos, gesto que nos recuerda que Dios es el creador de todas las cosas, en su otra mano sujeta el globo terráqueo con una cruz como remate, simbólicamente lo representa como Salvador del Mundo y alude a la perfección en su creación.

c.- Historia material de la obra

Este pequeño retablo bien sería ya en origen de la Iglesia de San Martín en Teruel, pues Bisquert mantenía estrecho vínculo, por ser parroquiano de la misma. La primera datación que lo identifica en la sacristía fue por parte de Ponz, lo referencia en el *Viaje de España*, en la última década de mil setecientos por primera vez.

En la Sacristía de la de San Martín un buen retablito con dos cuerpos de a cuatro columnas corintias, cuyas imágenes, que representan a San Agustín, Santa Mónica, y San Gerónimo en medio, la Oración en el Huerto, y San Bruno en el basamento, y encima el Crucifijo, son de Bisquert, que fue uno de los parroquianos.²¹²

²¹² Antonio Ponz, *op. cit.*, p. 107.

Capítulo 2

Durante el periodo de la Guerra Civil fue trasladado para su protección a la ciudad Valencia, por la Junta del Tesoro Artístico, como evidencian los documentos adheridos en el soporte.²¹³ Pues desde 1918 a 1959 existe un vacío documental que aluda a la obra.

Pero la iglesia de San Martín, como se he detallado en el cuadro de *Santa Teresa Escritora*,²¹⁴ hace sesenta años que no está abierta al culto. Y como hemos podido constatar a través de lo investigado, de manera gradual las obras que allí se encontraban se fueron trasladando a otras ubicaciones. En este caso nos consta que en 1974, aún estaba en San Martín, tal y como lo cita Sebastián en el Inventario Artístico de Teruel y su provincia.

En la sacristía se halla el retablo de Bisquert, con lienzos de Santa Catalina, Santa Lucía, Santa Marta, Santa Barbará, San Agustín, San Jerónimo, Santa Mónica, el Calvario, San Bernardo, la Oración en el Huerto y San Miguel, del siglo XVII.²¹⁵

Entre el lapso de tiempo de 1980²¹⁶ a 1985²¹⁷ fue trasladado a las dependencias del Palacio Episcopal de Teruel, para ser expuesto en la segunda planta del Museo de Arte Sacro, donde actualmente se encuentra.

²¹³ Ver en p. 321.

²¹⁴ Ver en p. 68.

²¹⁵ Santiago Sebastián López, *Inventario artístico de Teruel y su provincia* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974), 410.

²¹⁶ De este año [1639] debe ser el retablo de San Agustín de la sacristía de la iglesia de San Martín, José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁷ Otras obras de Bisquert, son el retablo de San Agustín de la Iglesia de San Martín (hoy en el Museo Diocesano), María Jesús Pérez Hernández, *op. cit.*, p. 92.

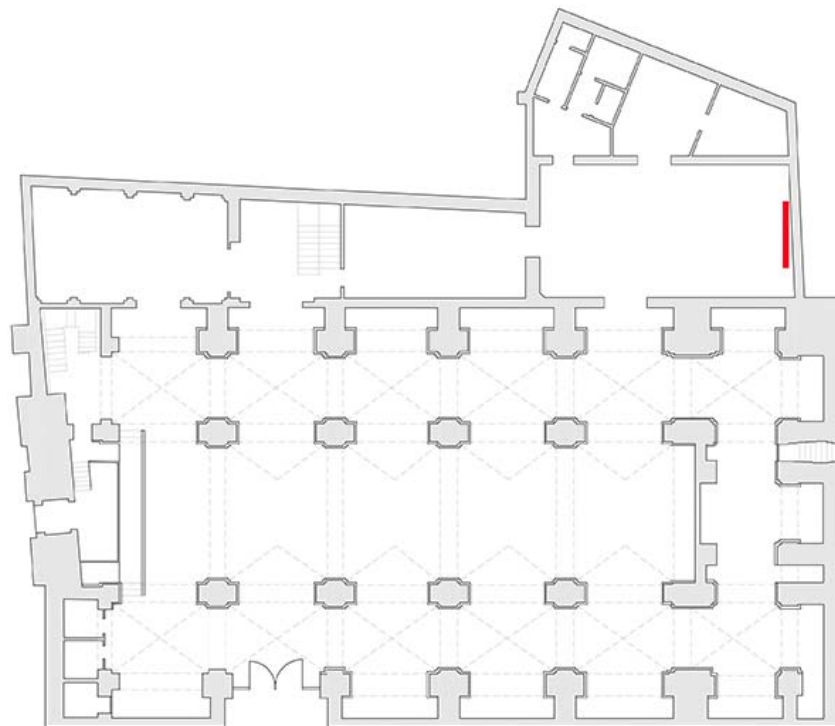


Figura 50. Ubicación en origen del Retablo de *San Agustín* en la iglesia de San Martín.

En 1995 en el mismo Museo de Arte de Teruel participó siendo parte de la Exposición Antológica: *El pintor Antonio Bisquert 1596-1646*.

2.2.2 Obra documentada en Valencia



Figura 51. *Comunión Mística de Santa Teresa.*

a.- Ficha técnica

Clasificación genérica	Pintura
Autor	Atribuido. Bisquert, Antonio
Título	<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>
Cronología	-
Contexto cultural	Barroco
Soporte / Técnica Dimensiones	Óleo sobre lienzo (116 × 167 × 3 cm)
Escuela	Española
Tema	Religioso
Ubicación actual	Propiedad particular, Valencia (España)
Lugar de procedencia	Desconocida
Propiedad	Particular
Firma	No
Inscripciones	No
Marco	-
Bastidor	Actual. Móvil de tipo español con cuñas
Costuras	No
Estado de conservación	Restaurado. Revisable

b.- Desarrollo analítico

b.1.- Marco temático

Como última obra que se incorporó a la investigación que nos ocupa de la producción artística del pintor Antonio Bisquert, fue este lienzo de formato mediano de pintura al óleo que representa la Comunión Mística de Santa Teresa. A pesar de proceder de la ciudad de Valencia, fue considerado oportuno poder incluirlo para establecer comparaciones tanto estilísticas como matéricas que evidenciaran las calidades de las pinturas originales de Bisquert.

Esta obra de carácter privado se encuentra enmarcada y ha formado parte, por lo que se conoce, de relevos sucesorios de herencias familiares hasta llegar a la propiedad que actualmente la conserva.

Esta temática personificada con la figura nuevamente de Santa Teresa es considerada con una de las máximas representantes del misticismo relacionadas a la misma vez con el tema eucarístico. Como en la primera obra de *Santa Teresa Escritora* ya se ha tratado su vida, la Eucaristía era vital para la santa, pues precisaba del continuo contacto con Cristo, igualmente que ella lo describía en numerosos momentos en su *Libro de la Vida*.²¹⁸

Esta obra, tiene como temática el sacramento de la comunión como escena concreta en la vida de la santa. En esta representación la santa ocupa la posición central de la escena, situada sentada ante una mesa, está representada con el hábito de la orden carmelitana, con la característica, túnica marrón sobre la que lleva la capa blanca abrochada con un fiador y con tocas blanca y negra. La figura muestra una aura que resplandece de forma singular y que muestra ciertas diferencias con los

²¹⁸ Ver en p. 58.

otros nimbos de los demás casos estudiado. Su mano derecha la apoya en el pecho mientras el brazo izquierdo lo extiende sobre la mesa.

Una mesa cubierta por un mantel blanco, próximo a la mano izquierda en la que se apoya la Santa, un pedazo de pan que es símbolo de la fe y practica cristiana. Representándose Jesús a él mismo como el Pan de la Vida, junto a un medio limón, fruta con la que se compara su amargura o acidez con el dolor de muerte. Los elementos que podemos ver además en la mesa, es un cuchillo y dos huevos sobre un plato haciendo alusión al origen y comienzo de la creación.

La mirada de la santa se muestra ciertamente obnubilada por la presencia de Jesús, se levanta hacia él, situado a su derecha, el cual con su mano derecha le entrega una porción de pan en forma de rosquilla, mientras que con la izquierda sujeta el resto. Jesús va ataviado con una túnica roja y manto de color azul que sujeta en su hombro izquierdo. Su figura, presenta un rostro alargado con proporciones muy marcadas como se ve en su oreja que deja ver una media melena ondulada y barbas marrones (Fig. 51).

Habiendo un día comulgado, mandóme mucho su Majestad lo procurase con todas mis fuerzas, haciéndome grandes promesas de que no se dejaría de hacer el monasterio.²¹⁹

²¹⁹ Orden del Carmelo Descalzo Seglar, "Santa Teresa de Jesús. Escritos", *Libro de la Vida* (32,11), acceso el 20 de marzo de 2017, <http://www.santateresadejesus.com/category/escritos/>.



Figura 52. Jesucristo en la *Comunion Mística de Santa Teresa*.

Al margen derecho de Santa Teresa, una monja carmelita de cuerpo entero sirve a la santa un plato con dos peces, símbolo que representa a la humanidad ya que por medio del agua que se recibe en el Bautismo nos acercamos a la vida en Cristo. Su mano derecha se alza con la intención de contactar con ella. En este caso viste con el hábito propio pero con un delantal marrón que sustituye a la capa de coro.

En primer plano, en la izquierda delante de la mesa, está representado la figura de un ángel alado de tamaño pequeño en una complicada postura anatómica en sus extremidades. Entrega un plato con un vaso de agua a Santa Teresa (Fig. 52). Está vestido con una túnica amarilla de manga corta hasta los pies, que se ven con sandalias decorada con un fino pañuelo azul y con dos pequeños broches en el hombro y Teresa (Fig. 52).

Toda esta escena transcurre sobre un fondo plano oscuro en el que aparecen creando algo de iluminación, en la parte superior en el centro y en la izquierda, respectivamente dos grupos de tres cabezas angelicales.

El resultado logra una escena compensada, pero con ciertas carencias anatómicas en las composiciones de las figuras representadas a la misma vez que los trazos de las pinceladas. Donde el pintor no consigue realzar los tratamientos de las vestimentas y alcanzar detalles de exquisito gusto, diferencia notable con los otros cuadros estudiados. De igual manera también se denota una paleta más básica, o simple en la que predominan los colores tierras. Definitivamente si bien pudiera ser del autor, sería de las primeras obras que ejecutaría como pintor en Valencia.



Figura 53. Objetos en la mesa en la *Comunión Mística de Santa Teresa*.

PARTE II. ESTUDIO FÍSICO/EXÁMENES GLOBALES Y CARACTERIZACIÓN QUÍMICA

La investigación desarrollada en esta tesis doctoral, ha sido supervisada por un equipo interdisciplinar de profesionales, compuesto por historiadores, científicos y restauradores con una dilatada experiencia y sensibilizados en este campo del arte. Relación que permite evaluar el aspecto material y técnico, así como el aspecto histórico, artístico y funcional de las obras de este pintor. Todo el material obtenido es complementario entre los diferentes campos permitiendo elaborar un trabajo de estas características en el que se persigue plasmar la máxima información sobre la producción artística programada del pintor.

En la actualidad, el avance de la metodología científica aplicada en obras de arte ha conseguido profundizar en la composición íntegra de las pinturas, como ocurre en el caso de este trabajo de investigación. El estudio técnico de los materiales constitutivos de un cuadro tiene un gran

valor, pues sirven como base de trabajo en las intervenciones que se realizan y en los procesos de documentación histórica-artística.

Los materiales que podemos encontrar en las obras que son objeto de estudio de esta tesis se conforman por elementos muy heterogéneos, que varían en origen y composición. Compuestos que en numerosos casos tienen parte de materiales originarios, y en otros son producto del paso del tiempo y de la acción del hombre producto de intervenciones en diferentes momentos de la biografía específica de las obras estudiadas.

En este capítulo se presentan las técnicas que se han utilizado para realizar el estudio de las obras, siendo todas ellas complementarias entre si y que proporcionan un resultado óptimo. Los datos que se obtienen en los métodos empleados nos permitirán aportar unas conclusiones apropiadas ya que ningún método de forma individualizada proporciona una resolución absoluta. Los exámenes referentes a las radiaciones electromagnéticas son una pieza fundamental para el conocimiento profundo de la pintura y son la base para el trabajo de otros de los siguientes procesos que lo completan.

El objetivo al realizar esta metodología aplicada es conocer los materiales empleados por el autor y los posibles añadidos de manera posterior, ya que ello nos permitirá analizar sus peculiaridades. De la misma manera, la metodología aplicada a través de los ensayos no invasivos nos permitirá averiguar la evolución de su producción artística y sus influencias académicas, copias o rectificaciones introducidas. Además, respecto a su conservación, o restauración, proporcionan evidencias de alteraciones que han sufrido, permitiendo solucionar los deterioros posibles de forma concreta y localizada.

Los métodos que se han empleado para los estudios de caracterización química han sido los siguientes.

a.- Técnicas no invasivas

Son metodologías que consiguen la ejecución de un estudio integral de la técnica de factura de la pintura, entendiendo así de forma precisa tanto la elaboración como el proceso creativo y génesis de la obra.

Proporcionan la demostración de los planteamientos del artista desde el primer momento de la creación de la pintura ya que son aspectos imprescindibles en la investigación de las obras. La presencia de dibujos previos, evidencia sus peculiaridades como la colocación de las pinceladas empleadas además ofrece una mejor lectura de firmas y escritos ejecutados.

Las técnicas utilizadas se pueden diferenciar según el espectro electromagnético que el ojo humano es capaz de percibir basado en el rango de las longitudes de onda, fundamentándonos en ello los métodos seleccionados para aplicarlos en éste estudio son:

- Radiación visible: Fotografía aplicada en alta resolución (luz normal y rasante).
- Radiación invisible: Estudios radiográficos (RX). Fotografía digital especial: infrarrojos (IR) y fluorescencia ultravioleta (UV).

En el inicio de la investigación en cada una de las obras se han utilizado las imágenes obtenidas dentro del espectro visible. En el caso de la fotografía se ha empleado un equipo de cámara réflex digital Nikon D5300 de formato DX de 24,2 megapíxeles, con objetivo de focal fija, formato FX con diafragma f/1.8 y distancia focal tradicional de 35 mm.

En la sesión de documentación fotográfica con luz normal, para las tomas de fotografía general y de detalle, se ha empleado una iluminación de la superficie con lámparas de luz fría de igual intensidad. En todos los casos se han dispuesto una en cada lado del cuadro a 45 grados para conseguir una luminosidad uniforme. Con esta técnica se pretende plasmar el estado

general de conservación sin exageraciones, consiguiendo recoger todos los datos de la obra, de detalle aproximándonos, con y sin marco siempre que se pueda, al igual que en anverso y reverso.

En el caso de las tomas fotográficas con luz rasante se ha dispuesto el iluminante por un solo lado con en un ángulo de incidencia muy débil, que han oscilado entre 5 y 30 grados, y se ha mantenido el mismo encuadre ya empleado en las imágenes generales. De este modo, los efectos de sombra arrojados acentúan los contornos, la trama y otras características, dejando documentado craqueladuras, pérdidas o zonas laminadas entre otros.

Una vez obtenidas todas estas imágenes, dentro del espectro visible, se han realizado los estudios radiográficos. Estudios efectuados en la instalación radioactiva del Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València (UPV) a cargo de José A. Madrid García.²²⁰

Esta instalación cuenta con un equipo de rayos X TRANSPORTIX 50 de la empresa General Electric, con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con solo una filtración total de 2 mm de aluminio, características que le permiten trabajar en voltajes muy bajos con un rango de 20-110 kV. Efectuando los disparos sobre un chasis CR MDT4.0T de la empresa Agfa.

El estudio radiográfico se fundamenta en la obtención de la superficie completa de las obras, mediante un mosaico de radiografías procesadas a través de un digitalizador CR 30-X de la empresa Agfa. Para la obtención de un mosaico el haz de rayos X se coloca perpendicular a la pintura y dirigido hacia su centro.

²²⁰ Doctor en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (UPV, España). En la actualidad es Profesor titular de universidad del CRBC-UPV y Supervisor Responsable de la instalación radiactiva del Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (UPV-IRP).

Los rayos X o Roentgen penetran una pintura completamente y reproducen como resultado obstáculos o contrastes en el interior del cuadro. Este proceso se debe fundamentalmente a la diferente absorción (debilitamiento) de los rayos X. Normalmente se proyecta una radiación desde una suave hasta extremadamente suave con una tensión de 10-30 kV.²²¹

El primer objetivo que se tiene con la radiografía es poder constatar la estructura interna de una obra y dar información de las fases de evolución pictórica que ha sufrido y que quedan ocultas. Favorece en la investigación ya que a través de la imagen radiográfica se puede comprobar la técnica empleada por el autor: los diferentes estratos pictóricos como la imprimación, color y barniz, así como las distintas pinceladas a la hora de ser aplicadas. La naturaleza del soporte tela y madera, su constitución y modificaciones.

Conjuntamente evidencia el estado de conservación de la obra destacando el estado en el que actualmente se encuentra, evidenciando sus daños y restauraciones anteriores. Y un aspecto muy importante será la localización de cambios, retoques y modificaciones de la composición por otras manos en épocas diferentes, causados por diferentes motivos artísticos, históricos o simplemente estéticos. También forma parte de los procesos de expertización, para dar parte de la autenticidad de la obra y de la firma.

En nuestro caso, todos los estudios se han realizado empleando la tecnología digital a través de chasis radiográficos. Este tipo de dispositivo ha permitido no solo la inmediatez en la obtención del registro, sino que ha perfilado un protocolo de trabajo para la obtención de radiografías de gran formato. Debemos destacar que la radiografía final de las obras estudiadas ha ocupado de media una superficie de 230 cm² en el caso del conjunto de lienzos. Tamaño en superficie que hace inviable en muchos

²²¹ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Barcelona: Editorial Reverte, S.A., 2005), 365.

casos y motivos el estudio radiográfico en soporte analógico, pero no son impedimento con el uso del digital.

Han sido en estos últimos años, antes de la incorporación de la radiografía digital y como líneas principales de trabajo, que nos hayamos centrado en la investigación y desarrollo de un sistema que permitiera garantizar la mejor calidad en la imagen radiográfica, así como su adaptabilidad a cualquier formato de pieza. Para ello se ha perfilado una metodología a través de la medición de la dosis integrada, o dosis de radiación que finalmente llegaba a la placa de registro, más el uso de material de radiografía de exposición directa empleada en aplicaciones de tipo industrial. Un protocolo de actuación que garantiza la exposición a la que la sometía, asegurando la máxima calidad en la radiografía. Parámetros que son independientes del tamaño de placa comprometida en el registro, con la finalidad de cubrir en una sola exposición toda la superficie de la pieza.²²²

La planificación de las radiografías en caso de los lienzos de *Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa, Santa Teresa Escritora, San Joaquín con la Virgen niña, El buen Pastor, San Juan Bautista, San Pantaleón médico, Inmaculada Concepción, Anunciación del Ángel a los Pastores, Comunión mística de Santa Teresa* y el Retablo de *San Agustín* ha sido mediante el sistema de radiografías telemétricas. En este sistema, el objeto radiografiado y la fuente de RX se mantienen en la misma posición mientras el dispositivo de captación de las placas radiográficas va cambiando de posición a lo largo de un eje perpendicular al foco de RX. Esto ha obligado a colocar las piezas una distancia media de 450 cm de la fuente.

Para la obtención de las radiografías de las piezas que conformaban el *Retablo de San Agustín* la distancia de colocación del foco de RX se situó entre los 2 y 3 m, a excepción de la predela para el que se tuvo que situar

²²² José A. Madrid García, "Metodología para la obtención de una radiografía digital de gran formato, aplicada a la talla de San Juan Berchmans", *Arché, Publicación del Instituto Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València*, n. 6-7 (2011-2012): 259.

a 5 m. El objetivo de esta distancia fue no solo cubrir toda la piezas, sino garantizar que las proyecciones de la misma fueran lo más ortogonales posible.

Para la optimización de los recursos empleados, se han tendido en cuenta las lecturas de las dosis integradas de radiación que se han recogido en el anverso de la obra en cada una de las secuencias de disparos. Este sistema de trabajo ha demostrado su utilidad en la mejora del ajuste de contraste en la imagen radiográfica, además de su adaptabilidad a los objetos que se radiografían. Método que ya esbozo Gilardoni²²³ y perfilado en el Laboratorio de Documentación y Registro en estos últimos años.²²⁴ Gracias a este sistema se independizan los parámetros, como son el voltaje y la intensidad, acomodándolos a las características del material que se radiografía.²²⁵

En nuestro caso, en el grupo de obras de óleo sobre lienzo la media del voltaje empleado en los disparos ha sido de 65 kV, destacando dos grupos de voltajes con uno que fue de 70-72 kV y otro con un rango de 46-59 kV. Dentro del primero rango de voltajes de 70-72 kV encontramos las obras de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa, San Joaquín con la Virgen Niña, Inmaculada Concepción y San Juan Bautista*. En el segundo grupo, 46-59 kV, localizamos el resto de lienzos; *Santa Teresa escritora, San Pantaleón médico y mártir, Anunciación del ángel a los pastores, El Buen Pastor* y por último otra representación de *Santa Teresa*.

²²³ Arturo Gilardoni, et al, *X-Rays in Art* (Bérgamo: Grafica & Arte Bérgamo, 1994).

²²⁴ José A. Madrid García, *Metodología para la mejora del contraste radiográfico aplicado a la conservación y restauración de obras de Arte* (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2000).

²²⁵ José A. Madrid Garcia, "Use of telemetry X-ray techniques in large-size pictorial works", *Ge-conservación*, n. 5 (2013): 101-109.

En el caso de las piezas que conforman el *Retablo de San Agustín* el rango de voltaje fue mucho más homogéneo, pues se mantuvo en un rango de 58-59 kV, menos en caso de la predela que subimos el voltaje a 70 kV para compensar pérdida de intensidad de la radiación al situar el foco de RX a 5 m de distancia, como hemos mencionado.

En el resto de parámetros, siempre con se ha usado una intensidad de 20 mA y un tiempo de exposición en cada uno de los disparos de 3 s. En cuanto a la media obtenida de la dosis integrada debemos separara las referidas a los lienzos con respecto las medidas obtenidas en el trabajo radiográfico en el *Retablo de San Agustín*.

En el conjunto de lienzos las medidas registradas en el monitor de radiación han sido de $11,7 \pm 3,4$ microSievert. Pero como ha sucedido en la elección de voltaje vuelven a agruparse en dos rangos, que no hemos visto que tengan correlación con el voltaje empleado en el análisis. Hay un primer grupo en los que la dosis media ha sido de $5,9 \pm 0,6$ microSievert, donde se encuentran las obras de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa, San Joaquín con la Virgen Niña, San Pantaleón médico y mártir, Anunciación del Ángel a los pastores y El Buen Pastor*.

El resto de obras de óleo sobre lienzo han registrado una dosis integrada más elevada, para ese mismo contraste, siendo su valor medio de $18,9 \pm 5,8$ microSievert. En este último caso el aumento de la desviación en la medida es habitual cuando los registros alcanzados son también elevados, esto es debido a la inestabilidad de los disparos en este rango, como se ha podido constatar a lo largos de los trabajos realizados en este servicio en los últimos años.²²⁶ El resto de obras son; *Santa Teresa*

²²⁶ José A. Madrid García, "Dos décadas de inspección radiográfica en España: retrospectiva y horizontes futuros en un contexto de cambio tecnológico", *Intervención. Revista Internacional de Conservación y Restauración y Museología*, n. 10 (2014): 87-95.

escritora, Inmaculada Concepción, San Juan Bautista y Comunión mística de Santa Teresa.

En el caso del *Retablo de San Agustín* los registros de las dosis integradas han sido más regulares, debido a la homogeneidad de las mismas, siendo su valor medio de $16,7 \pm 4,9$ microSievert. Pero hemos sacado de esta media el valor obtenido en la pieza del *Calvario*, donde la dosis ha sido de 46 ± 12 microSievert por las características de la misma y en el caso de la predela debido a la gran distancia a la que se coloca el foco de RX y de ahí el valor más bajo que el resto de las obras. En esta pieza la dosis ha sido de $7,1 \pm 0,5$ microSievert.

Una vez realizado el trabajo de obtención de las radiografías y el montaje de los distintos mosaicos que conforman cada uno de los registros se ha pasado a evaluar los resultados obtenidos. En esta fase se ha seguido el esquema de trabajo que se desarrolle en los trabajos de Hours-Miedan²²⁷ y que estructura Mucchi.²²⁸

Esta estructura de trabajo aborda los resultados obtenidos en una radiografía en 4 grandes grupos; estado de conservación, técnica de ejecución, proceso creativo y finalmente la valoración estilística.

Así mismo, la elección de los puntos de toma de muestras se ha basado en la importancia de éstos para así corroborar las distintas hipótesis que se han ido planteando a lo largo del trabajo. Hipótesis que hemos querido ir resolviendo gracias a poder realizar este tipo de análisis en obras que nunca han sido estudiadas a través de estos medios.

²²⁷ Madeleine Hours-Miedan, *Analyse scientifique des peintures, Essai de méthodologie*, Laboratoire de recherche des musées de France. Annales, 2, 1971.

²²⁸ Ludovico Mucchi y Alberto Bertuzzi, *Nella profondità dei dipinti. La radiografia nell'indagine pittorica* (Milano: Electa, 1983).

Con el fin de complementar el estudio documental, se han empleado otras técnicas como la fotografía infrarroja²²⁹ y la fotografía en el rango del ultravioleta.²³⁰ Las fotografías en el rango del infrarrojo nos permitirán adentrarnos en las capas subyacentes y darnos algo de información del proceso creativo de las mismas. Estas radiaciones no se localizan dentro del invisible y no son percibidas por el ojo. Son de mayor longitud de onda que la franja del visible y se debe interponer un sistema de detección para poder ver este tipo de registro. La penetración del infrarrojo varía según el espesor y densidad de las capas pictóricas, así como la permeabilidad de los pigmentos. Es la capacidad de absorción de éstos la que los vuelve transparentes y así nos permite ver por reflexión esta imagen subyacente.

Se pueden identificar estructuras ocultas a través de trazos debajo de la superficie pictórica, los conocidos dibujos subyacentes realizados como bocetos. La comparación de estos dibujos contribuye a establecer la autenticidad de una pintura y compararla con el estilo del artista. También consigue detectar las firmas que pueden ser auténticas, que no diferencia el ojo humano, o revelar firmas falsas que se adicionaron años después cuando se realizan repintes. Además del reconocimiento de retoques más o menos profundos y la visión de falsas craqueladuras.

El registro obtenido en el rango del ultravioleta, también empleado, se irradia a longitudes de onda más cortas que la luz visible. Consiste en iluminar la obra con tubos de luz negra como fuente de origen de la radiación UV, cuando la luz UV es absorbida por ciertos materiales, que se refleja de vuelta hacia el ojo como mayor longitud de onda de luz visible. Este fenómeno se conoce como efecto de fluorescencia visible excitada por UV. Permite contribuir al reconocimiento de zonas anteriormente intervenidas siendo un gran apoyo en los procesos de restauración,

²²⁹ Longitud de onda es de 750 a 1100 nanómetros (nm).

²³⁰ Longitud de onda es de 200 a 320 nm.

identificar materiales evidenciando repintes y barnices y por último detectar daños en los estratos pictóricos.

b.- Métodos Ópticos y Estudios de Superficie con Técnicas Espectroscópicas

El estudio científico se lleva a cabo mediante el análisis estratigráfico y de su composición química elemental a través de técnicas microscópicas (MO y SEM/EDX). Para ello, se procede con la extracción de micromuestras efectuando un análisis puntual de la composición, localización y distribución de pigmentos y otros componentes de las pinturas en secciones transversales. El estudio estratigráfico de las pinturas al presentarse en sistemas multicapa necesita de la preparación de muestras en forma de secciones transversales.

- Microscopía óptica (MO). Permite realizar el análisis morfológico de fibras y estratigráfico de las capas presentes en una muestra, número, grosor y color, además de la distribución de partículas de pigmento.
- Microscopía Electrónica de Barrido con Microanálisis de rayos-X (SEM/EDX). Logra la identificación y cuantificación de los elementos químicos presentes en los componentes inorgánicos en las secciones transversales de las muestras extraídas de las obras, siendo esta información de gran interés para la identificación de las técnicas de producción de las obras, su estado de conservación, propuestas de restauración y procesos de identificación y autenticación.

Estos estudios estratigráficos y de su composición química elemental mediante técnicas microscópicas (MO y SEM/EDX) se realizan en el

Capítulo 3

Servicio de Microscopia Electrónica de la Universitat Politècnica de València supervisados por Dolores Julia Yusá Marco.²³¹

El objetivo principal del presente estudio analítico es la caracterización morfológica y química de los materiales originales, añadidos o depósitos de las obras mediante Microscopía óptica y Microscopía Electrónica de Barrido con Microanálisis de rayos X con el fin de identificar los pigmentos, cargas y capas preparatorias integrantes de cada una de las muestras extraídas en cada obra. El interés del estudio está centrado en la documentación histórica y en los diferentes procesos de conservación y restauración. Es posible que exista una gama heterogénea de materiales originales y probablemente una serie de productos añadidos en distintas épocas a lo largo de su historia.

Igualmente, ofrecen información sobre los materiales originales, repintes y alteraciones de un estrato concreto al que se pueda acceder para la identificación de componentes apoyados por los recursos radiográficos.

El método científico aplicado está basado en una secuencia razonada de fases: definición de los objetivos del análisis, toma de puntos de muestras, elección de los métodos analíticos adecuados y la interpretación de los resultados.

De la misma manera, se ha contado con el uso paralelo de diversas técnicas de análisis químico donde es necesario el uso de micromuestras que se toman de forma razonada, selectiva y minuciosa de las zonas a estudiar en las obras.

²³¹ Doctora en Ciencias Químicas (UV, España). En la actualidad es Profesora titular de universidad del CRBC-UPV e investigadora en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP-UPV). Lidera una línea de investigación basada en el desarrollo de metodologías de análisis y control para la caracterización química y de las propiedades mecánicas y dimensionales de obra textil, en la que ha desarrollado diversos proyectos de investigación en los que ha sido investigador principal.

Extracción y Preparación de las muestras

La extracción de las muestras en estas obras fue realizada por la autora de esta Tesis doctoral y cuya ubicación será indicada en cada pintura.

Las muestras fueron preparadas por la doctoranda como secciones transversales y de este modo poder ser observadas mediante microscopio óptico y analizadas mediante SEM/EDX. Para ello, se utilizó una resina de poliéster para oclusiones transparentes Ferpol-1973 con acelerador incorporado, fabricada por Comercial Ferroca, S.A. (Madrid-España), y distribuida por Agar Agar, S.L. (Pontevedra, España).

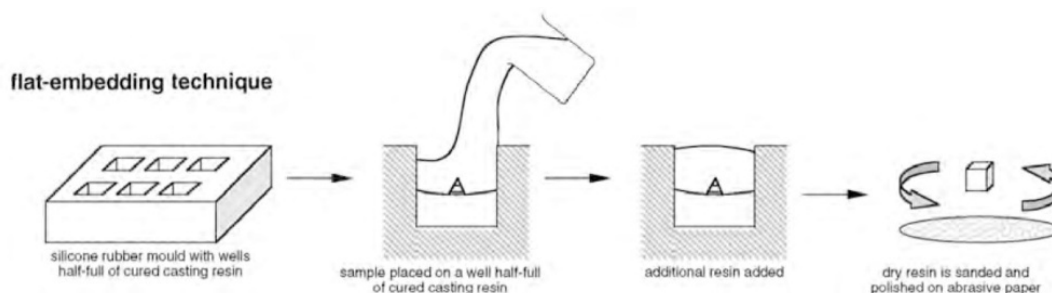


Figura 1. Esquema de Khandekar (2003). Procedimiento de preparación de muestras: inclusión de las micromuestras en resina.

Instrumentación y Procedimiento experimental

Se han tomado una serie de micromuestras en las que se llevó a cabo la identificación composicional de cada estrato pictórico (pigmentos, cargas y capas preparatorias). La extracción se realiza en los distintos colores compendiados previamente como los más característicos y comunes en la mayoría de las obras de estudio. Así mismo, se ha tenido en cuenta las zonas de retoques visionadas a través de la imagen radiográfica y de las fotografías al detalle en el espectro visible.

- Microscopía óptica (MO). Con el fin de caracterizar las muestras morfológicamente y establecer su distribución estratigráfica se examinan con un microscopio óptico de la marca LEICA, modelo

DMR2000, X5-X200, con sistema fotográfico digital acoplado. Con ello se consigue hacer una aproximación al estado de conservación de la pintura analizada, viendo su adherencia y cohesión entre capas, pérdidas de pintura o fisuras ocasionadas y síntomas de deterioro con la presencia de microorganismos.

- Microscopía Electrónica de Barrido (SEM/EDX). Las muestras preparadas como secciones transversales se recubren con carbono grafito para eliminar efectos de carga. La adquisición de imágenes permite un segundo reconocimiento morfológico y estratigráfico, seguidamente se adquieren espectros de rayos X en áreas o zonas puntuales de la muestra que proporcionan información semicuantitativa acerca de la composición elemental, según el método ZAF de corrección del efecto matriz,²³² de cada muestra objeto de estudio. Se utiliza un microscopio electrónico de barrido (SEM/EDX) marca JEOL modelo JSM 6300 con sistema de microanálisis Link-Oxford-Isis, operando a 20 kV. de tensión de filamento, $2 \cdot 10^{-9}$ A de intensidad de corriente y distancia de trabajo 15 mm.

Además de ello, se han extraído muestras de fibra de cada tejido de los lienzos para ser identificadas mediante Microscopio Óptico (MO) como secciones longitudinales. Con el estudio del soporte de los cuadros se puede ampliar su conocimiento, dado que nos permite profundizar en determinados comportamientos de la obra y aspectos del montaje original.

En la Tabla 1 se indican el número de muestras procedentes de obras atribuidas a la producción del pintor que han sido sometidas a los diferentes exámenes globales explicados previamente.

²³² Laura Osete-Cortina, et al., "Multimethod analysis of Iranian Ilkhanate ceramics from the Takht-e Soleyman palace", *Analytical Bioanalytical Chemistry* (2010): 319.

Tabla 1. Estudios técnicos realizados sobre las obras seleccionadas.

Estudios técnicos		Nº
Estudios radiográficos		17
Fotografía digital: infrarrojos		3
Fotografía digital: fluorescencia ultravioleta		19
Microscopía óptica	Soporte	44
	Estratos pictóricos	67
Microscopía Electrónica de Barrido con Microanálisis de rayos-X		215

En estos dos capítulos se exponen los resultados obtenidos mediante las distintas técnicas que se han utilizado en el estudio de las obras (Tabla 1). Todas ellas, son complementarias entre sí para obtener un resultado íntegro y global de las pinturas. Por lo tanto, seguidamente se muestran para cada una de las obras: fluorescencia ultravioleta (UV), reflectografía infrarroja (IR), la radiografía (RX) y los análisis químicos. Se han definido los detalles generales y se han recalcado los más significativos de cada una de las técnicas, que nos permiten progresar en la evolución material y conceptual del artista.

CAPÍTULO 3. ESTUDIOS FÍSICOS Y EXÁMENES GLOBALES

3.1. TÉCNICAS NO INVASIVAS

3.1.1. Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa

Los estudios técnicos de la obra comenzaron con el traslado de la misma a las instalaciones radiográficas de la Universitat Politècnica de València el 3 de diciembre de 2014, con la autorización de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, ya que está ubicada en la Catedral de Santa María de la Mediavilla, declarada Bien de Interés Cultural en la categoría de monumento, así como los bienes muebles integrantes en ella desde el 2 de abril de 2004.

El estudio se realizó únicamente de la pintura, por lo que en una fase previa a su traslado se desmontó de su marco. El trabajo se inicia con la sesión fotográfica, estableciendo una secuencia de tomas de la obra que

comprenden; en primer lugar, fotografías generales de anverso y reverso con luz visible, y posteriormente las fotografías de detalle y la fotografía con luz infrarroja. Este procedimiento nos ha permitido, estudiar aspectos característicos para la lectura de la pintura y para el estudio histórico-artístico, en la visión general ofrecida del lienzo por la parte del anverso (Fig. 1). La imagen del reverso certifica su estado de conservación actual (Fig. 2). También vemos como queda oculto el soporte original tras el tratamiento de reentelado acometido en la restauración. Presenta diferentes manchas más oscuras, distribuidas por el soporte que pudiera ser por un posible exceso del adhesivo empleado para la unión de telas. Esta fotografía enseña el nuevo sistema de estructura del bastidor móvil con cuñas con doble travesaño por el gran formato, que tienen la función de sujetar la tela, mantenerla rígida y correctamente tensada.

En primer lugar, se trabajó dentro del espectro visible y seguidamente se procedió con los estudios dentro del espectro no visible. El proceso de documentación fotográfica permite apreciar la minuciosidad con la que trataba Bisquert los pequeños detalles. Las inscripciones que muestra, las distintas joyas y los remates de los vestidos o de aspectos destacables que son estudiados en las obras de este autor, como es el fiador de Santa Teresa. Además, verificar que ya ha sido intervenida con anterioridad, localizando todas las zonas retocadas en el proceso de restauración en cuanto a la reintegración cromática acometida. Reintegraciones perceptibles en el rostro de Santa Rosa o la mano del ángel.



Figura 1. Fotografía general anverso de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.



Figura 2. Fotografía general del reverso de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

Durante el procedimiento de revisión visual y análisis de detalle con los tratamientos de imagen, hemos podido observar la presencia de dos inscripciones de un tamaño legible en un formato de 7 cm aproximadamente.

Para ellas emplea letras capitulares en latín de color negro: "1628, Pinxit Antonius Bisquert" a los pies de la figura de la santa. Está su nombre y fecha en la que se ejecutó (Fig. 3). Intención que se vuelve a repetir en la franja negra de la zona inferior con la misma tipografía esta vez en color amarillo; "1628, Antonius Bisquert".

El hecho de encontrar en esta obra dos inscripciones muy similares pudiera ser que la primera, la situada en la zona más inferior, quedara oculta cuando este fue montado en el armazón del marco del retablo que lo sostenía.

1628, PINXIT, ANTONIVS, BISQUERT,

Figura 3. Inscripción extraída de la obra de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*. «1628, Pinxit Antonius Bisquert».

Siempre la inserción del nombre del autor le otorga un gran valor a la obra, pero aun es más cuando se ve introducida la fecha. Pues permite conocer de forma constatada que es la primera obra de su producción en Teruel de la que se tiene certeza. Lo que nos da la posibilidad de conocer la evolución técnica que este pintor desarrolla; marcando ya una intención por el retrato como una clara característica de la estética del realismo (Fig. 4). Además, podremos valorar en comparativas con las otras obras aspectos como la pincelada, el dibujo, el detalle meticuloso y el tratamiento de las formas de las figuras.



Figura 4. Retrato de Santa Teresa de Jesús carmelita.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

Con los datos obtenidos anteriormente, consecutivamente se ha seguido con el examen en el campo invisible con radiación mediante luz infrarroja, (IR) (Fig. 5) sin ningún aporte sustancial.

A su vez, la obra ha sido sometida a estudio a través del sistema de imagen Infrarroja de falso color (IRFC) como método de análisis no invasivo. Siendo objeto de investigación de una tesina²³³ del Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (UPV). A través de esta técnica fotográfica que emplea la fusión de la imagen infrarroja con la técnica del falso color (FC) se puede adquirir una ampliación de la información sobre repintes en cuanto a su localización y conocimiento de pigmentos utilizados. Los colores analizados han sido de cinco puntos,

²³³ La técnica del falso color como método de estudio no invasivo aplicado en pintura de caballete.

seleccionados de las vestimentas de las tres santas que a continuación vamos a desarrollar.

Los colores examinados fueron el blanco, magenta, rojo y dos tonalidades de naranjas. En el caso de la identificación del blanco no ha sido posible, puesto que no tenían referencias asociadas de estudios realizados de este pigmento. El magenta, un color que en la tesis doctoral se analiza de forma precisa ya que presenta diferentes modificaciones en la imagen radiográfica de gran parte de las obras experimentadas, en este estudio el falso color se presenta en un tono anaranjado, que daría como respuesta el Rose Madder o el Alizarina Madder oscuro. El color rojo destaca por la respuesta que ofrece ante el falso color, pues genera un amarillo intenso que se asocia con el bermellón, rojo de cadmio, bermellón escarlata, Rose Madder u óxido de hierro rojo 297. El color naranja ofrece diferente respuesta según la zona concretada, debido a que uno de ellos lo relacionamos con un repinte de una antigua restauración. Esta zona, amarillos-tierras referenciada, se visualiza en respuesta en el falso color en verde, por lo que la relacionan con el siena natural Italiana, óxido de hierro amarillo 1000 y el ocre. Sin embargo, el mismo color tiene respuestas diferentes. Se trataría de un naranja-marrón comprobado en el espectro visible, con una respuesta en el falso color de amarillo, asociado al pigmento naranja de cadmio.²³⁴

Con los resultados que se obtuvieron con las identificaciones de pigmentos en las respuestas que ofrecían en luz visible ante su falso color, se podrán generar comparativas de forma posterior con las analíticas aportadas en el capítulo de estudio estratigráfico y químico mediante técnicas microscópicas.

²³⁴ Azahara Lora Pérez, "La técnica del falso color, como método de estudio no invasivo aplicado en pintura de caballete" (tesis de máster, Universitat Politècnica de València, 2015), 40, acceso 17 de enero de 2017, <http://hdl.handle.net/10251/65706>.



Figura 5. Fotografía general con infrarrojo (IR) de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

Posteriormente, se ha pasado al estudio radiográfico del lienzo con el sistema de radiografías telemétricas. Consiguiendo así generar una imagen de 8 placas a través de los parámetros expuestos en la Tabla 1.

En este caso el cuadro y la fuente de RX se ha situado a una distancia de 500 cm manejando un rango de voltajes en los 16 disparos generados de 70-72 kV. Otra medida que se ha usado es la intensidad de 20 mA y un tiempo de exposición en cada uno de los disparos de 3 segundos. En el monitor de radiación la dosis media ha sido de 5,8 microSievert (μSv).

El mosaico radiográfico que hemos construido para la lectura de toda la superficie se ha conseguido con la unión de las 24 placas obtenidas (Fig. 6).

Tabla 1. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	70	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	500	
Nº de placas	8 telemétricas (24 placas de 35 × 45 cm)	16 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (μSv)	5,8	



Figura 6. Imagen radiográfica de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

A partir de los resultados obtenidos en la radiografía, conocemos en primer lugar el estado de conservación de la obra. Visualmente se evidencian las numerosas pérdidas sufridas en el estrato pictórico. Entre las más delicadas, señalar en el rostro de Santa Rosa la zona que recoge la frente, nariz y ojo derecho. También de gran tamaño es la pérdida por completo de la mano derecha del ángel. Otras de las zonas que se han visto afectadas son las manos y la capa de Santa Teresa. Toda la escena en conjunto recoge aéreas con numerosos desgastes de menor o mayor dimensión. Más adelante se presentan los procesos de restauración que fueron acometidos en el lienzo.

La pintura, en cuanto a su técnica de ejecución y proceso creativo, nos enseña una obra pintada concisamente sin un boceto previo. Información también contrastada con la imagen realizada con infrarrojos en la que no se presenta ningún tipo de dibujo subyacente (Fig. 5). Esto indica que posiblemente el pintor tuviera la escena analizada, partiera de algún modelo o no fuera la primera vez que pintaba una temática así.

En una obra de estas características y de gran formato, parecería normal iniciar el trabajo con algún marcaje de un esbozo de zonas o personajes. Sin embargo, las figuras se marcan con una línea fina oscura dando prioridad a los perfiles. En zonas como el hombro y mano izquierda de Santa Úrsula, al igual que en la capa de Santa Teresa, se evidencia esta particularidad.

Proporciona una imagen con gran cantidad de contrastes, aunque no de gran intensidad. Resalta en la composición las zonas creadas con carbonato de plomo en las que la absorción de rayos X es muy alta, como lo es en la vestimenta de Santa Teresa.

Con precisión, se aprecia en el rostro de Santa Teresa, una fisionomía más trabajada, en comparativa con los rostros más planos e idealizados de Santa Úrsula y lo que queda presente de Santa Rosa, un tratamiento más

parecido a la formulación de las manos, donde se realiza un tratamiento definido y de manera destacada en los numerosos pliegues de sus vestimentas y en todos los elementos decorativos.

En cuanto al estudio de la pincelada, se presenta un estrato pictórico con poca densidad que deja ver el soporte textil de tipo tafetán que la sustenta.

El pincel no lleva gran carga matérica en el conjunto, la pincelada es escasa y bastante seca, a excepción de las zonas con más detalle. Trabaja un trazo corto y preciso en la conformación de toda escena, excepto en las vestiduras y en el suelo, en el que suelta la pincelada de una forma más distendida e irregular.

Finalmente, es necesario explicar lo que sucede en el plano compositivo en el registro radiográfico (Fig. 7). Los datos que se pueden referenciar es que a pesar de ser una de las obras más tratadas tras la restauración se evidencian dos cambios. El primero en el drapeado de la capa de Santa Úrsula, en la zona de la pierna izquierda, en la que se ve alguno más de los que presenciamos. Además, se puede entrever parte del pie derecho de Santa Rosa por debajo de su atuendo.



■ Modificaciones consideradas arrepentimientos

Figura 7. Diagrama de datos referenciados en RX de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa.*

b. Antecedentes y proceso de restauración

El lienzo ha sido restaurado en una ocasión como así se ha conseguido demostrar con los datos que se reflejan en la documentación de archivo y fotográfica facilitada en septiembre de 2015, por María Jesús Iglesias Díaz de Collantes (Fig. 8). El cuadro fue restaurado, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, en el Museo Nacional del Prado en Madrid durante un periodo de año y medio.

Primeramente el Cabildo de la Catedral de Teruel, a través de su deán Jesús Sancho Bielsa, se puso en contacto con María Concepción Contel Barea, directora del Archivo Histórico Nacional en 1995, para que buscara restauradores especialistas en pintura de los siglos XVI y XVII. Esta búsqueda se concretó en la selección de María Jesús Iglesias Díaz de Collantes, graduada en 1972 en Artes Aplicadas a la Restauración, sección pintura, con una amplia trayectoria profesional y desde 1982 restauradora del Museo Nacional del Prado.

El cuadro antes de su restauración, según Jesús Sancho, presentaba un aspecto penoso. Muchos rostros y manos se habían perdido y eran visibles los daños de la guerra y el tiempo habían ocasionado. En la capa pictórica se apreciaban faltas de hasta un 30% y lo que quedaba en ella amenazaba con desprenderse de un momento a otro. Su almacenamiento acentuó más su mal estado de conservación: estaba deformado, con roturas y dobleces.²³⁵

El día 16 de mayo de 1995, en Teruel, tuvo lugar la presentación del cuadro en el salón de actos del Servicio Cultural de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Teruel.

²³⁵ M^a Ángeles Moreno, "Un cuadro de Bisquert vuelve, restaurado, a la catedral de Teruel", *Heraldo de Aragón* (27 de julio de 1995).

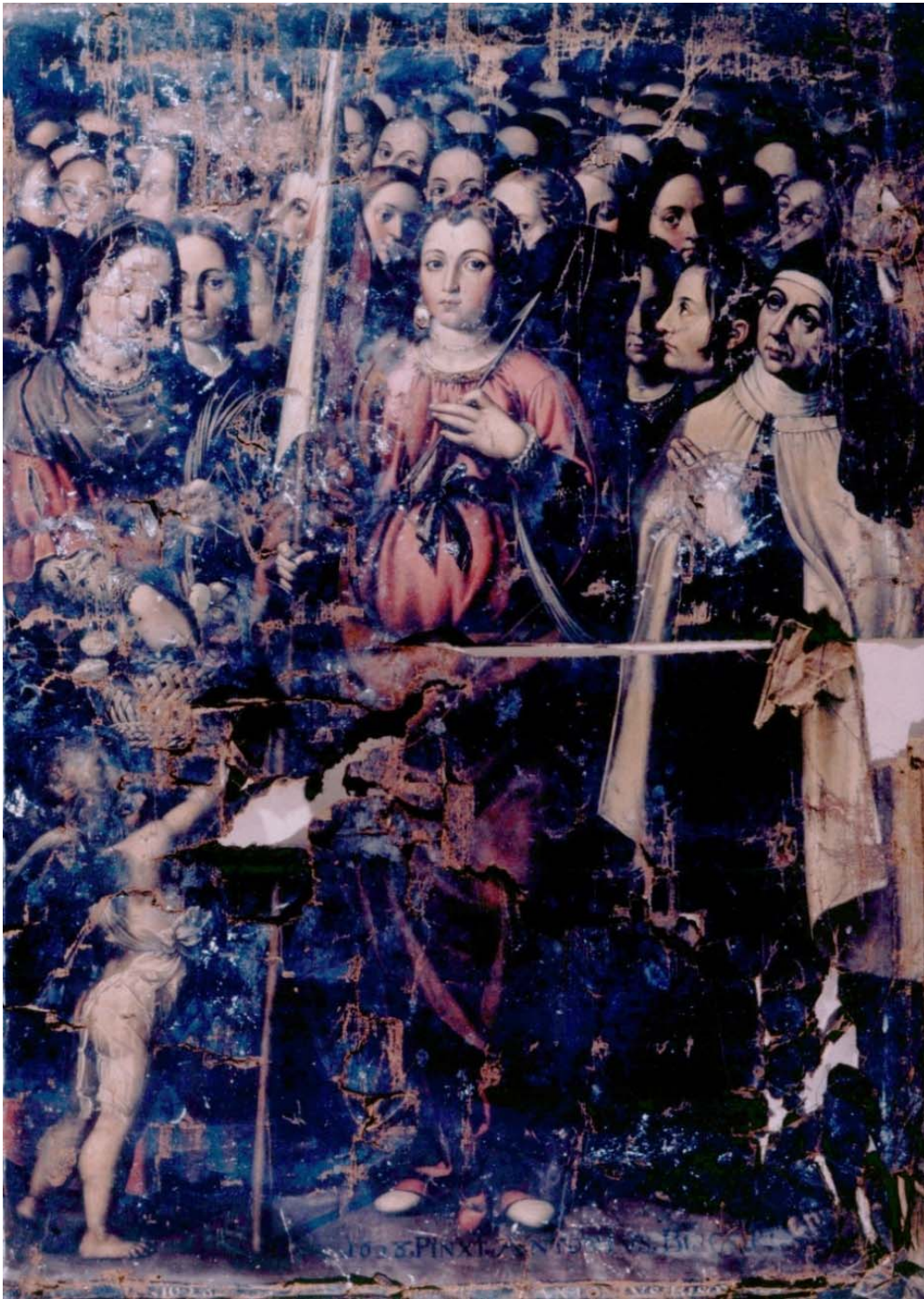


Figura 8. Estado de conservación de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa* antes de la restauración 1995.

Jesús Sancho, una vez realizada la restauración dice:

Me cuesta incorporar el lenguaje moderno de la estética, un tanto alambico y conceptuoso; con las nociones y formas tradicionales me siento cómodo y valoro esta obra sobresaliente, bellísima, acabada, sorprendente por la armonía de su proporciones, el color, los detalles, [...] con contenido y formas del lienzo realmente admirables y definitivas, si no queréis agregar la estupenda perspectiva que, justo en esta obra, es genial anticipación que aporta nuestro pintor al acervo de la pintura.²³⁶

Durante la restauración mencionada, analizamos que el soporte de tela que sustenta la capa pictórica fue entelado por completo debido al mal estado de conservación que mostraba (Fig. 9). Las numerosas pérdidas de los estratos pictóricos fueron laboriosamente recuperadas, mediante un estucado al nivel de los estratos conservados y una reintegración cromática mimética protegida con un estrato final, ofreciendo una lectura completa del conjunto de la obra. Su bastidor original no se conservaba, por lo que se sustituyó y se vio tensado en una nueva estructura en cruz móvil con cuñas de ajuste.



Figura 9. Soporte reentelado. Detalle de los bordes donde aparece la tela original de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

²³⁶ Jesús Sancho Bielsa, "Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes", Presentación del cuadro restaurado de Antonio Bisquert (16 de mayo de 1995).

3.1.2. Santa Teresa Escritora

Fue la primera obra motivo de estudio, tras los trámites para el traslado temporal a Valencia y la autorización de la dirección de Patrimonio Diocesano de Teruel. Junto con las condiciones que ofrecía el Museo de Arte Sacro de Teruel y la importancia que le otorga a esta obra atribuida a Bisquert, se inician, los estudios técnicos de *Santa Teresa Escritora* el 17 de enero de 2014 en las instalaciones radiográficas que dispone la UPV.

El lienzo se encontraba unido al marco, y además para su fijación todo su perímetro está sellado con papel adhesivo marrón. Es por ello, por lo que se decidió hacer el estudio completo con el marco incorporado procurando así en todo momento mantener intacto el estado de conservación actual.

El estudio con técnicas no invasivas comienza con la sucesión de fotografías, que se tiene marcada, aportando toda la información suministrada. Primeramente fotografías generales de anverso y reverso con luz visible, y posteriormente las de detalle y con luz ultravioleta. Este procedimiento nos ha permitido estudiar aspectos característicos. Para la lectura de la pintura en el estudio histórico-artístico ofrece la visión general del lienzo por la parte del anverso (Fig. 10). Permite valorar la técnica de construcción de la escena y la inclusión de los personajes con los atributos referenciados. Esta trabajado de forma meticulosa y con un perfeccionado tratamiento de los detalles más característicos, como el fiador de las capas de las santas, al mismo tiempo que permite descubrir, como de forma inusual, que la estampa del grabado del cuadro del fondo se encuentra adherida a la tela. Conjuntamente, permite comprobar las técnicas de restauración que se han empleado referentes a las reintegraciones cromáticas trabajadas en la parte inferior.

Simultáneamente la fotografía también ha dejado documentado el estado de conservación delicado que muestra esta zona intervenida.



Figura 10. Fotografía general anverso de *Santa Teresa Escriitora*.

La imagen del reverso certifica su estado de conservación actual (Fig. 11). Muestra el nuevo armazón de tipo móvil con cuñas reforzado con un doble travesaño para asegurar el soporte textil, en el que incluso se puede leer la marca comercial y su formato. En cuanto al tejido presenta diferentes zonas más oscuras por posibles degradaciones higroscópicas de las fibras vegetales y marcas significativas de trazos sin dirección de color negro, distribuidos por todo el espacio. El contorno de unión del marco con el bastidor deja ver una tela actual de similar hechura que la original, la cual se emplearía para el entelado de los bordes del soporte y el nuevo tensado.



Figura 11. Fotografía general del reverso de *Santa Teresa Escritora*.

Después del análisis organoléptico con la toma de fotografías se atestigua que no existe firma o inscripción que marque como autor a Antonio Bisquert.

Aspecto que tras la investigación pensamos que se podrá dictaminar de una manera más certera. En cuanto a los datos de la cronología existen varias hipótesis de la obra, algún autor cita que su creación fue en torno a 1621 como:

Santa Teresa. Iglesia de San Martín, Teruel. Óleo sobre lienzo. Medidas: 1,93 × 1,40 cm. Hacia 1621.²³⁷

Sin embargo, posteriormente indican que la obra se sitúa en el periodo de los años comprendidos entre 1628 y 1631 de la producción artística del pintor según diferentes autores:

En este mismo año, en el testamento de mosén Martín Pérez, presbítero racionero de San Martín, se indica que sean dichas misas pro el alma en la capilla de la madre Teresa, indicativo de que este cuadro se realizaría con anterioridad, pero, eso sí, después de 1628 como en otro apartado veremos. Es en este paréntesis de años cuando el cuadro de Santa Teresa se pinta, y no en 1621 como se ha apuntado pues ésta es una fecha en la que ni siquiera la santa había sido canonizada.²³⁸

En cuanto a esta datación también la dan basándose en referencia a análisis estilísticos de la obra y haciendo comparativas con otros cuadros del pintor:

Estas notas nos confirman la autoría de Bisquert para el cuadro de Santa Teresa, y lo colocan cronológicamente después de 1628 (Santa Úrsula). Puede datarse así en el intervalo temporal de 1628 a 1631, año éste, como anteriormente señalábamos, en el que la capilla de la madre Teresa ya es nombrada en los documentos.²³⁹

²³⁷ José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, p. 54.

²³⁸ María Jesús Pérez Hernández, *op. cit.*, p. 91.

²³⁹ María Jesús Pérez Hernández, *op. cit.*, p. 98.

Capítulo 3

Pedro Martínez Pérez, primer director que tuvo el Museo de Arte Sacro de Teruel, fue partícipe del estudio de esta obra junto a estos autores mencionados, en la que califican su ayuda como inestimable en su aportación científica. Tan es así que en fecha posterior, en el último documento registrado se vuelve a repetir la misma cronología de la santa:

Entre los años 1628 y 1631 podemos fechar el cuadro de Santa Teresa escritora, pintado para la capilla de Santa Catalina de la iglesia de San Martín de Teruel (actualmente expuesto en el Museo Diocesano).²⁴⁰

²⁴⁰ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 36.

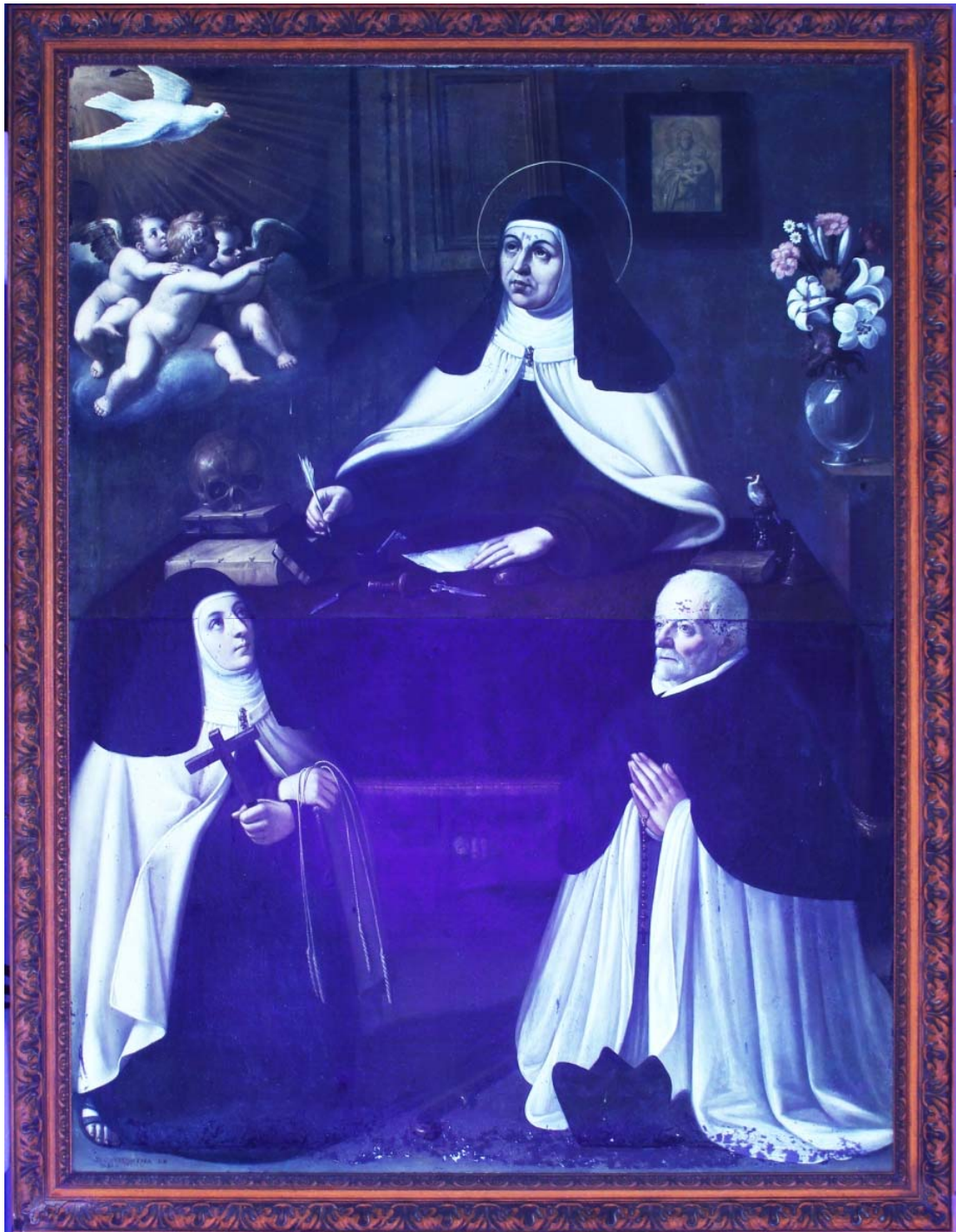


Figura 12. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de *Santa Teresa Escritora*.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

En paralelo se ha seguido con el examen con la técnica conocida como fluorescencia visible inducida por luz ultravioleta (Fig. 12), como un instrumento de análisis no destructivo que permite revelar restauraciones anteriores y ciertos materiales de las obra, al tener estos diferentes patrones de comportamiento ante la luz UV.

Con el sistema de radiografías telemétricas se ha realizado el estudio radiográfico del lienzo, consiguiendo así generar una imagen de 40 placas a través de los parámetros expuestos en la Tabla 2.

El cuadro y la fuente de RX se colocaron a una distancia de 500 cm, manejando un rango de voltajes en los 40 disparos generados de 58 kV. La intensidad usada es de 20 mA con un tiempo de exposición en cada uno de los disparos de 3 segundos. En el monitor de radiación la dosis media fue de 10,8 microSievert (μSv).

La composición en mosaico de toda la radiografía de la pintura la conforman 40 placas. (Fig. 13).

Tabla 2. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de *Santa Teresa Escritora*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	58	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	500	
Nº de placas	40 placas de 35 × 45 cm	40 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (μSv)	10,8	



Figura 13. Imagen radiográfica de *Santa Teresa Escritora*.

El diagnóstico radiográfico, por lo que respecta al estado de conservación, es estable en su apariencia, aunque se detecta un mal estado de la superficie pictórica en la parte inferior derecha de la composición. Hay pérdidas de materia pictórica y zonas donde se aprecia un gran número de repintes, gracias a la comparación con la imagen obtenida del registro ultravioleta. Es preciso decir que con la información con la que contamos en el momento de la preparación de este trabajo, nos ha sido imposible el determinar cuando fueron realizados estos repintes. El soporte de tela, es posible apreciarlo gracias a la radiografía ya que en zonas puntuales como el mantel de la mesa se identifica que el tejido se ha abierto, es decir que la urdimbre se ha separado. Todo su perímetro se ve asegurado por numerosos elementos metálicos, grapas fundamentalmente, que sujetan las bandas enteladas con el bastidor.

Con los datos obtenidos de los exámenes no invasivos, podemos afirmar que el lienzo no revela rectificaciones, parece pintado directamente, sin complejos abocetamientos previos, como podría parecer lógico en la creación de una composición de estas características, todo indica que el autor trabaja a partir de un modelo, bien una escena ya estudiada, una estampa, un grabado u otro tipo de obra. Las figuras radiográficamente se recortan sobre los fondos de manera precisa, delimitando el contorno con una fina línea oscura, dándose prioridad al perfil, proporciona una imagen contrastada, aunque no de gran intensidad porque presenta ligeras capas de pintura radio-opaca.

Destaca en la composición un contraste notable ocasionado por el uso de blanco de plomo en figuras como la paloma, los brillos de los tres angelotes y la capa de la Santa. Por el contrario, los pigmentos oscuros del fondo muestran radiopacidad, y la capacidad de no permitir penetrar los rayos X, es decir de desviarlos al contacto con ellos.

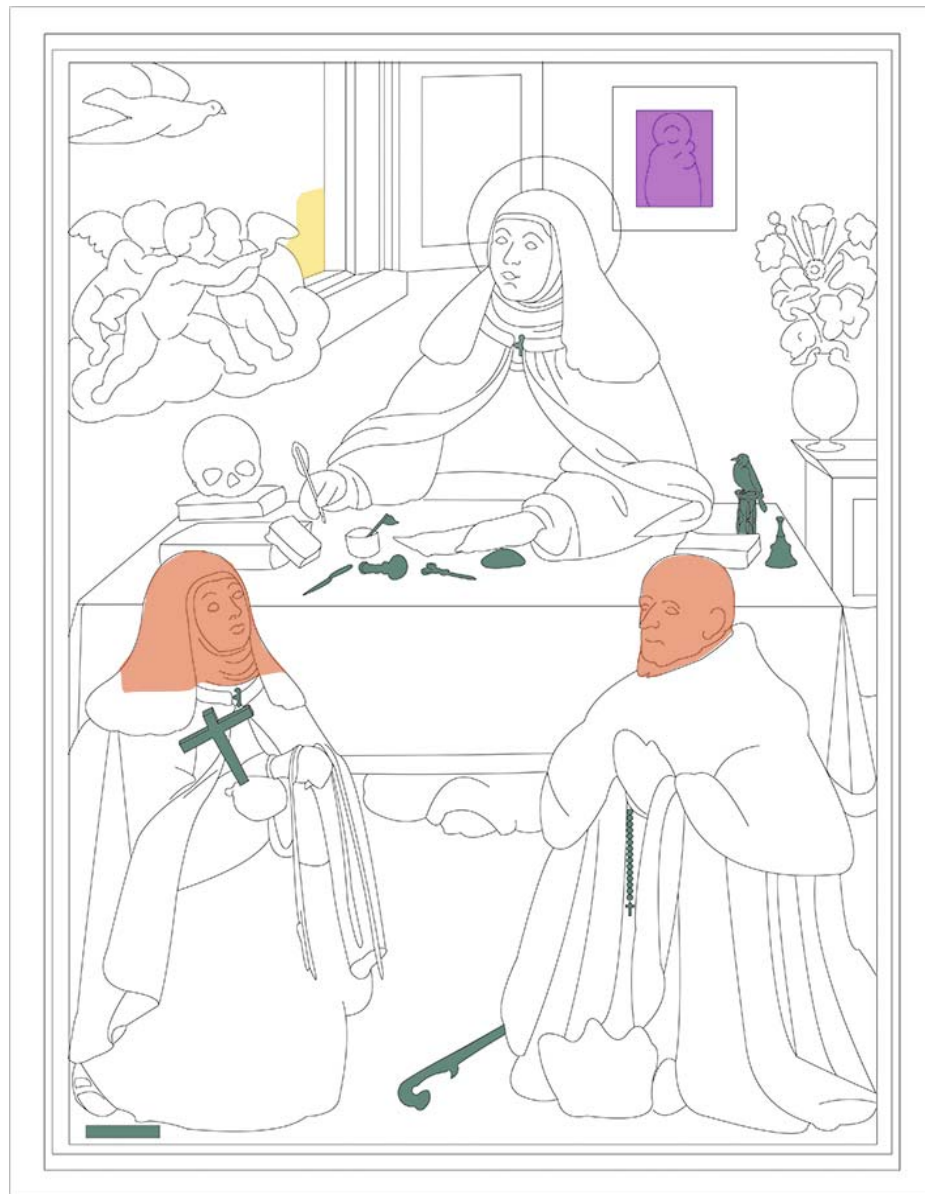
Se pueden apreciar diferencias entre el tratamiento del rostro de la Santa y del donante en comparación con el tratamiento de Sor Catharina y de los demás elementos de la pintura, estos rostros aparecen más definidos y matizados pues poseen un cierto carácter personal identificativo, que resulta más realista; no están idealizados. En cuanto a las manos de los tres personajes, podemos señalar que son más abstractas, incluso un tanto más planas.

La observación de la pincelada a través de la radiografía es un detalle interesante de analizar, se trata de una pintura contenida que mantiene un trazo comedido y preciso, con una mayor fluidez en la ejecución de los ropajes de la figura principal, mientras que los paños de los otros personajes, están realizados con un trazo más recto y rígido. La radiografía, ofrece un apunte más detallado y dinámico, puesto que, se observa que el pincel no se utiliza con gran carga matérica, la pintura tiene una constante densidad plana en todas las zonas del cuadro y la pincelada es apretada y bastante seca.

En el plano compositivo se ha detectado la desaparición, gracias al registro radiográfico, de la gran mayoría de objetos que están representados en la mesa. No se aprecia la existencia del cuchillo, sello, tijeras, concha marina, la campanilla, el reloj de arena o el significativo jilguero que se muestran en el rango visible (Fig. 14). Otros detalles significativos que no vemos en su radiografía son los fiadores de madera de las capas blancas de Santa Teresa y Sor Catharina, ni la cruz que porta esta última, el bastón que apoya en el suelo, la flor más baja de color magenta y el grabado sobre papel del cuadro del fondo. Esto posiblemente podría deberse a que se incorporaron dichos elementos después de la realización de la obra, como consecuencia, por ejemplo, de algún cambio de gusto en épocas posteriores.

Capítulo 3

Otros datos que se puede referenciar en la pintura es el exterior que se ve desde la ventana abierta, pues en la esquina inferior derecha parece que inicialmente había más trabajo que se ha visto modificado en algún posible arrepentimiento del pintor. Cerrando la escena, los dos personajes de los donantes marcan un rasgo definitorio, la ejecución de éstas se hace posteriormente a la creación de la mesa, sino no se vería el borde de la misma, es como si estuviera definida la escena y la fuera completando con personajes a medida que va pintándola, en casi todas las obras encontramos algún ejemplo.



- Modificaciones consideradas arrepenimientos
- Figuras sobrepuestas
- Soporte papel adherido
- Desaparición de objetos

Figura 14. Diagrama de datos referenciados en RX en *Santa Teresa Escritora*.

b. Antecedentes y proceso de restauración

La obra, ha sido intervenida por procesos de restauración en una o dos veces por las características que presenta actualmente. Datos sobre los que basarnos sólo existe el testimonio de 1985, que da una autora que escribe acerca de la obra:

El estado de conservación en que se encuentra es bastante bueno, sin embargo la cera, el humo, la humedad, el polvo y el tiempo no han pasado en vano, y así es posible apreciar sus huellas. La pintura ha saltado en algunos puntos (zócalo en la base del cuadro, azucena, rostro del sacerdote), pequeños agujeros consecuencia de algún clavo inoportuno, motas de cera y pintura y un oscurecimiento general. Para su exposición en el Museo Diocesano se llevará a cabo una limpieza, ésta resaltará la verdadera tonalidad, fijándose posteriormente con un barniz.²⁴¹

Por ello, hipotéticamente, se piensa que las personas responsables del museo cuando lo expusieron realizaron un tratamiento superficial de la obra sin incidir en el estrato pictórico o en el barniz original. A pesar de estos datos, que denota que se hubiera acometido una restauración, se obtiene una fotografía (Fig. 15) de 1995²⁴² en la que se observa un cuadro que no presenta un buen estado de conservación. Muestra una superficie pictórica alterada por la oxidación del barniz, apreciable en el color verde del mantel. Además de ello, la zona inferior enseña numerosas pérdidas del estrato de preparación y de color, posiblemente acusadas por un abolsamiento del soporte, y se repiten también de forma puntual al margen derecho de manera más superficial el desgaste de color.

Aunque no existe ningún informe en el Museo de Arte Sacro de Teruel donde se detallen los puntos destacables de la restauración de esta obra, acometida entre 1995 y 2005, se puede deducir que el lienzo se

²⁴¹ María Jesús Pérez Hernández, *op. cit.*, p. 94.

²⁴² Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 65.

desmontaría de su bastidor original para ser tratado, siendo éste sustituido por uno comercial como el actual de formato 194 × 141 cm.



Figura 15. Estado de conservación de *Santa Teresa Escritora* en 1995.

Capítulo 3

El marco y la cinta de papel adhesiva nos han impedido conocer el estado de su perímetro, el cual, tiene un reentelado de bordes con un tejido tipo tafetán que pudiera ser para mejorar su tensado. Los problemas del barniz se eliminaron dejando apreciar los colores originales que presenta. Las zonas mencionadas anteriormente con problemas, se estucaron a nivel y reintegraron cromáticamente con la técnica del *rigattino*, especialmente en la parte del suelo y las pequeñas superiores de forma mimética. A pesar de este proceso, en la fecha del inicio de la realización de los estudios técnicos de la investigación presenta, abajo en los laterales del bastón, craqueladuras y pérdidas de color que requieren de un tratamiento de conservación para frenar este deterioro.

La tela empleada para conformar el soporte es un lienzo constituido por dos piezas del mismo tejido de 97 cm, cosidas en la parte central del cuadro, cuya costura se disimula con la arista de la mesa. Actualmente se encuentra con sus bordes entelados, permitiendo su colocación sobre un bastidor móvil de madera de pino, tensado por ocho cuñas y reforzado, debido a su gran formato, con dos travesaños en forma de cruceta.

3.1.3. *San Joaquín con la Virgen Niña*

Esta pintura siguió el mismo procedimiento de permiso de salida temporal de Teruel que el lienzo de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*, ya que la obra se encuentra en la Iglesia de San Pedro declarada el 16 de junio de 2004, Bien de Interés Cultural en la categoría de monumento así como, los bienes muebles que forman parte de ella, con el permiso de Blas Sanz Yagüe, párroco de la misma y la autorización de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, se trasladó la obra a las instalaciones de la Universitat Politècnica de València el 3 de diciembre, para el inicio de los estudios técnicos.

El óleo se encuentra, formando parte de la escena central del retablo como ya se ha explicado en el capítulo anterior, motivo por el cual, en el desmontaje fue necesario retirar el cuadro junto a la estructura que lo sustenta que actúa a modo de marco. Como medida preventiva, se optó por realizar el transporte del cuadro junto al marco debido a que la tela conserva su bastidor original y se desconocía su estado de conservación, aunque una vez en las instalaciones de trabajo el estudio técnico se aplicó solamente a la pintura.

Con el mismo método de trabajo y como toma de contacto, se prepara la sesión fotográfica, en primer lugar, fotografías generales de anverso y reverso con luz visible, y posteriormente las fotografías de detalle y con luz infrarroja. Esto, nos da paso a estudiar aspectos característicos para la lectura de la pintura y para el estudio histórico-artístico, en la visión general ofrecida del lienzo por la parte del anverso (Fig. 16).

El registro fotográfico nos permite documentar desde lo general a lo particular, ofreciendo así información de detalles como las decoraciones de las vestiduras o los rasgos faciales de los tres personajes.



Figura 16. Fotografía general anverso de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Una peculiaridad que ofrece esta pintura se encuentra, en la parte inferior izquierda de la basa de la columna, sobre el color gris, se trata de una inscripción, escrita en latín en letras capitales con la palabra INVENTOR, su nombre y datación (Fig. 17).

En aquella época ya debía existir cierta controversia entre sus creaciones y las de sus coetáneos, por ello pretendería dejar constancia en su última obra que se tiene documentada. Se define el mismo como autor, descubridor o creador de esta escena, dejando patente que en la composición de esta escena no se valiera de modelos anteriores.

INVENTOR
ANTO BISQUERT,
ET PINXIT
1646.

Figura 17. Inscripción extraída de la obra de *San Joaquín con la Virgen Niña*.
«Inventor Anto Bisquert et pinxit 1646».

Un aporte positivo del estudio es la imagen del reverso ofreciendo el estado original del soporte tensado (Fig. 18), siendo de los pocos conservados, permite conocer el bastidor como un elemento histórico y documental con su función de sujetar la tela correctamente tensada, está formado, por listones de madera de pino ensamblados con espigas de tipo horquilla con los cantos biselados en los ángulos (Fig. 19), por su formato grande presenta un travesaño horizontal de refuerzo con ensamble en T a espiga abierta.

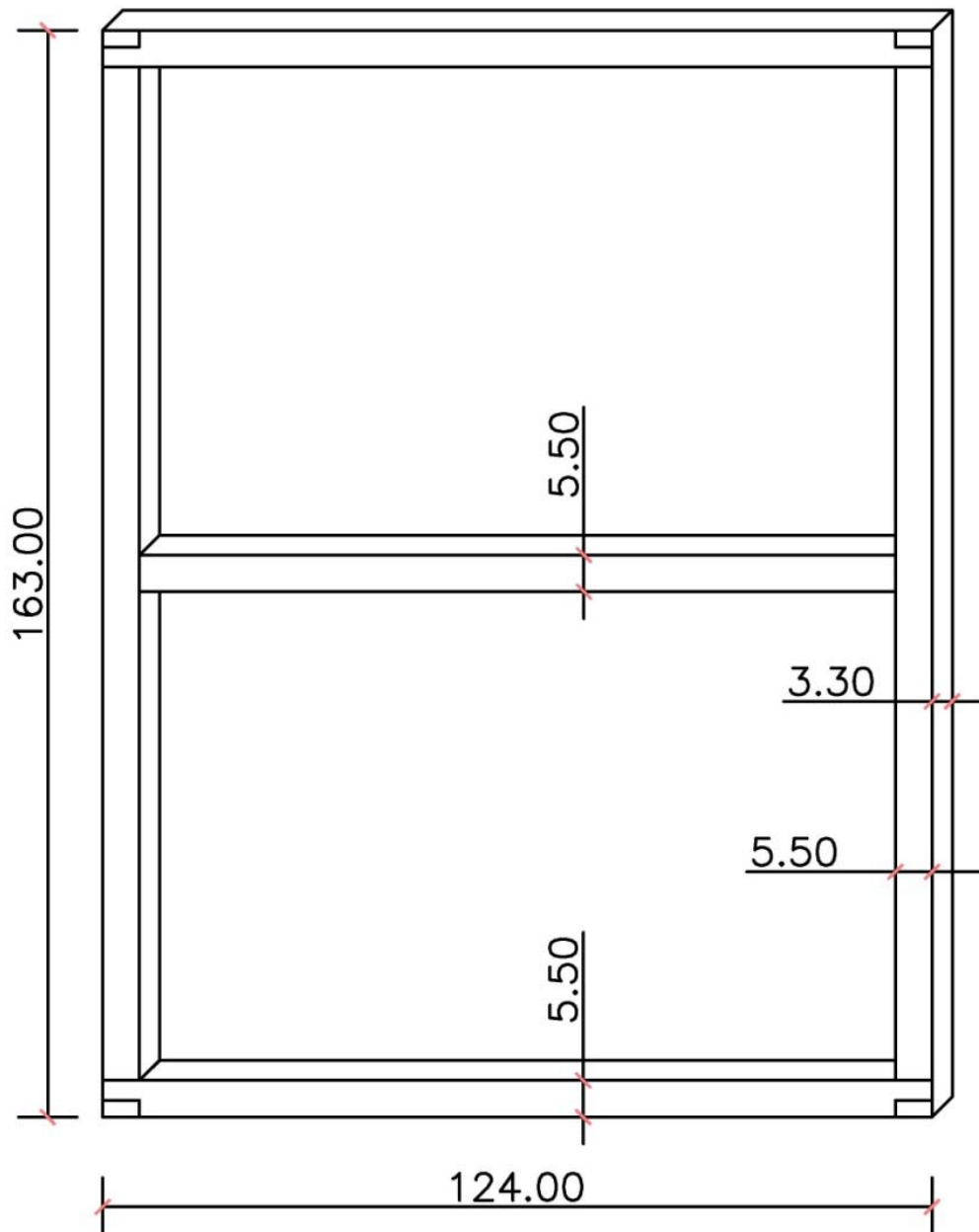


Figura 18. Medidas del bastidor original de *San Joaquín con la Virgen Niña*.



Figura 19. Fotografía general reverso de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Capítulo 3

Dentro del trabajo en el espectro visible, se ha analizado el estado de conservación actual en el que se encuentra la pintura en el anverso, debido a un posible exceso de aglutinantes en la tela que se haya incrementado en las labores de restauración, el reverso ofrece un tejido con diferentes variaciones de color.

Quedan patentes las craqueladuras prematuras por el estrés mecánico, producido en las primeras fases de secado de la pintura, llega hasta el soporte marcando redes que se entrecruzan de forma concéntrica con bordes redondos. Al mismo tiempo, exterioriza un parche en la parte central inferior próximo a la costura.

El formato que presenta la pintura está constituido por dos telas, ya que los telares manuales no permitían confeccionar piezas demasiado anchas (Fig. 20), el tipo de costura que presenta es vertical, haciendo que sea más estable y coincidiendo con parte de la columna en la pintura, en el proceso de coser las telas se doblaban las piezas y para que estas quedaran más disimuladas se asentaban con presión.



Figura 20. Reverso. Costura de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Al mismo tiempo contemplar el estado de conservación del bastidor, una madera con perforaciones provocadas por ataques de insectos xilófagos y pequeñas pérdidas localizadas de madera, pero que en general ofrece una correcta resistencia (Fig. 21).

Como registro de inventariado, se han documentado dos marcas adheridas o grapadas en las maderas del bastidor y del marco del retablo. En el primero, un papel adherente blanco en la izquierda del travesaño superior en el que se lee, "Iglesia de S. Pedro. Bisquert Retablo de S. Joaquín". En el segundo en la parte de arriba del marco a la derecha, en un formato de mayor tamaño sujeto con grapas está escrito: "4 Inmaculada C3 (MARCO, SEMINARIO)".



Figura 21. Reverso. Marcas de registro de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

Finalizado el archivo fotográfico seguidamente se procedió con los estudios dentro del espectro no visible. En primer lugar, se trabajó con luz infrarroja aplicada para conocer inicialmente los procedimientos de

preparación para adecuar la composición y así reconocer dibujos subyacentes (Fig. 22). Igualmente se puede contribuir con aportes de posibles manipulaciones en la capa pictórica.

Igual que se realizó con la obra *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, con Santa Rosa y Santa Teresa* también se han analizado a través del sistema de imagen Infrarroja de falso color (IRFC) como método de análisis no invasivo. Los colores examinados han sido cinco puntos seleccionados de diferentes zonas en la que los pigmentos dan una respuesta más significativa.

En cuanto al ropaje de San Joaquín se ha escogido de dos partes para la toma de referencias. Una primera situada en la manga de la túnica de color verde. Según su respuesta ante el falso color se presenta en azul oscuro, lo que se relacionaría con el verde de cobre. Una segunda en la capa de color magenta, única tonalidad que se tiene documentada de estas características, se emite en amarillo en su falso color referente del pigmento Rose Madder.

De la figura de la Virgen niña se toma un primer color amarillo de las potencias observado en su FC en blanco, por lo que se especifica que podría ser amarillo de Nápoles, Litargirio, amarillo estaño de plomo, amarillo de cadmio o amarillo limón. El otro un color azul del vestido, da respuesta en un rojo intenso, siendo en este caso probable los pigmentos azul añil, azul cobalto, azul monarca o ultramarino oscuro según los estudios ya realizados.

Por último, se ha analizado de nuevo la referencia de coloración blanca de la paloma del que no existe variación en su respuesta al falso color, por lo que fue imposible emparejar el posible pigmento.²⁴³

²⁴³ Azahara Lora Pérez, *op. cit.*, p. 42-43.



Figura 22. Fotografía general con infrarrojo (IR) de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Los pigmentos detallados en las respuestas que ofrecían en luz visible ante su falso color, se podrán confirmar con más exactitud con las analíticas aportadas en el capítulo de estudio estratigráfico y químico mediante técnicas microscópicas.

En este punto se ha procedido al estudio radiográfico del lienzo con el sistema de radiografías telemétricas. Consiguiendo así generar una imagen de 13 placas a través de los parámetros expuestos en la Tabla 3.

Entre el cuadro y la fuente de RX se ha dispuesto una distancia de 430 cm manejando un rango de voltajes en los 26 disparos generados de 71 kV. Otra medida que se ha usado es la intensidad de 20 mA siendo el tiempo de exposición en cada uno de los disparos de 3 segundos.

En la siguiente figura se ofrecen los resultados obtenidos, tras el montaje a través de un mosaico de las 39 placas, que forman este registro (Fig. 23).

Tabla 3. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	71	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	430	
Nº de placas	13 telemétricas (39 placas de 35 × 45 cm)	26 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (µSv)	-	



Figura 23. Imagen radiográfica de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

La imagen radiográfica nos proporciona una gran cantidad de información diversa de la obra. En un primer momento en la parte superior se aprecia el límite del añadido lateral así como las puntadas de la costura que une las dos telas, realizada con hilo de un grosor medio con punto sencillo regular, ambos paños presentan una misma densidad aproximada. Mientras que en la zona que pasa por el delantal de la vestimenta de la Virgen Niña se oculta por una capa más densa de color blanco de plomo, éste detalle nos hace fijarnos en las craqueladuras irregulares que sufre toda la zona de esta parte del vestido. Alteración que aparte de ahí sólo se aprecia en la cara y mano de la Virgen y de la niña donante. Esta reticulación viene provocada cuando la pintura tiene un fuerza de cohesión inferior a las tensiones ejercidas por la capas de abajo, son capas espesas y duras porque ocasionan craquelados bastante abiertos cuyo origen pudiera venir dado por una modificación en las velocidades provocadas en el secado.

A pesar de ello, el estrato pictórico está en buen estado, solo muestra pérdidas localizadas de pequeño tamaño en el delantal de la Virgen niña, en el pie derecho de San Joaquín y en el cuello de la figura de la donante. De inferior tamaño todavía se repiten marcas de desgaste en el rebaño, que se muestra en de la escena secundaria situada a la derecha de la composición. Otra apreciación es en el perímetro del bastidor, aparecen los elementos metálicos que tensan la tela, conservándose algún clavo original y el resto sujetado por grapas.

El proceso creativo no se puede contemplar, porque no trabajo con ningún esbozo previo al trabajo de composición de la escena. En la imagen aplicada con luz infrarroja ya se observaba que no existía un dibujo subyacente. Es posible que el pintor tuviera la escena estudiada ya previamente a la creación. En zonas de la anatomía de la figura, como las manos de todos personajes o la figura de la Virgen niña dibujan una línea fina oscura que crea el contorno y delimita los perfiles.

Se aporta una imagen con poca intensidad que acentúa contrastes en las caras de los personajes y en el delantal de la Virgen, zonas compuestas creadas con carbonato de plomo en las que la absorción de rayos X es muy alta y se resuelve en la imagen con zonas de color blanco.

Se ha podido referenciar datos de alteraciones como se marcan en la figura 24 respecto a la imagen con luz visible. En la figura del donante de la esquina en la imagen de la radiografía trae consigo alguna confusión oculta ya que sale otra cara debajo vista de perfil, con la mirada dirigida a la escena y no al espectador como en la pintura, presenta un trazo diferente en el acabado de la boca y nariz, su vestimenta también se ve modificada, enseña otro bordado completamente diferente, más recargado en la zona de la pechera mientras que sin embargo el collar de perlas negras desaparece completamente de la emisión radiográfica.

Otras zonas no se presencian como son los arbustos más frondosos de color verde oscuro de la zona superior izquierda, posiblemente esta zona de vegetación es mucho menor en la radiografía pues los pigmentos empleados para hacerla son muy poco radio-opacos. Sucede similar con la piedra del suelo en la izquierda y el personaje pequeño de la representación de la escena derecha que está con los brazos levantados. Detalle que se repite en el tallo que porta en la mano izquierda San Joaquín, no se puede apreciar la flor, se pierde la terminación del tallo en el hombro y en el cielo posiblemente añadida con posterioridad. Al igual que la paloma traslapa a la arquitectura, destacando la línea de la base de la columna por debajo del animal. También se pueden analizar algún arrepentimiento del pintor en la composición de los pliegues inferiores de la capa de San Joaquín.

Realiza un tratamiento definido y trabajado en los rostros de las tres figuras principales, y de manera destacada en las puntillas de las vestimentas femeninas. Aunque se pudiera hacer cierta comparativa con

Capítulo 3

el rostro más plano e idealizado de la imagen de la Virgen, destaca el tratamiento de la cara y manos de San Joaquín con numerosas pinceladas cortas y sueltas creando mayor volumen en la anatomía provocando que se aproxime a un moderado naturalismo. Es cierto como en la comparativa parece un personaje desigual, la radiografía emite una cara fina y envejecida con una expresión más acentuada en la ceja izquierda.

Finalmente, en cuanto el estudio de la pincelada se presenta un estrato pictórico no de gran densidad que deja entrever el soporte textil que emplea, el pincel contiene más carga matérica en zonas en las que la pincelada fluye más suelta. En zonas como las vestimentas es casi imperceptible el trazo contenido tan plano que emplea, apreciable lo que se explica en la ropa del personaje de San Joaquín.



- Modificaciones consideradas arrepenimientos
- Figuras sobrepuestas
- Desaparición de objetos

Figura 24. Diagrama de datos referenciados en RX en *San Joaquín con la Virgen Niña*.

b. Antecedentes y proceso de restauración

En la pintura de San Joaquín solo se tiene constancia de esta única intervención. Fue restaurada a través del patrocinio de la Caja de Ahorros de la Inmaculada para la exposición antológica del pintor que se realizó en 1995. El responsable de la intervención fue Alfonso Luis Monforte Espallargas,²⁴⁴ licenciado en Bellas Artes por la Universidad Autónoma de Barcelona; experto restaurador y responsable de una empresa de protección, difusión y restauración del patrimonio cultural.

²⁴⁴ Figuran trabajos de su mano en el Monasterio de Sigena (Huesca), la Iglesia de la Mantería (Zaragoza), el Castillo de Monzón (Huesca), el Palacio de la Aljafería (Zaragoza) o el Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña (Huesca).



Figura 25. Estado de conservación de *San Joaquín con la Virgen Niña* antes de la restauración 1995.

El bastidor, como ya se ha explicado, se pudo conservar, permitiendo así que en la actualidad hemos podido estudiarlo y tenerlo como ejemplo del tipo de armazón usado, siendo casi el único que se conserva en la actualidad. Para la recuperación de su planitud y para el saneamiento del soporte se precisaría desmontar el bastidor, como se puede verificar a través los pequeños orificios de los clavos, los cuales han sido sustituidos por grapas en todo su perímetro consiguiendo el tensado adecuado (Fig. 26).

En 2004 también se intervino el retablo del que forma parte por la empresa CSP, Conservación de Servicios para el Patrimonio actuando como promotor la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón.



Figura 26. Tensado de la obra al bastidor original de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

3.1.4. *El Buen Pastor*

Los trabajos técnicos acometidos se iniciaron con la solicitud de préstamo temporal a Gabino Abad Ariño, párroco de la Iglesia del Salvador de Teruel y la autorización de la dirección de Patrimonio Diocesano de Teruel. Previo al traslado a Valencia, fue necesario montar una estructura móvil de andamiaje para poder analizar exhaustivamente la colocación del cuadro inserto en el retablo de los "Los Torán" para su desmontaje y posterior colocación. Los estudios en la obra por lo tanto se iniciaron de manera posterior a otras obras, concretamente el 18 de mayo 2016.

El lienzo, como ya se ha detallado anteriormente se encuentra formando parte de un conjunto retablístico, más concretamente de la escena del ático. Se extrajo por la parte posterior de la estructura sustentante del retablo, ya que este se encuentra sujeto con cuñas de madera encajadas a la moldura decorativa que actúa como marco. Todo ello se realizó con las medidas preventivas oportunas que se consideraron para su correcto desmontaje.

De esta forma se consiguió dar inicio al estudio técnico en las instalaciones acondicionadas para la investigación en la Universitat Politècnica de València. En primer lugar se sometió a la obra a la sesión de documentación fotográfica completa, captando fotografías generales de anverso y reverso con luz visible, y posteriormente las fotografías de detalle y con luz ultravioleta. Este medio nos ha permitido estudiar aspectos característicos para la lectura de la pintura y para el estudio histórico-artístico, en la visión general ofrecida del lienzo por la parte del anverso (Fig. 27). Un aporte positivo del estudio es la imagen del reverso ofreciendo el estado original del soporte tensado en su bastidor original (Fig. 28).



Figura 27. Fotografía general anverso de *El Buen Pastor*.



Figura 28. Fotografía general del reverso de *El Buen Pastor*.

La documentación fotográfica ofrece el estado de conservación en el que se encuentra la pintura. Destaca por no haber sido intervenida en procesos de restauración actuales, como la mayoría de las obras razonadas en la tesis doctoral y es por ello, por lo que presenta cantidad de suciedad superficial acumulada. Suciedad que se ve acentuada en el estrato pictórico por una variación de colores provocada por la oxidación del estrato de protección, el barniz. En cuanto a la consolidación de estrato pictórico este se descubre intacto y en muy buenas condiciones, solo aparece una grieta ocasionada por ambas costuras.

A pesar de ello, durante el procedimiento de análisis de detalle con los tratamientos de imagen, se ha podido contemplar en la parte inferior izquierda de un tamaño de longitud de 20 cm el nombre del pintor, escrito en latín con letras capitulares de color negro: "Pincebat Antoni Bisquert". Por lo tanto la autoría de Bisquert volvería a quedar avalada con esta firma (Fig. 29).²⁴⁵

El mundo del arte la firma culmina la obra como el registro de su creador. La inclusión de su nombre funciona como un mecanismo de diferenciación entre los artistas. En la actualidad esto sirve para justificar la originalidad tanto de la obra como del autor y genera un testimonio en la valoración económica.



Figura 29. Inscripción extraída de la obra de *El Buen Pastor*.
«PINGEBAT ANTONI BISQUERT».

Aparte de la firma en escena utilizando las mismas letras, en color amarillo, escribe a modo de filacteria dos epígrafes en latín. Iniciada desde

²⁴⁵ Juan Cabré y Aguiló, *op. cit.*, p. 61.

el personaje del Buen Pastor y continuada por la figura del donante: "EGO SUM PASTOR BON - IESU NOSTRI MISERERE TU NOS PASCE NOS TUERE". Este texto recreado forma parte de una estrofa del *Lauda Sion Salvatorem*, poesía compuesta por Santo Tomás de Aquino en 1264, que debería cantarse durante la Solemnidad de Corpus Christi.

Bone pastor pannis vere. (Buen Pastor, Pan verdadero)

Jesu nostri miserere. (Oh, oh Jesús nuestro, ten misericordia de nosotros)

tu nos pasce, nos tuere. (Apaciéntanos y cuídanos)

tu nos bona fac videre in terra vivéntium. (Y haznos contemplar los bienes verdaderos en la tierra de los vivientes).²⁴⁶

En cuanto al soporte textil, en la imagen del reverso, se puede examinar el bastidor original, que junto a la obra de *San Joaquín con la Virgen Niña*, son los únicos conservados. Como elemento documental e histórico nos aporta datos de su formación y tamaño (Fig. 30).

Este bastidor, está compuesto igualmente, por listones de madera de pino ensamblados con espigas de tipo horquilla, con los cantos biselados en los ángulos. También presenta un travesaño horizontal de refuerzo con ensamble en 'T' a espiga abierta. Su estado de conservación es bueno, la madera mantiene su integridad completa, puesto que no se ha visto dañado por ningún tipo de xilófagos. Recoge numerosos depósitos de suciedad acumulada de origen variado y concreciones de pintura. Del centro del travesaño superior tiende una cuerda, que posiblemente fue empleada en su día como sistema de anclaje o sujeción, pues debemos recordar que el cuadro no fue concebido como pieza del retablo en origen.

²⁴⁶ Himno eucarístico realizado a petición del Papa Urbano IV, con motivo del establecimiento de la fiesta del Corpus Christi. José María Escrivá de Balaguer, *Es Cristo que pasa* (Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 2013), 152.

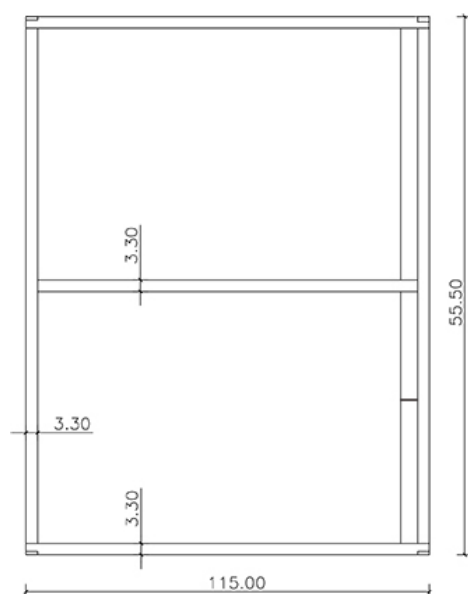


Figura 30. Medidas del bastidor original de *El Buen Pastor*.

El tejido presenta manchas desiguales de color más oscuro, que quedan marcadas en la parte inferior y en la derecha. Posiblemente proviniesen del anverso, dadas por una permeabilidad, o abundancia de adhesivo, en las capas preparatorias del soporte. Las dimensiones que presenta el formato de soporte fueron conseguidas con la unión de tres telas de las mismas particularidades (Fig. 31). La principal cubre la escena principal y es de un tamaño de 154,5 × 106 cm, al margen dos más pequeñas de 47,5 × 9 cm y 67,5 × 9 cm. Es posible que por cuestiones prácticas aprovechara el material del que disponía. La unión de telas es por lo tanto vertical y horizontal, usa el llamado punto de sabana, o actualmente conocido como costura sencilla o simple, donde se doblaban las piezas y para que estas quedaran más simuladas se aconsejaba asentar con presión.²⁴⁷ Aunque en este caso los bordes de las telas cosidas se encuentran levantados y acumulando suciedad.

²⁴⁷ Ester Navasquillo López, "Estudio técnico y problemática de las costuras en la pintura sobre lienzo" (tesis de máster, Universitat Politècnica de València, 2008).



Figura 31. Reverso. Costura de *El Buen Pastor*.

El perímetro de la tela se encuentra casi al nivel del borde del bastidor por el desgaste propio del tejido y por el tensado de la pieza en la madera (Fig. 32). Efectuado en origen con los diferentes materiales metálicos como clavos doblados y tachuelas repartidas de manera alterna, estos presentan una marcada oxidación que traspasa a las fibras textiles, pudiendo provocar una pronta distensión en el soporte. En conclusión, las tomas fotográficas evidencian un estado de conservación que precisa de una limpieza mecánica completa y de un saneamiento parcial en cuanto a los bordes.

Por último, referenciar el documento gráfico adherido en el listón superior de madera en la parte derecha. En un posible inventariado de obras, que, con anterioridad, se acometiera marcaron con letras impresas: "EL BUEN PASTOR Siglo XVII. A. Bisquert. Barroco. Parroquia EL SALVADOR. TERUEL"



Figura 32. Bordes de unión entre el soporte y el bastidor de *El Buen Pastor*.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

A partir de la documentación fotográfica con luz visible pasamos al uso de iluminación con fluorescencia ultravioleta, para poder verter una primera determinación de su estado de conservación superficial en cuanto a barnices y posibles añadidos (Fig. 33). Antes de su interpretación se realiza el otro examen complementario, la técnica de rayos X sobre la superficie del cuadro.



Figura 33. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de *El Buen Pastor*.

Con toda esta información se ha procedido al estudio radiográfico del lienzo con el sistema de radiografías. Consiguiendo así generar una imagen de 6 placas telemétricas a través de los parámetros que se exponen en la Tabla 4.

En esta obra la fuente de RX se ha situado a una distancia de 420 cm manejando un rango de voltajes en los 12 disparos generados de 59 kV, con respecto al cuadro. Otra medida que se ha usado es la intensidad de 20 mA y un tiempo de exposición en cada uno de los disparos de 3 segundos.

La radiografía completa se monta con la unión de las 18 placas, que cubrieron toda la superficie pictórica (Fig. 34).

Tabla 4. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de de *El Buen Pastor*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	59	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	420	
Nº de placas	6 telemétricas (18 placas de 35 × 45 cm)	12 disparos (exposiciones)

Una vez aplicada la metodología científica a la obra se pueden desarrollar los resultados suministrados con estos tratamientos. En un primer momento queda evidenciado el buen estado de conservación en el que se encuentra la pintura, no muestra ninguna pérdida de estrato pictórico.

De forma destacada aparece la costura vertical, una línea delicada de grosor medio, en la que se realizan las puntadas con punto sencillo regular. Curiosamente en el caso de la unión con el paño más pequeño esta es casi inapreciable. El soporte textil está sujeto por los elementos metálicos que se dibujan en el bastidor en la imagen. Para estirar la obra el

pintor tensaba el soporte con una pauta similar en todo el perímetro, cada 5 cm clavaba uno, quedando en los travesaños verticales 27 aproximadamente y 17 en los horizontales.



Figura 34. Imagen radiográfica de *El Buen Pastor*.

Capítulo 3

El proceso creativo muestra una obra pintada directamente, sin marcajes previos de dibujo y sin casi apenas modificaciones, no presenta líneas de dibujo, ni un simple esbozo, para conformar la escena. Esto lleva a la conjetura de que se sirviera de un modelo previo, tomado de alguna estampa o dibujo.

La imagen se resuelve con contrastes de intensidad media. Son más apreciables en los pliegues de la parte de la cintura y la entrepierna en la que se presentan trazos oscuros. En oposición presenta zonas más claras, con alto poder de absorción de rayos X, destacan el cuello de camisa del donante y en la aureola del Buen Pastor.

En la radiografía, se observa que el rostro del personaje principal es más intimista, con una mirada profunda y con los labios más marcados, la parte de la barba y el cuello en la imagen, aparece más distorsionada. Lo mismo sucede en la cara y parte trasera del cordero que portea a hombros, imposible de apreciar los rasgos de creación. Sin embargo, en el perfil del donante realiza un tratamiento definido, con una fisionomía trabajada igual que en el espectro visible.

La pincelada se presenta en esta imagen suelta y alargada en zonas como las vestimentas y el fondo. En otras partes emplea un trazo más corto y preciso para dar forma a las manos de sendas figuras, los pies o el rostro del donante. La cantidad de pasta matérica es homogénea y el pincel no contiene gran cantidad de pintura de forma general en toda la obra, pues se obtiene la emisión del dibujo del tejido en la emisión radiográfica.

Además, de todos estos datos asimilados es relevante marcar zonas referenciadas que generan una imagen diferente a la analizada con luz visible (Fig. 35). La composición del paisaje se ve modificada en cuanto a los arbustos y zonas verdes frondosas de ambos lados, pues no aparecen en imagen. El diseño de la escena posterior en un origen fue diferente, así como las grandes rocas del lado derecho de la composición, este rasgo

igualmente ocurre con la rama del árbol de la izquierda situada en la parte más baja y las diferentes piedras que rodean los pies de la figura, dispuestas de forma posterior.

En cuanto a la imagen del *Buen Pastor* presenta notables arrepentimientos por los cambios efectuados en los drapeados del vestido en la parte los pies, en la fotografía visible los pliegues que están más delimitados. El diseño del zurrón que porta en la cintura, es mucho más simple en el registro radiográfico, tiene la misma forma, pero la solapa del cierre no aparece.

En la creación del retrato del donante cometió varias modificaciones de tamaños. El brazo derecho era más ancho en origen, pero finalmente lo termina más estrecho y pegado al cuerpo. En la parte superior de la cabeza parece en imagen que lleve un casquete para cubrirse o pudiera ser también una forma en el pelo transformado. Por último, en origen el modelo de cuello de su camisa era levantado y abierto de tipo golilla, finalmente se vio limitado a un cuello ópera, más discreto.

Se ha podido comprobar que originalmente el título de la obra se podía ver en la parte inferior del marco pintado, se intuyen las letras "ERGO SUM PASTOR BON", pintadas con un trazo más grueso y menos cuidado que las de la filacteria.



Figura 35. Diagrama de datos referenciados en RX en *El Buen Pastor*.

3.1.5. San Juan Bautista

El lienzo de San Juan Bautista, ocupa un lugar destacado en el discurso expositivo del Museo de Arte Sacro, pero evidencia un estado de conservación que precisa una revisión e intervención. La necesidad de conocer más en profundidad la conformación matérica, motivaron el permiso al proceso de traslado temporal y estudio de la obra por parte de la dirección de Patrimonio Diocesano. Por lo tanto los estudios técnicos comenzaron el 30 de noviembre de 2015 en las instalaciones radiográficas que dispone la UPV.

Como en el caso de *Santa Teresa Escritora*, el bastidor está unido al marco, lacrado todo el perímetro con doble cinta adhesiva de color marrón. Optando siempre por los procesos menos intervencionistas en las obras, se decidió realizar el estudio junto con el marco.

Así pues se inicia la documentación fotográfica completa de la obra ejecutando las series de capturas establecidas. Inicialmente las fotografías generales de anverso y reverso con luz visible, y consecutivamente las de detalle y con luz ultravioleta. Este procedimiento permite estudiar aspectos característicos, así como el estudio histórico-artístico que ofrece la visión general del lienzo por la parte del anverso (Fig. 36).

Se accede a una apreciación conjunta de la técnica de creación de la escena y a los aspectos incluidos en ellas que en una primera visión pasan más desapercibidos. Tratados con máximo detalle el trabajo de la lana del cordero y el pelo de la túnica de San Juan. Su rostro ofrece un acercamiento hacia la búsqueda del naturalismo, sin embargo aún marca una expresión incierta.

Simultáneamente, quedan registrado el estado de conservación y las zonas que han sido intervenidas. El uso de la reintegración cromática de forma mimética extendida por toda la obra, algunas en un estado pésimo, como

en la vestimenta o a la derecha de la escena, las zonas de carnación también contienen restituciones un tanto controvertidas en la frente y en el codo y mano derecho.



Figura 36. Fotografía general anverso de *San Juan Bautista*.

El reverso, de la misma manera también se ha fotografiado ofreciendo un soporte original que ha quedado oculto bajo el tejido empleado en el entelado completo (Fig. 37). Presenta una tela homogénea en toda la superficie propia del reentelado, con marcas oscuras en la parte central inferior y una mancha más clara que dibuja la misma forma que encontramos en el estrato pictórico. El soporte se encuentra tensado por un nuevo bastidor de cuñas con cruz doble de madera como se observa, es de tipo móvil. Posiblemente, para proporcionar una correcta sujeción, se empleó para el refuerzo un doble travesaño horizontal y uno vertical.



Figura 37. Fotografía general del reverso de *San Juan Bautista*.

A posteriori del registro de análisis fotográfico se certifica que no consta ninguna firma o inscripción relacionada con el pintor Bisquert. Sus características compositivas han llevado a su atribución.

...actualmente se conserva en el Museo Diocesano de esta ciudad, cuyo director, don Pedro Martínez, fue el primero en atribuir dicha obra a Bisquert. En ella se aprecia el fuerte influjo de la pintura de Juan de Juanes, maestro para tantos artistas valencianos del siglo XVII, así como el gusto de Bisquert por el detalle, evidenciando en esta ocasión en las calidades de la vestimenta del santo precursor y en el cordero que le acompaña e identifica. La composición es simétrica, compensada en ambas partes por los elementos vegetales frondosos y con un tratamiento pictórico minucioso, y la figura principal presenta un canon alargado y un ligero contraposto que contribuye al dinamismo del conjunto.²⁴⁸

El único texto que aparece representado, con letras capitulares negras en latín, tiende de la cruz que sujeta *San Juan Bautista* en una filacteria con la inscripción "Ecce Agnus Dei, Ecce Q" que se puede leer de abajo arriba (Fig. 38). Recrea la fórmula en forma de declaración que San Juan empleó durante el bautismo de Jesús en el Jordán: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi*.²⁴⁹

²⁴⁸ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁹ He aquí al Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo (Juan 1, 29).



Figura 38. Filacteria de *San Juan Bautista*. "Ecce Agnus Dei, Ecce Q".

a. Aplicación de las técnicas de documentación

Como se ha mencionado, el estado de conservación de la pintura ya queda demostrado en las fotografías con luz visible, pero esas condiciones que ofrece necesitan de estudios complementarios para conocer lo que lo ha sucedido.

El empleo de luz ultravioleta emite a través de su fluorescencia una imagen que marca notoriamente el estado de los barnices y las partes con

pérdidas de estratos pictóricos que aparecen como manchas oscuras (Fig. 39). Un dato relevante, que indica la necesidad de la radiografía, es el espacio que aparece en el margen derecho inferior, próximo al marco, en el que se puede intuir la figura de una persona no registrada.

Antes de su interpretación se aplica la técnica de rayos X sobre la superficie del cuadro para dictaminar y justificar estos resultados obtenidos. Una vez recogida toda esta información se ha procedido al estudio radiográfico del lienzo con el sistema de radiografías telemétricas, generando así una imagen de 8 placas a través de los parámetros expuestos en la Tabla 5.

La distancia que se ha situado entre el cuadro y la fuente de RX ha sido de 500 cm se han manejado un rango de voltajes generados de 71 kV en los 16 disparos. La intensidad usada de 20 mA, con un tiempo de exposición de 3 segundos en cada uno de los disparos. La dosis media en el monitor de radiación, fue de 19 microSievert (μSv).

Con los 24 registros se constituye un mosaico que ofrece la radiografía completa. Los parámetros empleados en este estudio se recogen en la Tabla 5. (Fig. 40).

Tabla 5. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de *San Juan Bautista*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	71	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	500	
Nº de placas	8 telemétricas (24 placas de 35 × 45 cm)	16 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (μSv)	19	

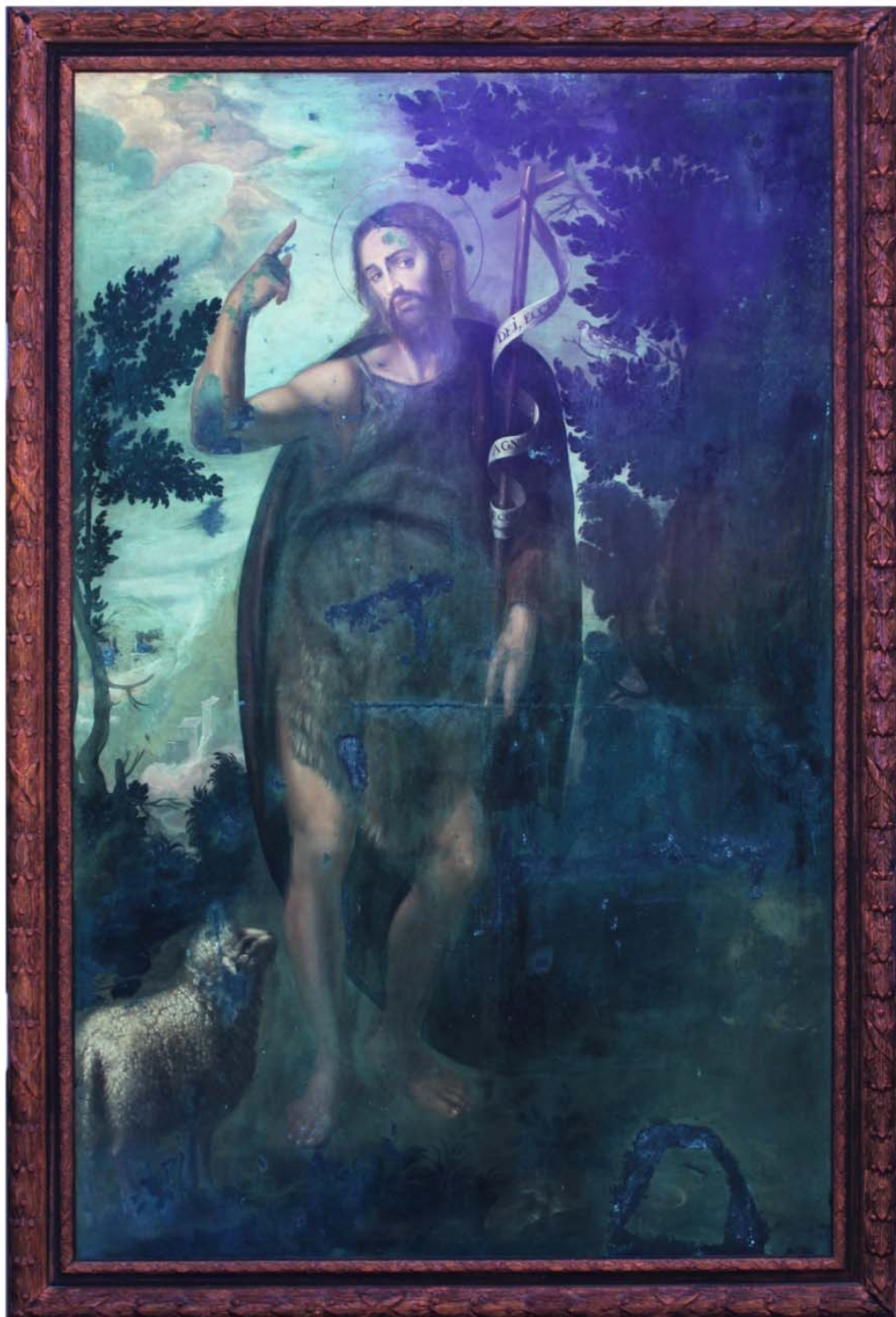


Figura 39. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de *San Juan Bautista*.



Figura 40. Imagen radiográfica de *San Juan Bautista*.

El proceso de metodología científica con técnicas no invasivas, ha aportado una cantidad notable de datos significativos en el estudio de la pintura de *San Juan Bautista*. Comenzando por el estado de conservación en el que se encontraba. El soporte textil, presenta dos paños unidos por una costura que se ve marcada en una línea horizontal atravesando el medio de la pintura, no tan evidenciada en anteriores obras, la propia unión ha provocado en la pintura pequeñas pérdidas más acentuadas desde el centro al lateral derecho. El soporte de tela se ve como se ha tensado a los cantos de la madera del bastidor con gran cantidad de clavos, que rodean todo su contorno, aparecen en imagen otros más largos que sujetan la pintura al marco decorativo y a las cuñas ajustadas.

El soporte en determinadas zonas ha degenerado, como en la parte inferior derecha en la que un rasgado de gran tamaño causa una rotura con pérdida del tejido. En el mismo lateral más arriba presenta dos roturas de similar tamaño, una horizontal que coincide con el travesaño y otra vertical. Además de estas existen detrimentos del estrato pictórico unos de tamaño grande como en el antebrazo derecho, en el paisaje encima de la cabeza del cordero y en la parte central de la vestidura. Otras más pequeñas en las manos, en el rostro y el fondo de la izquierda. A pesar de todos estos daños presenta una superficie consolidada en buen estado de conservación.

La pintura en cuanto a su técnica de ejecución y proceso creativo muestra un trabajo pintado de forma concisa sin precisar un boceto previo de la composición. Lo que sí que emplea es el marcaje de una línea fina oscura que delimita los contornos dándole prioridad a los perfiles. Esto no sucede en todo el contenido retratado, solo en zonas de la anatomía como el brazo izquierdo, las manos y el rostro. En actuación directa sobre el plano pictórico podría encaminar a pensar que empleo para su pintado algún modelo previo en que basarse o bien tuviera la composición estudiada previamente.

Capítulo 3

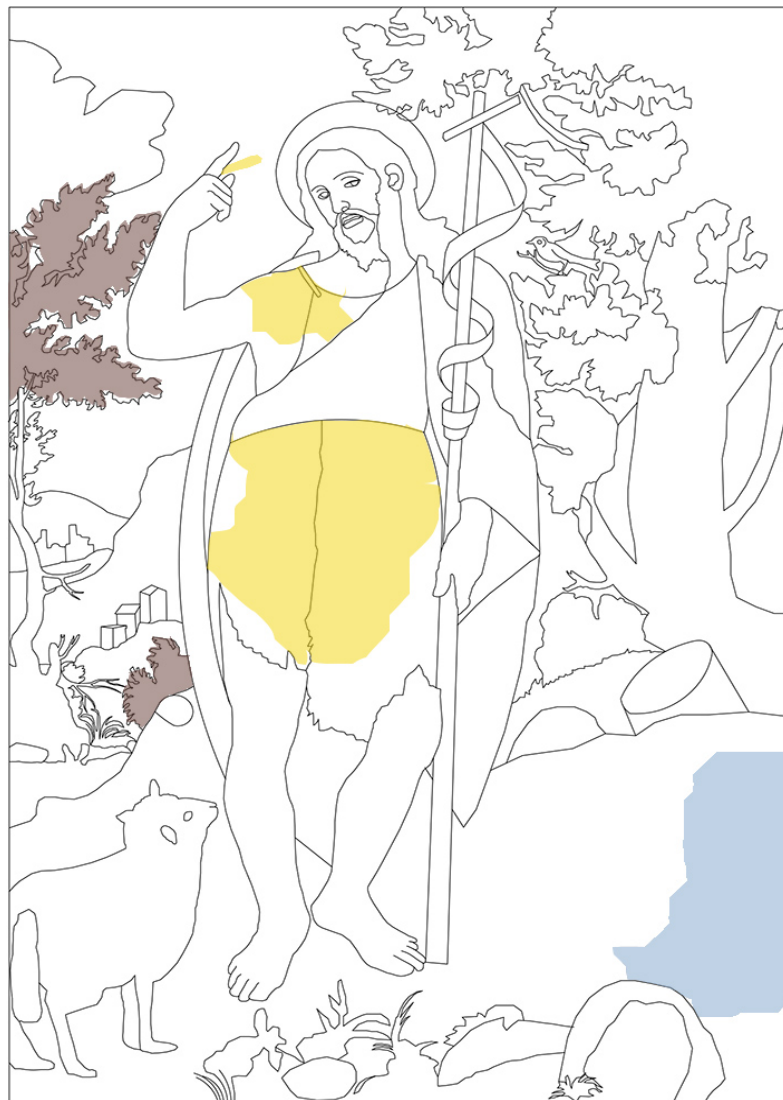
Presenta una imagen con gran cantidad de contrastes de una alta intensidad marcada. Esto despunta en la composición en las zonas que los pigmentos contienen blanco de plomo, ya que presenta una alta absorción a los rayos X por su contenido metálico. Sucede en zonas como la cara, el hombro o el celaje de la esquina izquierda.

En cuanto el estudio de la pincelada se presenta un estrato pictórico no de gran densidad que deja ver de manera generalizada el soporte textil de tipo tafetán que la sustenta. El pincel no lo carga con mucha cantidad de pintura, pues la pincelada queda bastante extendida. El trazo que emplea es preciso y decidido para conformar las partes con más trabajo como la fisonomía del Santo. El cual aparece en imagen radiográfica tal cual a la fotografía con luz visible. En la capa y en el fondo suelta la pincelada con un rasgo más suelto y natural.

Aparte de todo ello se han podido referenciar diferentes aspectos que pone de manifiesto el mosaico radiográfico (Fig. 41). En cuanto a la vegetación representada en escena a la izquierda no aparece ni el árbol completo ni la mata de arbustos colocada a su lado, próximo a la capa delante del paisaje arquitectónico. En torno a la figura de *San Juan Bautista* existen modificaciones consideradas como arrepentimientos del pintor en su composición, como es la que presenta el dedo índice de la mano derecha que aparece por duplicado, debido a que en inicio lo colocaría menos levantado en dirección hacia su cabeza. La túnica que viste se ha cambiado completamente, pues parece ser que pliegues de la capa estarían colocados por encima de la zona abdominal. Los plises que aparecen en la parte central desde la cintura no se corresponden tampoco en imagen.

Para concluir con el dato más distinguido, aparece en escena una nueva figura inserta en la parte inferior derecha. Un hombre dirige su mirada a San Juan, un retrato perfectamente ejecutado siguiendo la misma técnica

de creación en conjunto a la obra que ha quedado ocultado. Representado de medio cuerpo, vestido con un cuello de camisa con curvatura levantada en su palas, sostiene un rostro varonil, con perilla y nariz pronunciada, su frente es ancha, lleva pelo y un gorro tipo *parlota* o gorra plana ladeada a su derecha.



- Modificaciones consideradas arrepenimientos
- Desaparición de pigmentos
- Figuras ocultas

Figura 41. Diagrama de datos referenciados en RX en *San Juan Bautista*.

b. Antecedentes y proceso de restauración

Como se ha desarrollado en el punto anterior la obra ha sido restaurada. En principio solo se tiene constancia de esta única intervención en la obra dentro del programa restauraciones efectuadas en 1995 con motivo de la Exposición Antológica del pintor. Existe un documento fotográfico a posteriori de esta intervención en la que se ofrece un estado diferente al que actualmente contemplamos (Fig. 42).²⁵⁰

El especialista seleccionado para la recuperación de la obra fue Domingo Subías Armengol, párroco de Laspaúles de la Diócesis de Barbastro, que dirigía uno de los talleres que la Iglesia tenía en España de restauración y conservación de arte y autor de trabajos de restauración importantes de varias capitales españolas.²⁵¹

No ha sido posible acceder a ningún informe documentado o establecer contacto con el restaurador con el fin de obtener alguna información beneficiosa para el estudio. A pesar de ello, se puede con el trabajo de investigación realizado establecer unos procedimientos posibles que se desarrollaron en cuadro.

El soporte se presenta entelado, los rasgados se han llevado al sitio y el bastidor original se ha visto sustituido. Todo ello pudiera ser por las condiciones en las que se encontraba, como ya dan testimonio en 1969, describiendo un estado no muy bueno por las mutilaciones que ha sufrido²⁵². En cuanto al estrato pictórico, se puede decir que las numerosas lagunas presentadas se han estucado a nivel y reintegrado cromáticamente. Trabajadas estas con una aproximación de color poco

²⁵⁰ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 91.

²⁵¹ "Actividades del centro de iniciativa y turismo de Jaca", *El Pirineo Aragonés*, n. 5126, 23 de Abril de 1982, p. 3.

²⁵² Santiago Sebastián López y Ángel Solaz, *op. cit.*, p. 175.

elaborada en cada zona retocada. Para finalizar se ha aplicado una capa final de una película de barniz. Se desconoce si durante el proceso de intervención la obra se ha limpiado o han eliminado los posibles barnices anteriores, aunque esto pudiera ser posible.



Figura 42. Estado de conservación tras la restauración de 1995 de *San Juan Bautista*.

3.1.6. *San Pantaleón Médico y Mártir*

Es la única obra que se encuentra en una localidad fuera de la ciudad de Teruel, no obstante se realizan los mismos permisos establecidos. Expuesta en la parroquia de Cella (Teruel), donde Enrique Pastor Nadal, párroco de la misma y de forma simultánea administrador del Arciprestazgo de Albarracín certificó, el permiso de salida temporal del cuadro de San Pantaleón para sus estudios junto con la Delegación de Patrimonio de la Diócesis de Teruel y Albarracín.

Los trabajos técnicos se inician el 13 de mayo de 2015, previo desmontaje del marco actual, ya que el cuadro ofrecía unas condiciones seguras para su traslado. Pudiendo así aplicar el estudio únicamente a la pintura. El trabajo se prepara con la sesión fotográfica, estableciendo una secuencia de tomas de la obra que comprenden; en primer lugar, fotografías generales de anverso y reverso con luz visible, y posteriormente las fotografías de detalle y las luz ultravioleta. Con la visión general ofrecida del lienzo por la parte del anverso (Fig. 43) se han podido tratar los aspectos característicos para la lectura de la escena y para precisar el estudio histórico-artístico.

Se puede observar un personaje con detalles trabajados de forma minuciosa. Una elaboración distinguida en sus formas como en el intento de reproducir las texturas de las vestiduras, recreando el pelo de animal de la solapas o el terciopelo de la amplia capa con numerosos dibujos decorativos, al igual que las joyas que decoran los hombros de la capa, los números botones marcados en la pechera y en las mangas y el anillo del dedo pulgar de la mano izquierda.

Paralelamente su estado de conservación actual queda registrado junto a los trabajos de intervención realizados en el estrato pictórico lo que nos permitirá a posteriori analizar el proceso de restauración acometido en la obra.



Figura 43. Fotografía general anverso de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

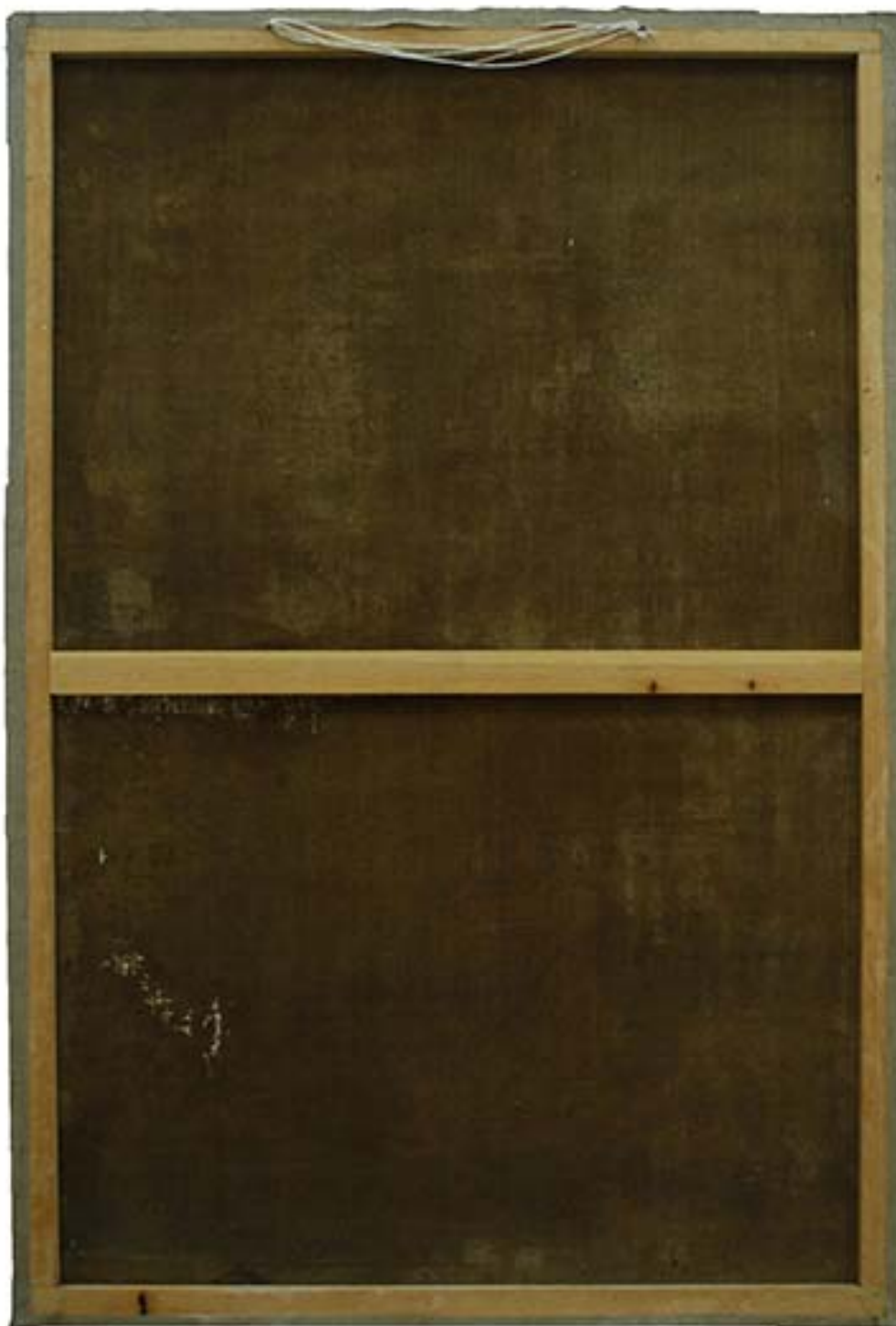


Figura 44. Fotografía general del reverso de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

Después se puede pasar a analizar la imagen obtenida del reverso, la cual de la misma forma aporta información (Fig. 44). Presenta un soporte en buen estado de conservación con sus cuatros bordes entelados por bandas. La superficie del soporte marcada de forma más oscura en algunas zonas como el parte inferior ocasionada posiblemente en la conformación en origen del soporte. A la misma vez, se presentan dos franjas blancas en la izquierda y debajo del travesaño por el anverso del bastidor generadas por el estuco blanco de la restauración. Se presenta un bastidor de madera nuevo con espigas y un travesaño de refuerzo horizontal, del listón superior tienden unas cuerdas blancas de dos clavos.

El tratamiento de imagen con el análisis de detalles ha permitido extraer la firma del pintor de 7 cm de longitud, escrito en letras minúsculas de color negro, en dirección diagonal de abajo hacia arriba: "Antonio Bisquert" (Fig. 45). Por la posición de la dirección del trazo puede indicar que posiblemente el pintor fuera diestro. Permite aportar así un testigo de su caligrafía. La sitúa en la parte inferior derecha sobre fondo oscuro entre una piedra y la cartela.



Figura 45. Firma extraída de la obra de *San Pantaleón Médico y Mártir*.
«Antonio Bisquert».

Capítulo 3

La firma es considerada como un elemento de confirmación de la autoría, no se puede establecer indicaciones completas sobre la personalidad de autor. Para una posible interpretación correcta se tiene en cuenta que es un gesto mecánico, elegido de forma instintiva creado con un trazo de gran libertad tanto expresiva como representativa.

Es imprudente, en ausencia de otros documentos, comentar la firma a fondo, ya que su extrema condensación obliga a controlar nuestras observaciones.²⁵³

Cerrando la composición en la parte inferior, presenta una cartela pintada a modo de inscripción explicativa del asunto tratado en la imagen. En letras capitulares de color rojo con la inscripción de la designación del santo: «S. PANTALEON MEDICO Y MARTIR», un recurso que se ve empleado únicamente en esta ocasión.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

Como siguiente paso se empleó la iluminación con fluorescencia ultravioleta para complementar los datos obtenidos anteriormente y evidenciar el estado de los barnices y deterioros de los estratos pictóricos superficiales (Fig. 46). En un primer examen se aprecia en imagen los colores relacionados con las vestiduras del personaje claramente alterados. Además se presenta un gran desgaste en la parte central de la derecha de la composición.

²⁵³Jules Crépieux-Jamin, *ABC de la graphologie* (Montparnasse: Presses Universitaires de France, 2004).

Jules Crépieux-Jamin (1859- 940) Grafólogo francés, creador del método científico aplicado a la grafología.



Figura 46. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

A partir de estos datos referenciados se considera preciso continuar con la aplicación de la técnica de rayos X, consiguiendo así aunar todos los estudios al alcance suplementarios entre ellos para poder hacer una interpretación final.

Por lo tanto, con todos estos datos recopilados se ha procedido al estudio radiográfico del lienzo con el sistema de radiografías telemétricas. Consiguiendo así generar una imagen de 6 placas a través de los parámetros expuestos en la Tabla. 6.

Entre el cuadro y la fuente de RX se ha colocado una distancia de 370 cm manejando un rango de voltajes en los 12 disparos generados de 47 kV. Otra medida usada es la intensidad de 20 mA y un tiempo de exposición de 3 segundos en cada uno de los disparos. En el monitor de radiación la dosis media fue de 6,22 microSievert (μSv).

El montaje en mosaico de la radiografía final se consigue uniendo las 18 radiografías realizadas (Fig. 47).

Tabla 6. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	47	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	370	
Nº de placas	6 telemétricas (18 placas de 35 × 45 cm)	12 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (μSv)	6,22	

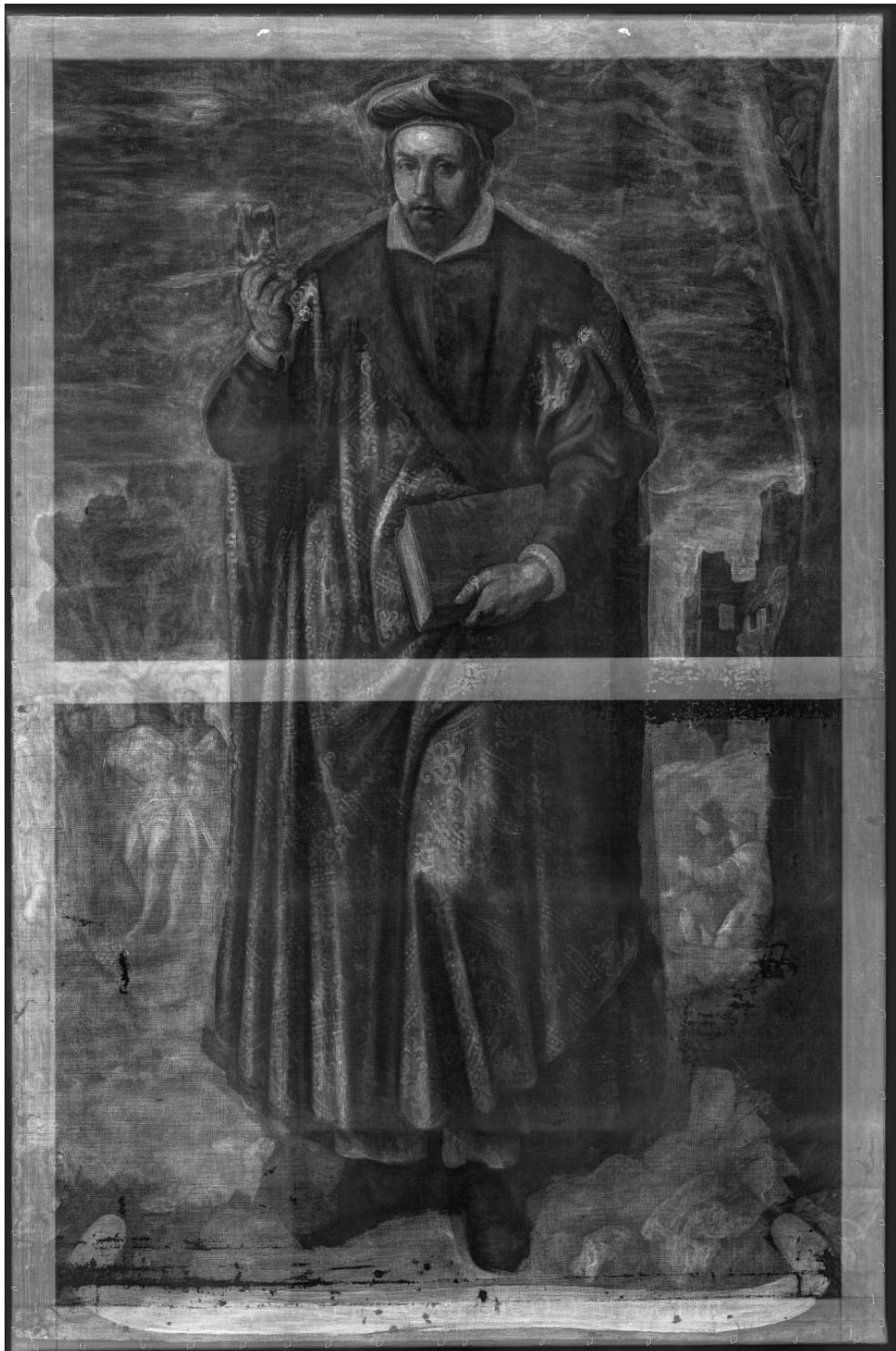


Figura 47. Imagen radiográfica de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

Capítulo 3

El mosaico radiográfico construido permite complementar la información aportada sobre el estado de conservación de la pintura y sus estratos más internos. El conjunto demuestra que los estratos pictóricos no sufren ninguna patología evidenciada, que vaya más allá de una serie de pérdidas localizadas. La franja inferior de la obra muestra pérdidas que siguen un dibujo lineal, que se extiende en toda su anchura viéndose más acentuado en la esquina izquierda. Otros desgastes se sitúan a ambos lados del personaje por debajo de la altura de sus rodillas. Por último de un mayor formato, una laguna, en la que se pierde parte de la escena derecha de arquitectura en la zona que se corresponde con el listón del bastidor. Esta área ya quedaba reflejada en un primer momento en la imagen con luz ultravioleta.

En cuanto al soporte textil, es posible apreciar completamente el dibujo que recrea el tejido tafetán. Quedando así demostrado que no se emplean estratos de grandes espesores. El perímetro de la obra es cercado por los travesaños de madera lo cuales manifiestan grapas metálicas para su tensado. Igualmente quedan marcados los dos clavos que se utilizaron para hacer el sistema de cuelgue.

La imagen enseña un proceso creativo directo, pintado sin crear ningún esbozo previo de la escena. Los marcajes los aplicaría directamente con pincel excepto en zonas como las manos y el rostro, emerge una línea fina que perfila de forma decidida sin arrepentimientos, dando así una prevalencia a los contornos. Podría hacernos pensar que fuera posible que el pintor empleara alguna referencia a seguir como modelo de trabajo.

En la radiografía se evidencia una imagen de contrastes entre el personaje principal y el resto de la escena. San Pantaleón demuestra planos de gran intensidad que se ven acentuados en los pliegues de sus ropajes. La escena secundaria, tras la figura principal, aparece con una capa de pintura más

radio-opaca. En los puntos de luz al igual que en la cartela queda evidente el uso de blanco de plomo.

La técnica de ejecución que trabaja es diferente en el personaje con respecto al resto de la obra. La pincelada en San Pantaleón es casi inapreciable, aparece difuminada y homogénea exceptuando en las manos en las que emplea una expresión corta y marcada para dar forma. Curiosamente en el celaje crea unos trazos de pinceladas alargadas, sueltas y expresivas invisibles en la inspección directa de la obra. Además, la dirección de las pinceladas y las diferencias de luces y sombras es distinta en la RX. El pincel no lleva gran carga matérica, pues presenta una densidad definida excepto en los detalles que los trabaja con un pincel fino con cantidad de pintura.

La imagen radiográfica exterioriza un rostro con búsqueda de naturalismo como no se percibe en el diagnóstico directo. En conjunto el estudio técnico ofrece una obra con búsqueda de volúmenes y dinamismo.

En el momento de constitución del personaje se han detectado diferentes modificaciones y arrepentimientos en el plano radiográfico (Fig. 49), precisa diferentes cambios en el trazado de la capa. A lo largo del brazo izquierdo y derecho presenta en inicio una figura más ancha igual que sucede en los pliegues de la parte inferior a ambos lados. Sin embargo, en el lateral derecho parece una zona rectangular que ocupa no solo la corrección, sino la zona donde están los dos personajes del fondo, pero que no se ha podido relacionar con ningún elemento.

De forma relevante se presentan dos *pentimenti*; en cuanto a la boina que lleva en la cabeza de copa redonda, blanda y aplastada, en origen sería una gorra más amplia. Posiblemente un tocado con caperuza o un tipo de gorra blanda abombada que le provoca una modificación a la vez en la oreja izquierda. Factiblemente el diseño del tipo de gorra fuera similar al

del célebre médico y escritor Andrew Boorde del que se tiene registro su estancia en España (Fig. 48).

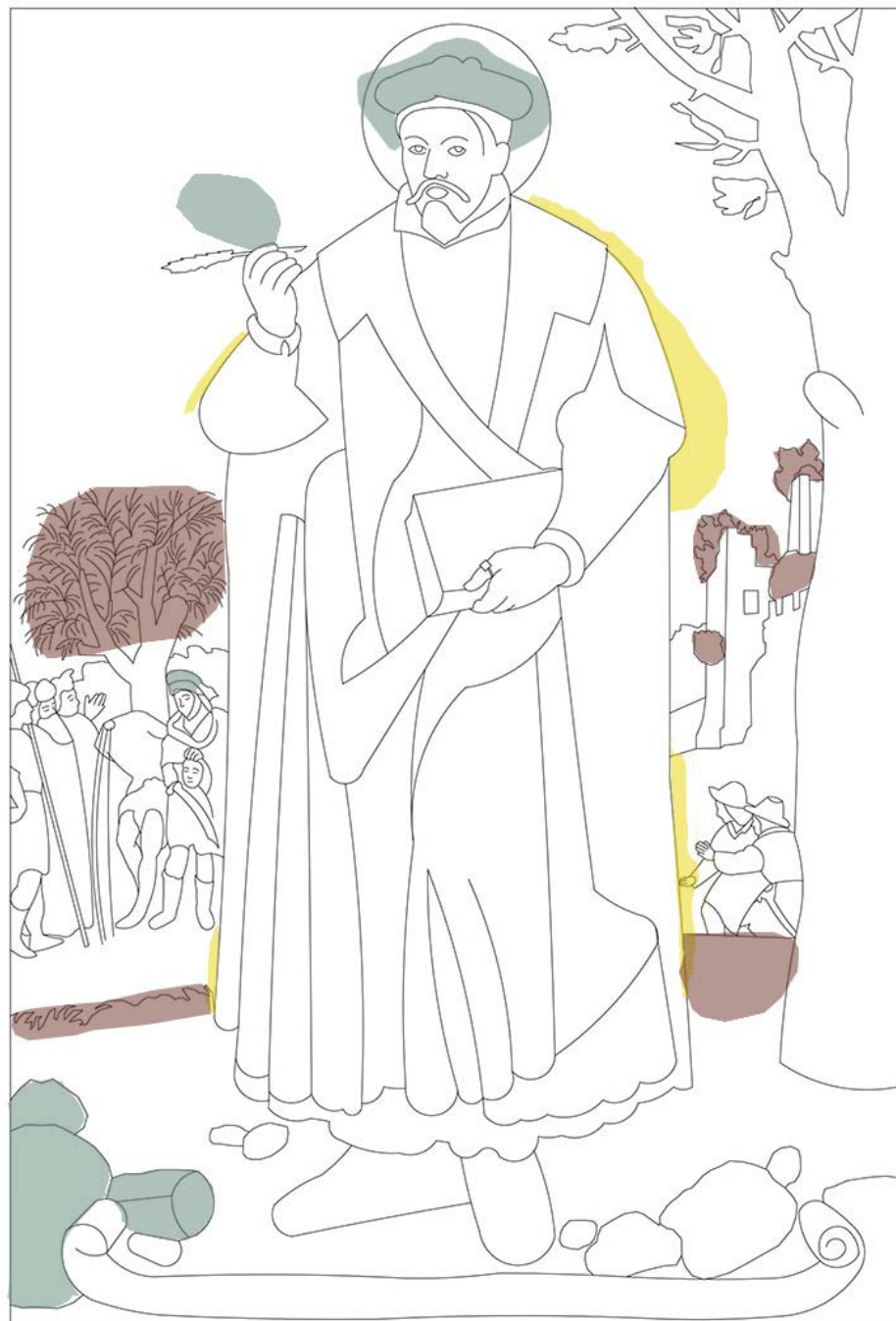
Su mano derecha también se ve modificada, aparece sujetando otro objeto oculto en el cielo, completamente diferente a la pluma que le provoca una diferente posición en los dedos de la mano. Figuradamente más grande y circular dirigido hacia atrás, éste, sería posiblemente parte de la empuñadura de la espada. La cual está incluida en la narración de la escena del martirio del santo.

Posiblemente estos cambios vinieran dados por la intención de enfatizar otra circunstancia del santo como hombre ilustrado dedicado al trabajo intelectual y a los estudios.



Figura 48. Parte del retrato de Andrew Boorde, célebre médico. Grabado de Hans Holbein el Joven (1497/8-1543).

Para completar el documento añadir que en cuanto a la vegetación frondosa y verde que emplea esta no aparece reflejada en imagen, sucede en los edificios en ruinas y en las hojas florecidas del árbol en el hecho del martirio. De la misma condición esto se repite en las hierbas situadas en la escena principal a los pies del santo y en las piedras del margen izquierdo.



- Modificaciones consideradas arrepentimientos
- Desaparición de pigmentos
- Desaparición de objetos

Figura 49. Diagrama de datos referenciados en RX en de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

b. Antecedentes y proceso de restauración

De la pintura de San Pantaleón solo se tiene registrada esta única intervención. Al igual que en el cuadro de *San Joaquín con la Virgen niña*, se consideró como restaurador especialista a Alfonso Monforte Espallargas a través del copatrocinio de la Caja de Ahorros de la Inmaculada por la exposición antológica del pintor presentada en 1995. De forma anticipada quedó documentado el estado de conservación que presentaba (Fig. 50).²⁵⁴

Tras los trabajos de investigación ha resultado imposible acceder a cualquier documentación de archivo o informes elaborados del proceso que se desarrolló para poder poner en conocimiento los tratamientos desarrollados.

Aun así, se puede dar una apreciación de los procedimientos trabajados. En cuanto al soporte se intervino previamente con un saneamiento de bordes todo su perímetro fue entelado con bandas de una tela aproximada al original. A la misma vez se saneo con la adhesión de tres parches del mismo tejido en la parte inferior central. El bastidor fue sustituido por el actual y la pintura extendida quedó adherida por las bandas a la madera de la estructura sustentante, provocando el bloqueo de los movimientos higroscópicos propios de la naturaleza del tejido. Por los colores que presenciamos estos fueron sometidos a una limpieza y a una reintegración cromática mediante la técnica del puntillismo en las zonas con más extensión y forma mimética en las más pequeñas. Para acabar se aplicó un estrato final de protección.

²⁵⁴ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 93.



Figura 50. Estado de conservación de *San Pantaleón Médico y Mártir*, en 1995.

3.1.7. Inmaculada Concepción

Durante el procedimiento de concesión de permisos por parte de la dirección de Patrimonio Diocesano de la Diócesis de Teruel y Albarracín se seleccionó *La Inmaculada Concepción* como obra prioritaria que requería de estudios científicos que pudieran determinar de forma comprobada la autoría del pintor Bisquert. El traslado a Valencia y los estudios pudieron iniciarse el 30 de noviembre de 2015.

La pintura enmarcada en una moldura decorativa, está a su vez, adherida con un sellado en el perímetro de cinta de papel adhesiva. Procurando regimnos por medidas de conservación preventiva se ha optado por proceder a los análisis de todo el conjunto.

Se comienza con el registro fotográfico establecido con tomas continuadas para su documentación general y de detalle realizadas con luz visible. En inicio se preparan las fotografías generales de anverso, al igual que el reverso, continuando con las de detalle y la de luz ultravioleta.

Este procedimiento reúne de forma visual aspectos característicos que han dado paso al estudio histórico -artístico en la visión general del lienzo ofrecida por la parte del anverso (Fig. 51). Aportando detalles lauretanos de la simbología inmaculista a modo narrativo. Todos estos elementos interactúan formando parte en el paisaje de la escena, desde el pozo de la sabiduría a la torre de David, han podido de esta forma ser desarrollados en el Capítulo 2. Además se pueden destacar los detalles marcados a modo decorativo en el cuello de la túnica de la Virgen y la corona de estrellas.

La atribución marcada por el propio museo y declaraciones de diferentes autores han dado más impulso a la autoría del pintor Bisquert.

La última obra que ha venido a incorporarse al catálogo de Bisquert, gracias a la labor de don Pedro Martínez, es un lienzo que representa a la Inmaculada y que procede de la iglesia de San Miguel en Teruel. La atribución se basa en la presencia de numerosos estilemas del pintor, aunque se trata de un tema no repetido en su producción.²⁵⁵

Pues en cuanto a la existencia posible de inscripciones o firmas durante estas técnicas aplicadas no ha sido posible identificar ninguna que lo relacionara con el pintor. Por lo que en los posteriores estudios se analizará con detalle rasgos identificativos que lo relacionen.

De forma paralela, el estado de conservación actual y las numerosas zonas reintegradas han quedado demostradas en las fotografías de detalle. Podrán ser así a continuación desarrolladas en la historia documentada de los procesos de restauración soportados por la obra.

En lo que atañe a la imagen del reverso también se ha fotografiado ofreciendo un soporte original que por completo ha quedado oculto en el tejido del entelado (Fig. 52). Se presenta una superficie completamente homogénea tensada a un bastidor nuevo de madera de tipo móvil con cuñas, por las dimensiones que presenta se emplea para el refuerzo un doble travesaño en cruz. También estos tratamientos han permitido documentar detalles como el del travesaño horizontal, a la derecha está marcado con el sello de la empresa distribuidora: "Bastidores JER Hortaleza, 72 Telf. 632 17 65".

²⁵⁵ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 51.



Figura 51. Fotografía general anverso de la *Inmaculada Concepción*.



Figura 52. Fotografía general del reverso de la *Inmaculada Concepción*.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

Para complementar la documentación fotográfica se ha dado paso a la fuente de luz ultravioleta para conocer el estado de los barnices y del estrato pictórico en cuanto a los deterioros ocasionados (Fig. 53). Esta imagen obtenida pone en clarividencia la fase de deterioro que alcanzó la pintura. Esta emisión del cuadro de la Inmaculada precisa de la continuación del estudio para la emisión de resultados contrastados.

Por ello con todos estos datos obtenidos y con el sistema de radiografías telemétricas se ha procedido al estudio radiográfico del lienzo, consiguiendo componer una imagen de 14 placas, con los parámetros expuestos en la Tabla 7.

La distancia entre el cuadro y la fuente de RX ha sido de 440 cm manejando un rango de voltajes en los 14 disparos generados de 72 kV. La intensidad usada ha sido de 20 mA, con un tiempo de exposición en cada uno de los disparos de 3 segundos.

Finalmente se conforma un mosaico de la imagen completa con las 14 placas, ofreciendo los resultados siguientes (Fig. 54).

Tabla 7. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de la *Inmaculada Concepción*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	72	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	440	
Nº de placas	14 placas independientes 35 × 45 cm	14 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (µSv)	21,8	



Figura 53. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la *Inmaculada Concepción*.



Figura 54. Imagen radiográfica de la *Inmaculada Concepción*.

En la descripción de la imagen radiográfica ha permitido en el primer contacto visual conocer el estado de conservación de la obra. Presenta numerosas lagunas en la capa pictórica como ya demostraba la imagen con luz ultravioleta. Más concretamente en el perímetro en zonas que coinciden con el bastidor, la franja derecha es la que mejor estado demuestra. Pudieran venir provocadas por el bastidor original, pues los travesaños del centro y del inferior, se ven dibujados en las marcas de las pérdidas. La esquina izquierda superior exterioriza una enorme laguna en la conformación de las nubes. De un tamaño inferior aunque primordial es la que recoge el rostro de la figura del donante, quedando perdidos los ojos y la nariz. Otras menos significativas aparecen en la parte de abajo de la saya de la Virgen y repartidas en el segundo plano. Y por último de un tamaño puntual repartidas por el cuerpo y cara de la Inmaculada. A pesar de todo ello los estratos pictóricos se encuentran en un considerado estado de conservación ya que no dejan evidenciar ninguna patología interna.

En cuanto al soporte textil empleado este se encuentra entelado de nuevo y es posible que algunas de las pinceladas empleadas para la aplicación de adhesivo se vieran entremezcladas con los trazos empleados por el pintor. No obstante no podemos certificar de forma contrastada ninguna, pero el detallarlo es considerado oportuno. Este a su vez, para el tensado, ha sido claveteado en el contorno por numerosos clavos metálicos como se ven insertos en el bastidor. En la estructura de sujeción se ve su sistema de construcción con cuñas sujetas con una punta y con los travesaños de refuerzo clavados en la parte central por cuatro clavos.

El proceso creativo que desarrolla sigue la misma línea de trabajo que en los cuadros anteriores desarrollados. Se entiende una pintura trazada directamente en la que no existen bosquejos previos para componer la escena. Se sirve de una línea fina oscura para contornear partes como las manos y la cara que sin embargo en el resto de la obra no aparece. Esto

posibilita a determinar la utilización de algún modelo previo o el hecho de haber estudiado anteriormente a la ejecución una imagen similar.

La calidad fotográfica de la imagen revela un contraste notable en cuanto a la diferenciación de densidad y brillo de la figura que se recorta sobre el fondo. Se ven áreas más claras y más oscuras como muestra la carnación y el pelo. En cuanto a la claridad en la apreciación de detalles ofrece gran definición en el personaje principal sin embargo esta se ve disipado en la escena presentada como fondo.

La pincelada manejada detona rasgos de destreza en la ejecución. Se diferencian varios tipos de trazo según las áreas del plano; en zonas con detalle son más cortas y buscan el volumen de las formas como se registra en la cara, esto no sucede en las vestiduras en las que alarga de manera pronunciada el trazo. Empero en el fondo la pincelada es más rápida y irregular. Además en ellas se puede ver la carga de pintura considerable, en algún trazo del brazo derecho de la Virgen, se observa el marcaje de las cerdas del pincel. Esto hace dejar la trama del tejido oculta, pues es casi imposible identificarla siendo igualmente en este estudio difícil de conocer el tejido textil original.

En la imagen radiológica se han puesto de manifiesto diferentes modificaciones sucedidas en la composición de la imagen consideradas como arrepentimientos de la mano del pintor (Fig. 55). En cuanto a la efigie de la Inmaculada acontecen diferentes modificaciones. El rostro radiografiado enseña una imagen más dura de la Virgen y no tan angelical como enseña la pintura. Su oreja derecha estaba en inicio decorada por un pendiente colgante de tipo circular. Al igual que su manos están alternadas, pues la posición ha cambiado dejando la mano derecha por debajo en vez de por encima.

En cuanto al vestido, los drapeados de cintura hacia abajo no coinciden y además la saya roja interior que asoma abajo en la parte visible no

aparece en la RX. Otro aspecto añadir el por el trazado del pincel una posible existencia de origen de una aureola que circundaba toda su figura. Detalle de ello se aprecia en unos motivos circulares a la altura de la rodilla izquierda y de forma más desigual en la parte superior. A su pies la luna pintada en forma de cuarto creciente de puntas hacia arriba además de no precisarse con claridad en inicio era más pequeña. Para finalizar, curiosamente la corona de doce estrellas solo presenta once como se repite igualmente en la fotografía con luz visible. Un rasgo que denotaría las numerosas modificaciones que sufrió la escena y pudiera ocasionar el olvidarse del número que había pintado.

En referente a otros aspectos existen elementos que se colocaron de forma posterior o que no tuvieran la misma densidad en la escena secundaria que acompaña a la figura. Sucede en la parte superior, las dos cabezas angelicales y la paloma como símbolo del Espíritu Santo al igual que las letanías lauretanas del sol y la estrella.

La ciudad representada también oculta el templo y el ciprés de paraje derecho y la palmera del otro lado. Una figura clave en la simbología inmaculista que desaparece, en el pecho del personaje del donante, es la fuente del jardín viva de gracia.

Para ultimar las pinceladas que conforman las nubes y el celaje no corresponden con lo que se ve en la imagen radiográfica analizada.



- Modificaciones consideradas arrepentimientos
- Desaparición de pigmentos
- Figuras ocultas
- Desaparición de objetos

Figura 55. Diagrama de datos referenciados en RX en la *Inmaculada Concepción*.

b. Antecedentes y proceso de restauración

Existe una única restauración reconocida a través del copatrocinio de la Caja de Ahorros de la Inmaculada por la exposición antológica del pintor presentada en 1995. La empresa seleccionada fue Antique S. L.

Pero que igualmente que se sucede en otros casos no se ha conseguido, pese a los números intentos, no se ha conseguido acceder a una posible documentación de intervención, si es que existe

Pese a ello, con la relación de la documentación analizada, se puede precisar algunos de los procesos realizados. El soporte se encuentra entelado en toda su totalidad por un tejido aparentemente sintético con una trama muy cerrada. Visto que así de forma posterior se tensaría en este nuevo bastidor de cuñas con cruz.

En cuanto al anverso solo se puede saber que el estrato pictórico está estucado y con reintegraciones cromáticas de tipo *rigatino* en las partes de mayor tamaño con pérdidas conflictivas, como ocurre en la cara de la figura del hombre y en las más pequeñas de forma resueltas de forma mimética (Fig. 56).



Figura 56. Cara del donante, detalles de la reintegración cromática de la *Inmaculada Concepción*.

1.8. Anunciación del ángel a los pastores

Este lienzo expuesto en el Museo de Arte Sacro se sitúa como uno de los grandes desconocidos en cuanto a referencias documentalistas e históricas. Ha sido en los últimos años cuando se le ha dedicado un mayor interés. Por ello surge la necesidad de profundizar en los aspectos más técnicos para que aporten un mayor conocimiento de la obra. La delegación de Patrimonio Diocesano del Obispado de Teruel-Albarracín cedió la obra para estudio y certificó la salida temporal de la pieza, el 30 de abril de 2015.

La pintura se encuentra enmarcada y a su misma vez adherida por el anverso en todo su perímetro por cinta de papel dejando sellado el acceso a los bordes de la obra. Se consideró realizar el estudio del conjunto, intentando evitar manipulaciones innecesarias, velando por la conservación de la pieza.

La documentación de la obra se inicia mediante su inspección ocular con las diferentes técnicas de iluminación dentro del espectro visible. Primero las fotografías generales de anverso y reverso con luz visible y las tomas de detalles. El enfoque general ofrece la visión de la escena del lienzo posibilitando el tratamiento de los aspectos característicos para la lectura de la escena y el estudio histórico-artístico (Fig. 57). Para completar los datos se ha realizado el estudio de la fluorescencia de la capa pictórica con técnicas de iluminación ultravioleta, pues ofrecen un estrato pictórico con variaciones en cuanto a los barnices y con marcados daños en la superficie (Fig. 58).



Figura 57. Fotografía general anverso de la *Anunciación del ángel a los pastores*.



Figura 58. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

Queda registrado como de forma ejemplar crea una escena completada con un número elevado de personajes, interactuando en el motivo representado. Resultan reflejados los detalles y complementos con los que son ataviados cada personaje con un uso meticuloso de la técnica como la flauta dulce o el tocado del pelo de la pastora. También es posible percibir el tratamiento de los diferentes trece animales reflejados en un primer nivel, así como la inclusión de dos cabezas de oveja con el pastor en segundo plano, con la intención de profundidad, en el empleo del claroscuro.

Frente a estas referencias ha sido posible analizar el estado de conservación presente. Existe una parte notable en la franja inferior que ha sido retocado el estrato pictórico mediante una recomposición con la técnica de *rigattino* un tanto difusa, en la parte central en forma de *U* invertida se evidencia un rasgado de gran tamaño.

De forma paralela se ha podido localizar entre las numerosas lagunas, en la parte inferior izquierda a 45,5 cm del lateral izquierdo y a 3,5 cm del inferior el trazo de la firma del pintor con ciertas pérdidas (Fig. 59). Se puede intuir su nombre y queda más legible su apellido. Un rasgo gráfico aportado como elemento distintivo e identificativo de la atribución de la pintura al pintor Antonio Bisquert. Las dimensiones de la firma son de 2 × 8 cm.

The image shows a handwritten signature in a cursive script. The word 'Bisque' is written in black ink. The 'B' is large and stylized, with a loop at the top. The 'i' is small and has a dot. The 's' is tall and has a loop at the bottom. The 'q' is tall and has a loop at the bottom. The 'u' is tall and has a loop at the bottom. The 'e' is tall and has a loop at the bottom. The signature is written in a cursive style.

Figura 59. Firma extraída de la obra de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

«... Bisque...».

A parte de este grafismo, en el momento de la anunciación del ángel que irrumpe a través de las nubes a modo de filacteria sin banda en letras capitulares amarillas en latín, un fragmento alusivo de la escena representada del Nuevo Testamento: "QUIA NATUS EST VOBIS HODIE SALVATOR" (*que os ha nacido hoy, un salvador*) parte del versículo de Lucas 2, 11.²⁵⁶

Además de las referencias aportadas sobre la conservación de la pieza ha sido posible analizar el soporte con la visión del reverso del cuadro (Fig. 60). El tejido empleado queda presentado en imagen con diferentes manchas más oscuras provocadas por el adhesivo natural empleado en la preparación del soporte. Ha sido reparado con tres parches localizados en el cuadro en la parte superior derecha. Los bordes está entelados, pero además la parte inferior ha sido subsanada con un entelado de banda ocupando más área de tejido original de lo normal en estos procedimientos. Para su tensado se presenta un nuevo bastidor móvil.

²⁵⁶ *quia natus est vobis hodie salvator que es Christus Dominus en civitate David.*
que os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es CRISTO el Señor.



Figura 60. Fotografía general del reverso de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

Para ir más allá y hondar en la historia de la obra se emplea la otra técnica complementaria. Como en casos anteriores y por medio del sistema de radiografías telemétricas se ha procedido al estudio radiográfico del lienzo, generando una imagen de 8 placas a través de los parámetros expuestos en la Tabla 8.

La distancia existente entre la obra y la fuente de RX fueron 440 cm manejando un rango de voltajes en los 16 disparos generados de 46 kV. La intensidad empleada fue de 20 mA con un tiempo de exposición de 3 segundos en cada uno de los disparos. La dosis media en el monitor de radiación fue de 6,4 microSievert (μSv).

La radiografía de la obra se compone finalmente al juntar, a modo de mosaico, las 24 radiografías obtenidas para este trabajo (Fig. 61).

Tabla 8. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	46	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	440	
Nº de placas	8 telemétricas (24 placas de 35 × 45 cm)	16 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (µSv)	6,4	

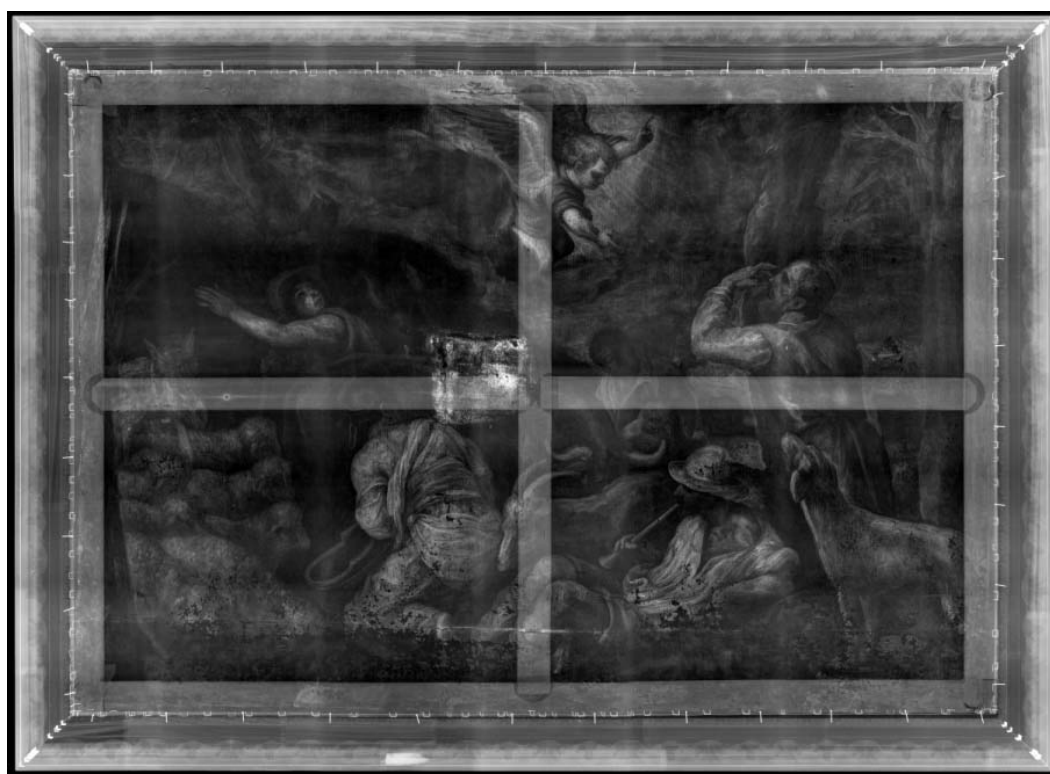


Figura 61. Imagen radiográfica de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

La interpretación radiográfica nos lleva a un conocimiento exacto del estado de conservación de la obra en general. Pone de forma definida en evidencia todas las marcas producidas por las lagunas pictóricas. La parte inferior en la franja perteneciente a la pieza del soporte de menor tamaño manifiesta los daños ocasionados. Pudieran ser problemas de humedad o incorrectos almacenajes o ubicaciones, lo que ocasionara estas pérdidas en tan elevado grado de deterioro y tan localizadas. Pues si bien es cierto que en el resto de la pintura también hay, pero de forma más puntualizada, en partes como en el rebaño de ovejas, en el sombrero del pastor y en el perro entre otras.

Además, en la primera revisión visual resaltar el rasgado de gran formato en la parte central, que igualmente evidenciaría las condiciones inapropiadas en las que se encontraría en algún momento de su historia material. En él se ha visto perdida parte del soporte textil y desgastada la pintura. Inversamente, el estrato pictórico en conjunto presenta buen estado de conservación aunque la figura de la pastora y la cabeza de la cabra presentan craquelados poco marcados en la superficie pictórica en forma de figuras cerradas que crean un sistema de malla.

Más evidencias en cuanto al soporte; se presenta el dibujo del tejido con una densidad igual en ambas telas se puede leer en la imagen junto con la línea horizontal marcada por la costura de unión de ambos paños de tela. Una línea que bien se puede observar en la parte central, deja ver una costura de grosor marcado con las puntadas tomadas en punto sencillo regular. El lienzo se encuentra tensado al bastidor con dobles grapas que cubren todo su perímetro. A la misma vez este queda supeditado al marco con puntas de sujeción.

Se aprecia una escena que queda definida desde el inicio, pues no muestra rectificaciones de configuración. Las figuras principales quedan dibujadas por un línea fina oscura que dibuja los perfiles de las imágenes. Este dato

se aprecia claramente en el ángel y en el pastor de la derecha, sin embargo este procedimiento no aparece por ejemplo ni en el pastor músico ni en la creación de los animales. Esto complementaría la información aportada en el capítulo anterior pues tomaría como referencia para su producción un grabado ya existente.

Dentro de la interpretación radiográfica podemos analizar el contraste creado en las diferencias de densidad de radiopacidad de cada pigmento. Queda patente por la presencia de blanco de plomo en partes como el ángel o la zona de la rotura donde sale presente como componente de la preparación. Ofrece una imagen nítida que permite una buena apreciación del borde de las figuras, no sucede igual en las imágenes relegadas a un segundo plano, aparecen más esfumadas.

Demuestra diferencias en el tratamiento de las figuras con respecto al fondo. El procedimiento de ejecución en los trazos de las vestimentas y en los rostros es destacable, buscan el volumen con el tratamiento de las luces. La pincelada que emplea es corta y definida y en general seca. Aunque en zonas como la camisa del pastor músico su pincelada se prolonga y al mismo tiempo lleva más carga matérica se ve acentuada por las cerdas del pincel, un rasgo que solo se vuelve a repetir en su sombrero y en la manga izquierda del pastor que tiene más próximo. El fondo deja patente un trazo de pincelada más suelta si verse sujeta a formas más contenidas. En partes como la vaca y el buey la expresión no es discernible se presenta un color plano. Como también sucede en los arbustos de la parte izquierda con una mancha oscura que compendia toda la vegetación.

El plano radiográfico revela diversas modificaciones y arrepentimientos acometidos en la película pictórica (Fig. 62). El pastor situado a la izquierda levanta su brazo, en el que los drapeados de la manga han sido cambiados. Existen formas creadas en inicio que se pueden intuir como un posible tipo de casquete en la cabeza del pastor levantado también además a su

espalda encima de la cabeza de oveja aparece una forma que ha sido imposible de identificar y relacionar con algún objeto que no aparecen en el espectro visible.

El fondo se decora con numerosa vegetación verde, que aparece invisible en imagen radiográfica. Esto sucede en varias partes; en las hojas de árbol de la izquierda, en los arbustos que descienden por la montaña así como en las ramas del árbol de la derecha.

Otro aspecto que se ha podido contemplar es la manga de la figura del pastor que está levantado, parte que está totalmente repintada sin ningún sentido aparente, porque no hay zonas de pérdida bajo el estrato visible. De color verde nuevamente, que es el mismo que tiene el gorro del pastor músico en el que se aprecian rasgos similares. Para finalizar añadir que una incorrecta intervención deja oculta parte de la pintura original en la parte izquierda inferior viéndose aquí afectada la firma del pintor.

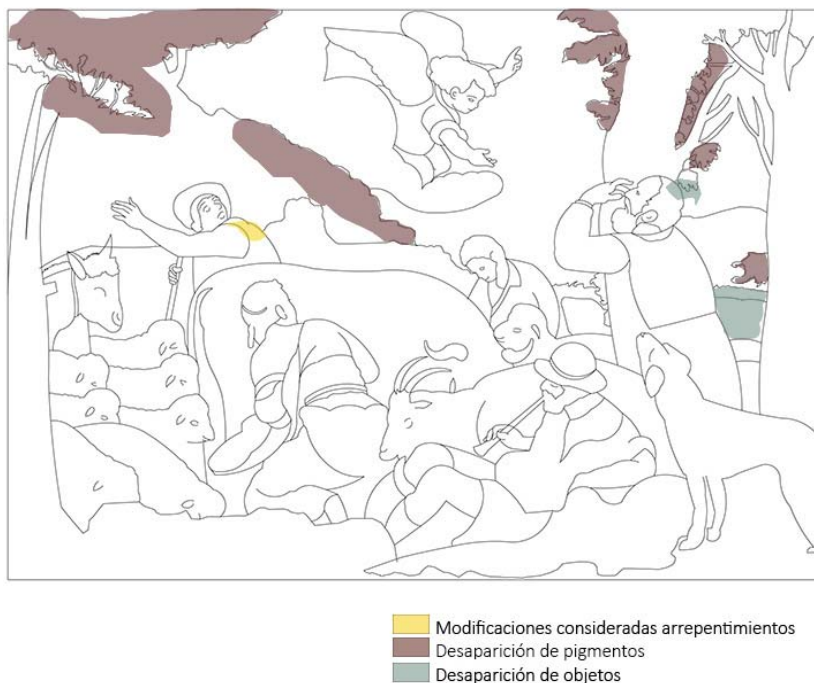


Figura 62. Diagrama de datos referenciados en RX en la *Anunciación del ángel a los pastores*.

b. Antecedentes y proceso de restauración

Acerca de la historia de esta obra se tiene un desconocimiento completo, pues a pesar de las intensas labores de búsqueda de información no ha sido posible obtener material informativo de los posibles procesos en los que se viera la obra intervenida. Tanto es así que se pueden hacer diferentes deducciones de su historia material en las estancias del Obispado de Teruel.

Es posible que cuando se designara como obra 'museística' y se extrajera del almacén o bien viniera del exterior de alguna iglesia, se actuara sobre su estado de conservación. En caso hipotético se deduce que las personas especialistas que estaban en aquel momento realizaron los trabajos de restauración previo a su exposición. Según los diferentes estudios aplicados se pueden anotar los procedimientos documentados.

En inicio es posible que se hiciera un tratamiento del soporte en el anverso previo a una posible limpieza serían colocados los parches (Fig. 63). Están trabajados de diferente forma. Los de menor tamaño están tratados con un papel japonés de alto gramaje de formato cuadrado y con los bordes desfibrados, el rasgado de gran tamaño con los bordes desflecados decidió solucionarse con tela tipo lino de una densidad similar al soporte original, tiene la forma del roto como aparece en la marca de tinta para delimitar su dibujo. El tratamiento de la banda inferior se realizó de la misma manera, con tejido de lino, en un intento de reforzar el soporte para su posterior tensado.

Del estrato pictórico podemos añadir que su intervención estaría basada en un estucado de lagunas y en la reintegración cromática de forma mimética y con *rigattino* por una mano menos experta. La superficie se protegería con una capa de barniz.

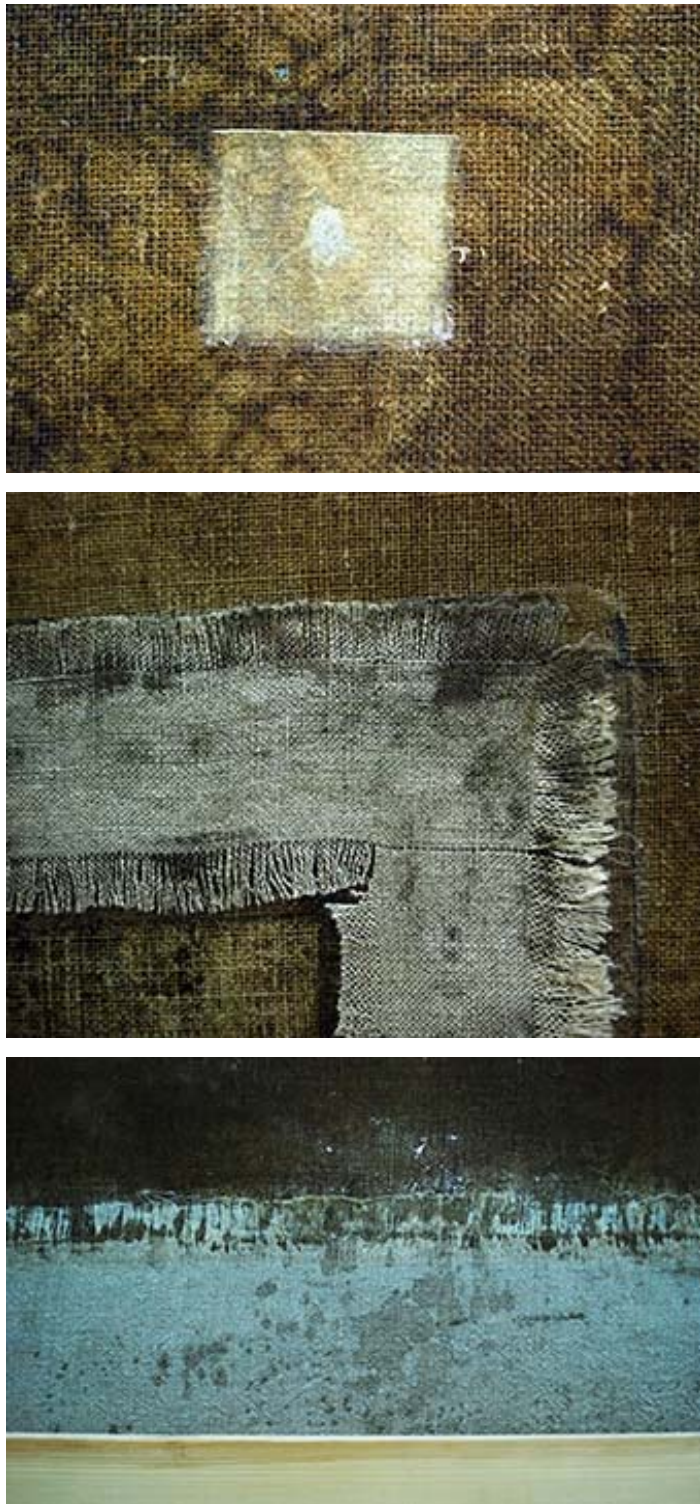


Figura 63. Actuaciones en el soporte de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

3.1.9. Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito

Durante el prolongado periodo de investigación se ha procurado poder acceder de forma íntegra a todas las obras planteadas como objeto del estudio. En este caso por motivos personales del particular no consideraban oportuno el traslado fuera de su propiedad para efectuar los estudios técnicos aplicados. A principios de 2017, se plantea acceder a la obra y desarrollar una sesión fotográfica in situ en un su propia ubicación.

Por las calidades y características destacables que presenta esta obra no se debía obviar de la producción artística del pintor Antonio Bisquert en la provincia de Teruel. Para ello se traslada el equipo de documentación fotográfica a las dependencias particulares y se plantea el mismo método de trabajo. A pesar de ello, el acceso a la obra no ha sido completo, puesto que como ya se había programado la pieza no se podía descolgar del muro en el que se halla.

En primer lugar se han realizado las imágenes generales con luz visible de la pintura para intentar extraer la máxima información histórica y artística de la obra (Fig. 64). Pasando después a las muestras de los numerosos detalles que exhibe esta pieza. Con ello se accede a una lectura general de la escena creada y a conocer con precisión el estado de conservación pone en evidencia los momentos históricos en los que se vio inmersa.

Se presenta una pintura llena de delicados detalles tratados con minuciosidad y esmero. Se recrea en los peinados de todas las figuras, buscando transmitir los delicados cabellos ondulados de los niños. Destacable también los trabajos tratados en las cabelleras de los padres como ese trenzado a modo diadema de la Virgen María.

Enfatiza la figura apacible del Niño Jesús recostado sobre unas almohadas bordadas con una pasamanería y borlones decorativos con un método exquisito. Sobre las que destacan el pelo con unas pequeñas potencias que le sobresalen. Su anatomía refleja esa incipiente búsqueda de volúmenes y naturalismo que enfatiza con las tonalidades rosadas de la carnación.



Figura 64. Fotografía general anverso de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*.

Otros detalles significativos a los que se ha podido acceder son; el tratamiento de las vestimentas entre los que destaca el pelo de animal de la saya de San Juanito y la gasa que recubre la cabeza de la Virgen, junto con la doble línea del ribete que insinúa el acabado del manto.

Un elemento importante en la obra del pintor es la figura del jilguero, en este caso está situado sobre la mano derecha de San José, su pata sujeta con un cordel fino blanco que se une con una doble vuelta al dedo índice de su mano izquierda, refleja al detalle el colorido plumaje característico de este tipo de pájaro, tiene la cabeza negra y blanca con una careta roja llamada madroño, sus alas blancas, su espalda y la cola son pardas y amarillas. Esta retratado con la cabeza mirando hacia abajo y de medio lado.

La mano izquierda de San Juanito sujeta una pequeña cruz con la inscripción "ECCE AGNUS DEI" en la filacteria. Presentado en letras capitulares de color negro de formato pequeño. En el Nuevo Testamento es esencial la exclamación de Juan el Bautista al ver a Cristo: «He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo».²⁵⁷

Además de estas letras en el lecho sobre el que duerme el niño Jesús, documentamos en la sombra que proyecta su pie derecho la firma del pintor, (Fig. 65) en tamaño de letra pequeño de 4 cm de longitud "Antonio Bisquert".

²⁵⁷ Juan (1, 29).

A handwritten signature in black ink, consisting of two lines. The first line reads 'Antonio' and the second line reads 'Bisquert'. The script is a cursive, calligraphic style with fluid, connected letters and some decorative flourishes.

Figura 65. Firma extraída de la obra *de la Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*.
«Antonio Bisquert».

Con la intención de profundizar en el diagnóstico de la obra se ha empleado la radiación UV (Fig. 66). Para la búsqueda de materiales que puedan producir una fluorescencia en el rango visible.



Figura 66. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*.

Gracias a las propiedades de esta técnica se ha obtenido más información sobre su estado de conservación. Se presenta una obra intacta que no ha sufrido ningún retoque o intervención anterior. Se encuentra tal cual un día se creó. Pues queda patente el envejecimiento químico de algunos de los pigmentos, se ve con han desencadenado procesos de oxidación o

polimerización que han hecho que su fluorescencia aumente en zonas como el manto de la Virgen o en la saya de San Juanito.

Pone aún más de evidencia los numerosos orificios provocados traspasando el estrato pictórico y en muchos casos hasta el soporte (Fig. 67). Según queda patente y por afirmaciones de los propietarios son testigos de las secuelas de la Guerra Civil española en Teruel, pues están ocasionados por la metralla de las bombas que afectaron en parte de la propiedad donde se encontraba ubicada.

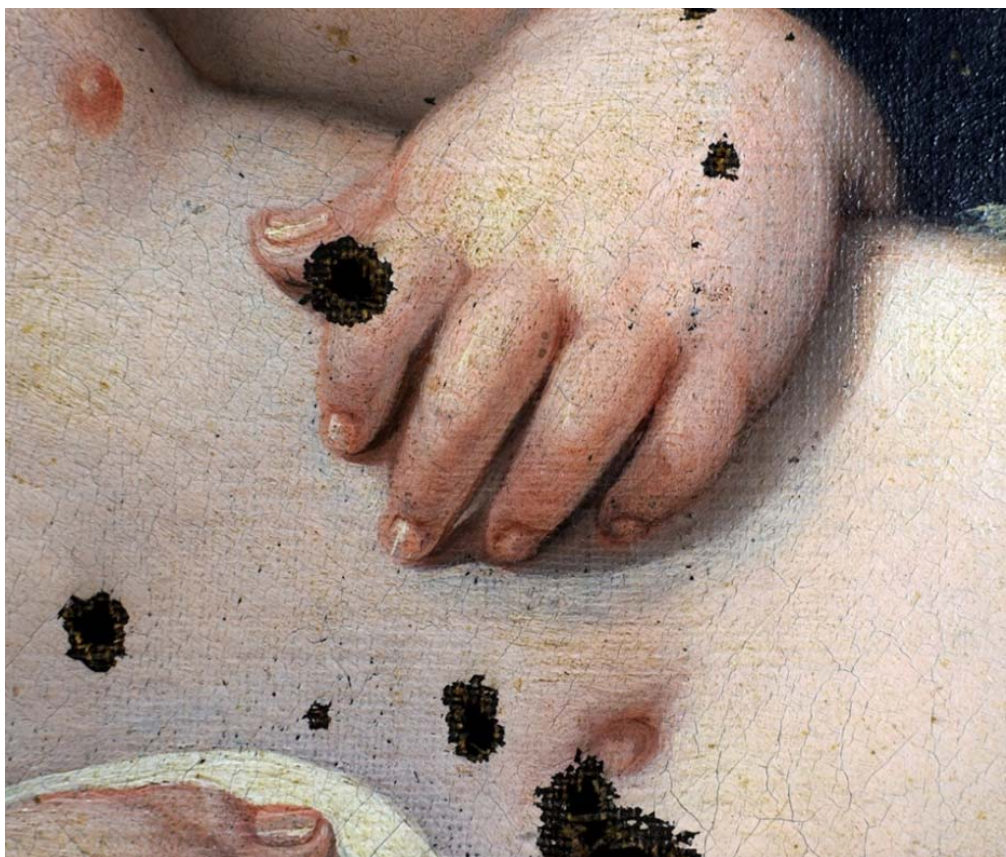


Figura 67. Estado de conservación actual. Mano del Niño Jesús de la *Sagrada Familia* con *Santa Ana* y *San Juanito*.

Además de ello es posible analizarse en la superficie pictórica grietas en forma de cuarteado más acentuadas en algunas zonas como por ejemplo

el rostro de la Virgen (Fig. 68). Se encuentran formando figuras cerradas entramadas. Este tipo de craquelado por edad presente en la pintura no crea un peligro pues los estratos de preparación y pintura siguen consolidados al soporte. Aun así, factores externos como es la humedad en este caso pueden acrecentar los daños. La presencia de la humedad a parte del envejecimiento también ha causado en el soporte la rotura en la parte inferior del cuadro posiblemente acrecentado por los movimientos higroscópicos de la tela (Fig. 68). A ello le podemos sumar los depósitos de suciedad acumulada. Esta franja que observamos en origen, quedaría por debajo de la estructura decorativa que tuviera. Se pone así en riesgo el tensado de la obra y la permanencia de la pintura en superficie.

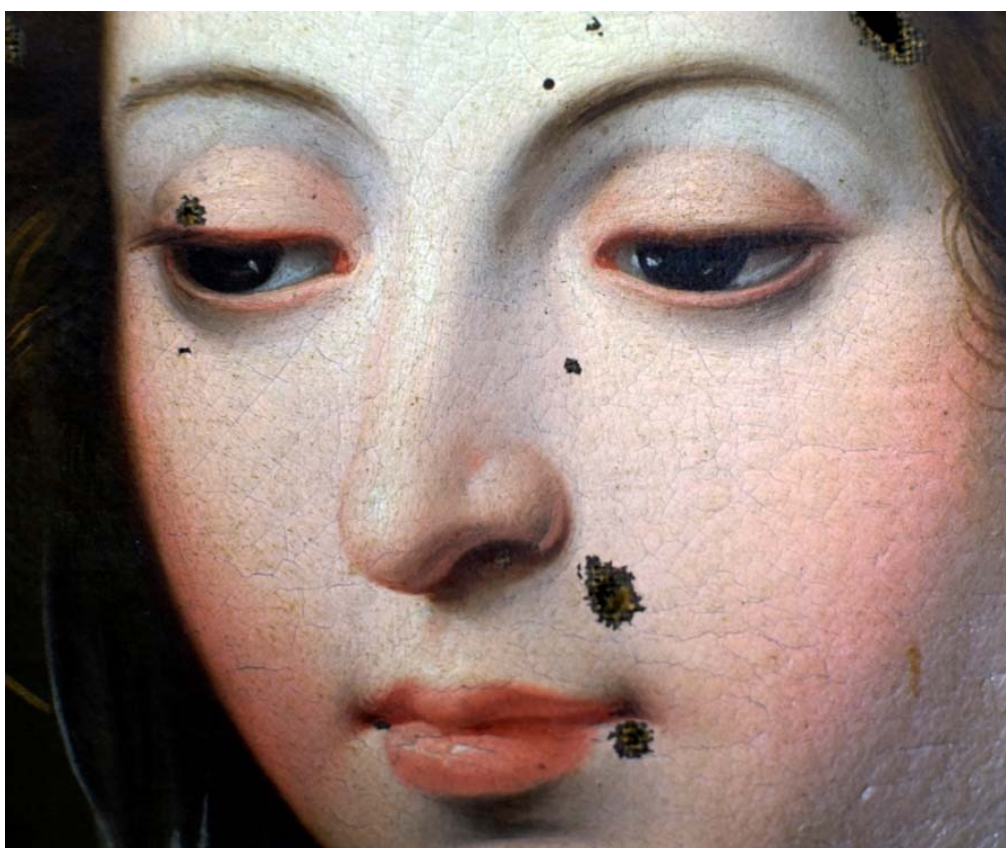


Figura 68. Estado de conservación actual. Virgen de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*.



Figura 69. Estado de conservación actual. Perímetro inferior de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*.

Esta documentación nos ha permitido para finalizar conocer el soporte textil de tipo tafetán de similares particularidades a las obras analizadas (Fig. 70). Junto con otro dato de gran interés para el estudio, el estrato de preparación utilizado de color gris oscuro queda registrado en zonas en las que se ha provocado desprendimientos con pérdida de fragmentos en la parte inferior (Fig. 69). También se deja entre ver esta posibilidad en el rostro del Niño Jesús (Fig. 71).



Figura 70. Soporte textil de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*.



Figura 71. Capa de preparación de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*.

3.1.10. *Sagrada Familia en el Taller de Carpintería*

En este caso sucede que, estando bajo el techo de la misma propiedad, se repiten las condiciones limitadas de trabajo que se establecieron desde un inicio. Por ello, al mismo tiempo que la anterior se realizan los estudios estimados a principios de 2017.

Esta obra tan atrayente que imprime una escena de encantador gozo domestico no podía faltar en el repertorio de obras analizadas. Se documentó fotográficamente con luz normal incidente la superficie pictórica de la obra en general (Fig. 73). Pues estas tomas favorecen al estudio a la realización de estudio histórico-artístico. Junto con ello se beneficia al conocimiento de una escena que manifiesta sus habilidades narrativas en escenas religiosas de carácter tierno. Interpretada por personajes repetidos entremezclando las referencias realistas e idealizadas registradas en un contexto cotidiano.

Cabe añadir y describir los objetos que se incluyen en la escena vistos desde un primer plano a los que quedan relegados en un segundo plano. En la parte inferior derecha una cesta de mimbre circular con un trozo de tela blanca dentro y unas tijeras. Sobre las piernas de la Virgen se sostiene una almohadilla rectangular, con un pequeño bolsillo que guarda la bobina de hilo, donde está colocada la pieza del bordado que está rematando. Dando continuidad al hilo blanco lleva a su mano derecha con la que sujeta una aguja y enseña en su dedo anular un dedal (Fig. 72).

Al margen izquierdo se pueden entre ver las virutas de madera caídas del listón de madera que está cepillando San José. En una escena secundaria en la pared de la escalera colgada están seis herramientas de carpintería de diferentes formatos entre ellas variadas gubias. En el último peldaño aparece un gato negro con postura amagada con la mirada dirigida al espectador.

No ha sido posible identificar firmas o referencias del pintor pues los aspectos formales encaminan su atribución

La atribución a Bisquert se basa fundamentalmente, como ya hemos dicho, en los aspectos puramente formales: es muy evidente la similitud con la obra de la Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito en la pose y los rasgos fisionómicos de San José y la Virgen, así como en los detalles y color de sus vestiduras.²⁵⁸

Las únicas letras que se registran son las que se desvanecen por filacteria tendida de la cruz que agarra con su mano izquierda San Juanito. Creadas con la misma traza que los casos anteriores, letras capitulares en negro dictando la frase "ECCE AGNUS DEI".



Figura 72. Mano derecha de la Virgen María de la *Sagrada Familia en el Taller de Carpintería*.

²⁵⁸ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 38.



Figura 73. Fotografía general anverso de la *Sagrada Familia en el Taller de Carpintería*.

El estado de conservación actual ha sido valorado simultáneamente con la radiación ultravioleta dentro del rango visible (Fig. 74). Deja patente las restituciones de color en la superficie pictórica y el envejecimiento de los barnices de la vestimenta de la Virgen que desencadenan una serie de procesos de oxidación haciendo aumentar su fluorescencia.



Figura 74. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la *Sagrada Familia en el Taller de Carpintería*.

a. Antecedentes y proceso de restauración

La obra únicamente ha sido intervenida como así lo han testimoniado sus propietarios en 1995, para exponerla en la muestra del pintor realizada en el Obispado de Teruel.



Figura 75. Estado de conservación en 1995 de la *Sagrada Familia en el Taller de Carpintería*.

A través de la financiación y copatrocinio de la Caja de Ahorros de la Inmaculada con la Diócesis de Teruel y Albarracín. Alfonso Monforte Espallargas fue la persona seleccionada como restaurador de la obra. Se ha obtenido un documento gráfico que pone de manifiesto el estado de conservación de la pieza previa a la intervención (Fig. 75).²⁵⁹

Mediante la documentación fotográfica con luz normal y ultravioleta se ha podido conocer los procedimientos acometidos en la superficie pictórica. Más allá del soporte no se cree oportuno realizar ninguna afirmación puesto que no se ha podido acceder a la obra por su reverso.

Al estrato pictórico se le realizaría una limpieza de los barnices superficiales oxidados por el envejecimiento matérica. Las lagunas numerosas lagunas que ocupan la parte inferior izquierda y una franja que discurre atravesando las escaleras, la mesa de trabajo con la mano izquierda de San José llegando hasta el rostro del niño Jesús su lado izquierdo y los labios (Fig. 76). Las pérdidas fueron estucadas y reintegradas cromáticamente con la técnica del puntillismo en las áreas de mayor tamaño y en las más concretas de forma ilusionista.



Figura 76. Detalles de la reintegración cromática de la *Sagrada Familia en el Taller de Carpintería*.

²⁵⁹ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 69.

3.1.11. Retablo de San Agustín

Como obra excepcional por su gran envergadura se expone el trabajo acometido con el retablo de San Agustín. La Delegación de Patrimonio de la Diócesis de Teruel, siempre se ha mantenido a favor de todos los procedimientos de estudio que se han planteado a las obras expuestas en el Museo de Arte Sacro e indistintamente sucedió cuando se planteó el tratado de esta pieza retablística. Al mismo tiempo, también bajo la aprobación de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón en conocimiento de estos movimientos de traslado temporal.

In situ en el museo, primeramente, se efectuó un levantamiento planimétrico del conjunto con la localización exacta de todas sus piezas para el posterior montaje (Fig. 77), una vez desmontado se procedió a la medición individualizada de cada una de ellas, permitiéndonos de esta manera conocer sus diferentes dimensiones y formas. Al mismo tiempo se inicia la sesión fotográfica con luz normal incidente de la obra en general (Fig. 78).

Es una muestra sintetizada de arte que ofrece referencias de la historia del arte. Pues en la génesis del retablo, sería un proyecto colectivo en el que participarían posiblemente otros maestros carpinteros o doradores. El retablo se compone por veintidós piezas de distintas tipologías. Las doce pinturas recogen escenas de la historia sagrada y de vidas ejemplares de los santos retratados. Están realizadas en soporte textil, adherido a la tabla de material lúneo.

Es posible, que eligiera la tela puesto que como cada soporte tiene sus propias características, el pintor por su experiencia puede saber las ventajas o inconvenientes sobre ellos. Recordar que de la producción investigada en esta tesis doctoral todos los soportes empleados son de tela.

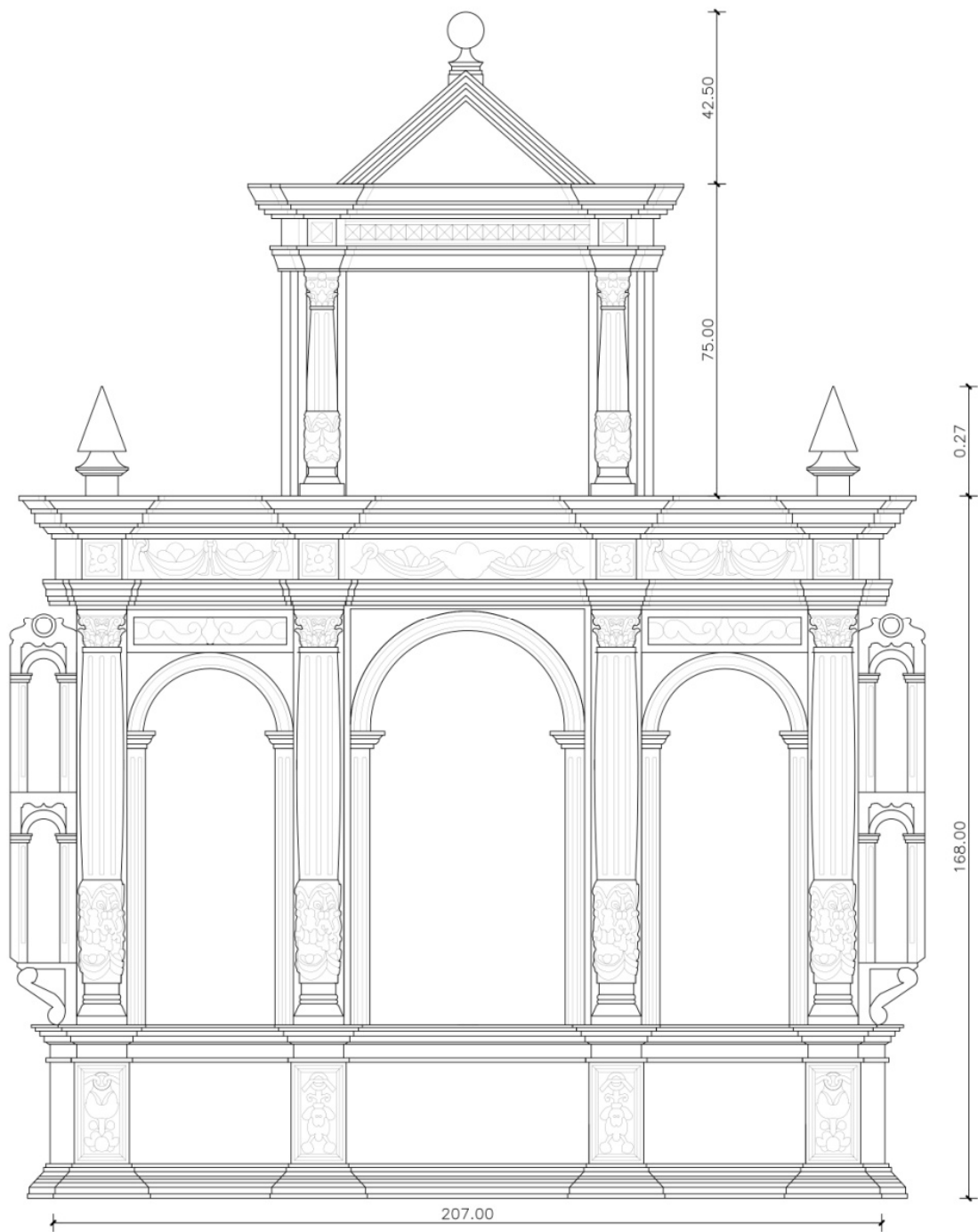


Figura 77. Plano general de dimensiones del retablo de *San Agustín*.



Figura 78. Fotografía general anverso del retablo de *San Agustín*.

El 30 de noviembre de 2015, con las piezas desmontadas en las instalaciones radiográficas de la UPV, se complementa la documentación fotográfica con el estudio radiográfico aplicado de forma independiente a

cada una de las 8 piezas correspondientes a las 12 pinturas. A través del sistema de radiografías telemétricas se han conseguido generar las diferentes imágenes resueltas con los parámetros que se exponen en la Tabla 9.

Tabla 9. Resumen de parámetros empleados en las radiografías del retablo de *San Agustín*.

Datos radiografías					
Imagen	Voltaje (kV)	Intensidad (mA)	Distancia (cm)	Nº de placas	Dosis disparo (μSv)
Predela	70	20	500	16 placas 35 x 45 cm 16 disparos	7,14
San Agustín	59	20	340	8 placas 35 x 45 cm 8 disparos	14,4
San Jerónimo	56	20	190	8 placas 35 x 45 cm 8 disparos	25,4
Santa Mónica	59	20	280	8 placas 35 x 45 cm 8 disparos	20,2
Polsera Santa Lucía Santa Catalina	59	20	190	5 placas 35 x 45 cm 5 disparos	13,1
Polsera Santa María Magdalena Santa Bárbara	58	20	190	5 placas 35 x 45 cm 5 disparos	13,8
El Calvario	58	20	180	6 placas 35 x 45 cm 6 disparos	46
Padre Eterno	58	20	160	4 placas 35 x 45 cm 4 disparos	13,8

Con todos estudios aplicados se puede conocer en profundidad la obra. El sistema de armado, actúa de forma independiente, sobre el armazón estructural se asientan las piezas constructivas y decorativas mediante el uso de ensamblajes y piezas metálicas como clavos. Formando por completo por una estructura sustentante en la que todas sus piezas encajan a la perfección y generan ese levantamiento organizado. El armazón en general está dorado y en zonas de detalles policromado con técnicas decorativas esgrafiadas.

El conjunto retablístico se inicia en la parte inferior con un basamento a modo de predela creada por un complejo armazón (Fig. 79). Actúa a su vez como plataforma horizontal, sobre la que asienta el retablo quedando dividida de forma vertical por las casas, insertas encontramos las tres pinturas en formato horizontal. Las tres tablas actúan de forma independiente al armazón de madera, al que han sido clavadas.

Se ha podido conocer los detalles que marcan la diferencia de estas obras. Al mismo tiempo analizar cómo cada lienzo queda recortado y ajustado a la forma de la calle correspondiente. La escena central ensalza con el contraste de luces este pasaje bíblico creado con un trazo de ejecución sencillo en el que de forma secundaria introduce otros personajes que interfieren en la narrativa, son destacable los detallistas discípulos situados al margen izquierdo. Las figuras de San Miguel Arcángel y San Bernardo dejan reflejados sus atributos significativos y sus vestimentas identificativas tratados igualmente con detalle.

En cuanto al armazón conformado por cuatro pequeñas pilastras de base cuadrada con relieves policromados unen la estructura horizontal con perfiles dorados y esgrafiados con motivos florales geométricos.

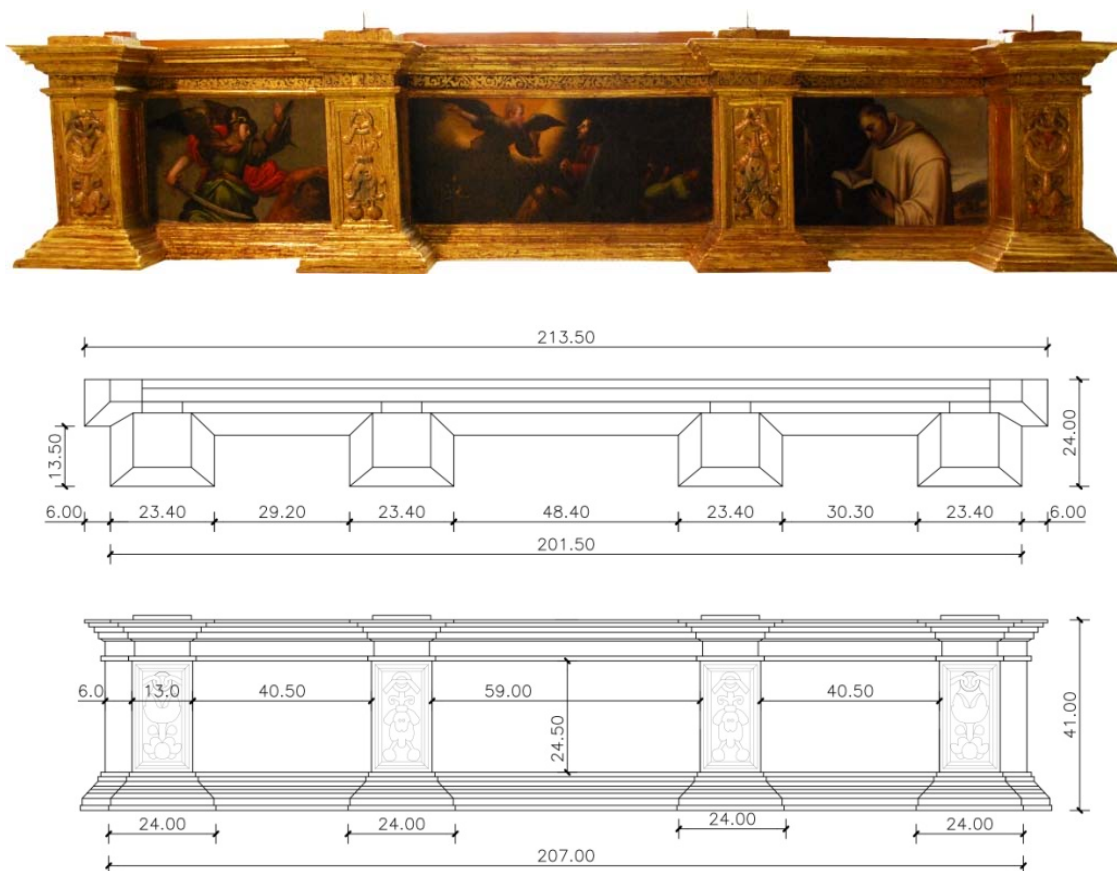


Figura 79. Fotografía general anverso. Planos. Predela del retablo de *San Agustín*.

La imagen radiográfica ha permitido atravesar la conformación de la estructura (Fig. 80). Deja patente los numerosos clavos más gruesos de cabezas ancha como se ve en las pilastras frente a los más largos y finos empleados para reforzar la pieza de manera posterior a su creación.

Las pinturas quedan insertadas con tablas independientes, sujetas por la parte superior e inferior por 2 o 3 puntas. Es posible además apreciar las calidades de la madera en cuanto a los nudos y veteados visibles en los soportes de las pinturas propios de la madera de pino. Al igual que inspeccionar las grietas que atraviesan de arriba abajo las pilastras generadas por las inserciones de los clavos. El registro radiográfico no revela modificaciones en cuanto a la película pictórica. Las diferencias

volumétricas de las piezas, en el momento de atravesar la radiación, hacen que las imágenes queden menos visibles. Sin embargo el uso de blanco de plomo en la escena de San Bernardo ofrece una figura que se recorta respecto al fondo. Otros aspectos como el proceso de ejecución o los rasgos de la pincelada no se han podido valorar en este caso.

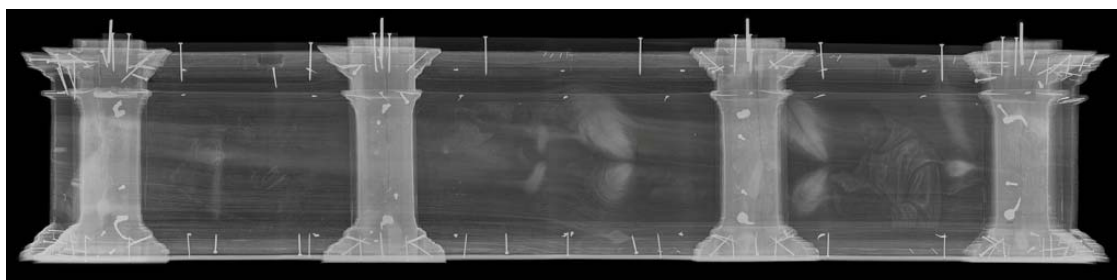


Figura 80. Imagen radiográfica predela del retablo de *San Agustín*.

Encima de la predela situamos las tres pinturas que forman el cuerpo del retablo. Muestran una forma vertical construida por un soporte de madera trabajado en la parte superior por relieves tallados decorativos. Estos encajan con las piezas que han sido talladas por separado y luego insertadas con clavos a modo de medio arco con columnas planas de tipología dórica. El lienzo en cada caso se ve recortado y adaptado a la forma del perímetro interior.

La tabla central la ocupa la pintura de San Agustín, con más anchura que las piezas laterales. El panel está construido por dos paños del mismo formato, montados con unión viva por los cantos sin estructura de refuerzo (Fig. 81). Como bien se muestra en la imagen del reverso, aparece un sello adherido en el paño izquierdo con la marca de: "Junta Delegada del Tesoro Artístico de... - Depósito de Patriarca - Procedencia Teruel - Nº de la procedencia 273".

Este documento hallado indica que la obra formó parte de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil Española por un decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas

Artes. Era de ámbito nacional aunque tenía Juntas Delegadas de ámbito local. Durante la guerra, el bando sublevado fue quien creó el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

La misión de las Juntas queda definida como provisional y meramente ejecutiva, dedicándose a la incautación y conservación, en nombre del Estado todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro.²⁶⁰

Los grandes depósitos de Junta se encontraban en las tres ciudades capitales de la República durante la guerra:

Madrid, Valencia y Barcelona. En Valencia se habilitaron depósitos en el Museo de San Carlos, las Torres de Serrano, el Colegio del Patriarca y el Archivo Municipal.²⁶¹

Como registra el sello adherido, que indica como depósito "Patriarca" esto nos llevaría a lo siguiente (Fig. 83):

La iglesia del Colegio del Patriarca se destinó como depósito provisional para la apertura de cajas, examen de las obras, taller de restauración y preparación de embalajes.²⁶²

²⁶⁰ Ana Isabel Álvarez Casado, "Defensa y destrucción del patrimonio histórico español durante la guerra civil española en la prensa republicana", *Boletín de la Anabad*, n. 1, (1998): 174.

²⁶¹ Alicia Alted Vigil, "Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", 114 en *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009).

²⁶² Rocío Bruquetas Galán, "La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional", 216 en *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009).

Capítulo 3

Para verificar que sí que fueron llevadas obras procedentes de Teruel al Colegio del Patriarca en Valencia, da constancia de ello Bruquetas Galán.

Nos consta que hasta el Colegio del Patriarca llegaron obras de Teruel, ya que hay documento gráfico de la descarga, limpieza y aspiración de las esculturas del retablo mayor de Teruel.²⁶³

La pintura nos permite apreciar una figura majestuosa que ocupa toda escena situado delante de la arquitectura de una iglesia con campanario que aparece con único fondo. Marca con detalle todos los elementos identificativos de obispo, los bordados figurativos de la casulla, las decoraciones con incrustaciones de piedras de la mitra y el báculo labrado con terminación en bola.

La imagen radiográfica nos ha permitido conocer que el soporte de la tela ha sido reutilizado sin la menor duda (Fig. 82). En origen ese tejido iba destinado a otra composición, posiblemente al retrato de Santa Mónica, pues su cabeza aparece situada de forma inversa a la altura del pliegue de debajo de la mano derecha de San Agustín. Igualmente sucede al margen derecho, pues surgen unos drapeados de un vestido, correspondientes algún tipo de figura no identificada, que podrían ser debidos incluso a una tercera reutilización del soporte. Enmarcado por un arco claveteado por 16 puntas de clavo.

Además para complementar la información añadir que tanto el soporte madera como el lienzo con sus diferentes estratos pictóricos expresan un buen estado de conservación.

²⁶³ Rocío Bruquetas Galán, *op. cit.*, p. 217.

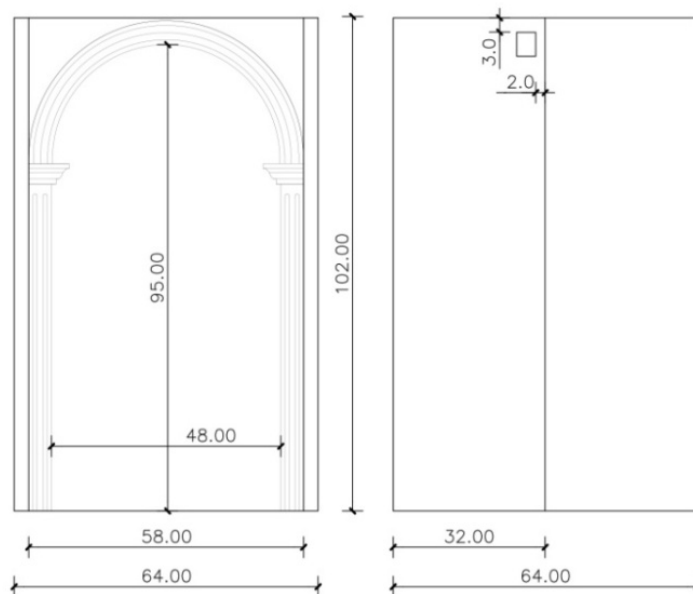


Figura 81. Fotografía general anverso-reverso. Planos. San Agustín del retablo de *San Agustín*.



Figura 82. Imagen radiográfica San Agustín del retablo de *San Agustín*.

La tabla de la calle lateral izquierda del cuerpo del retablo, representada por *San Jerónimo penitente* (Fig. 84). Y cual ermitaño aparece con el torso desnudo, cubriéndose con una tela que sujeta dejando caer por su cuerpo. Una figura resaltada sobre fondo oscuro, marcada por un buen trabajo de la anatomía y rasgos faciales, compensan el tratamiento más burdo de los drapeados y de la cabeza del león situado en la esquina derecha.

El soporte igualmente lo forman con dos paños de diferentes formatos que están adheridos a modo de unión viva. Arriba en la parte derecha tiene adherido el sello de papel en el que registra los datos siguientes: "Junta Delegada del Tesoro Artístico de ... - Depósito de Patriarca - Procedencia Teruel - N.º de la procedencia 274" (Fig. 83).



Figura 83. Ejemplo de los sellos de registro en el reverso. San Jerónimo del retablo de *San Agustín*.

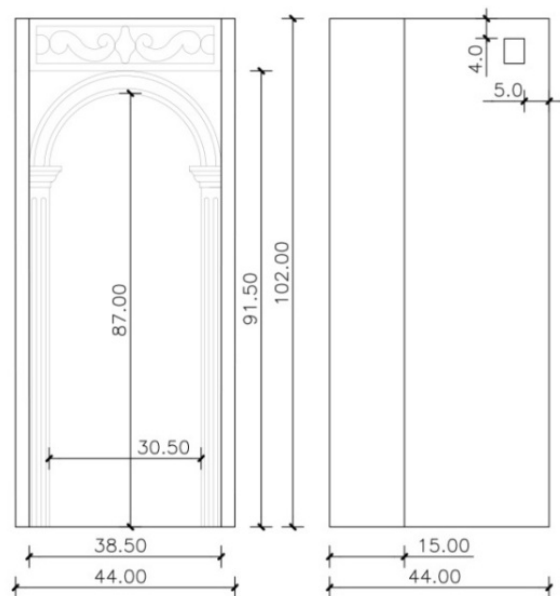
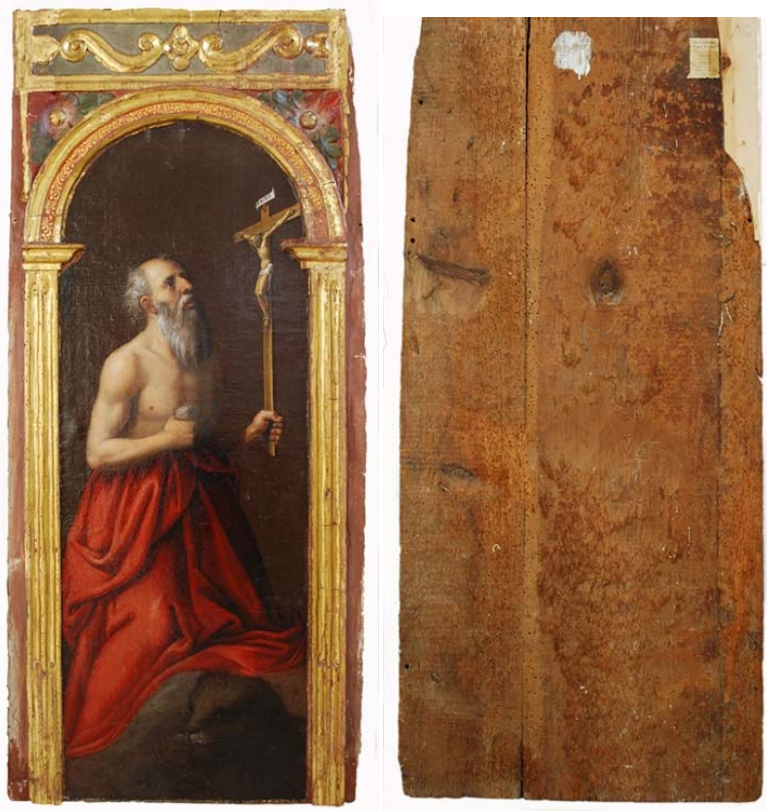


Figura 84. Fotografía general anverso-reverso. Planos. San Jerónimo del retablo de *San Agustín*.

Los datos se han complementado con la información radiográfica de la tabla (Fig. 85). Evidencia un tratamiento directo sobre el plano, en el que sólo existen dos modificaciones entendidas como arrepentimientos del pintor, suceden en los drapeados de la tela que le cubre. En la imagen visible aparecen de forma más simple, mientras que aquí crea en principio un mayor número de pliegues contrastados. Estos cambios se sitúan encima de la cabeza del león y en la mitad del lateral izquierdo de la composición.

En cuanto al soporte se presentan doce elementos metálicos originales, distinguidos como clavos en la unión del perfil de madera trabajado aparte, además de tres clavos largos en la esquina izquierda que ha sido intervenida. El soporte de madera muestra los mismos nudos que eran perceptibles igualmente en la fotografía de reverso. En la unión de tablas demuestra algo más de apertura en la parte de abajo y de arriba. Pues esta zona presentan, en la imagen de RX, unas líneas que nos marcarían que esa franja se ha visto aquejada por un ataque de insectos xilófagos y ha dejado el soporte afectado en su interior. Al mismo tiempo para completar la información decir que el estrato pictórico se presenta completo y patentiza un buen momento de conservación.

Para completar el cuerpo, en la calle del lateral derecho, se presenta la tabla de *Santa Mónica* que guarda similitudes con las anteriores (Fig. 86). Se podría decir que es una de las representaciones más sencillas. La santa aparece de cuerpo entero, representada de perfil acompañando a la figura de su hijo San Agustín. Refleja en su rostro su dedicación a la vida espiritual. Destaca como resuelve con gran sencillez las tocas oscuras y el escaso fondo donde la sitúa.

El soporte está conformado por dos paños a unión viva de diferente tamaño. En la parte central superior hallamos de nuevo la misma marca de registro indicando: "Junta Delegada del Tesoro Artístico de ... - Depósito

de Patriarca - Procedencia Teruel - Nº de la procedencia 275". Además encima del sello escrito con tinta de rotulador negro "San Martín".



Figura 85. Imagen radiográfica San Jerónimo del retablo de *San Agustín*.

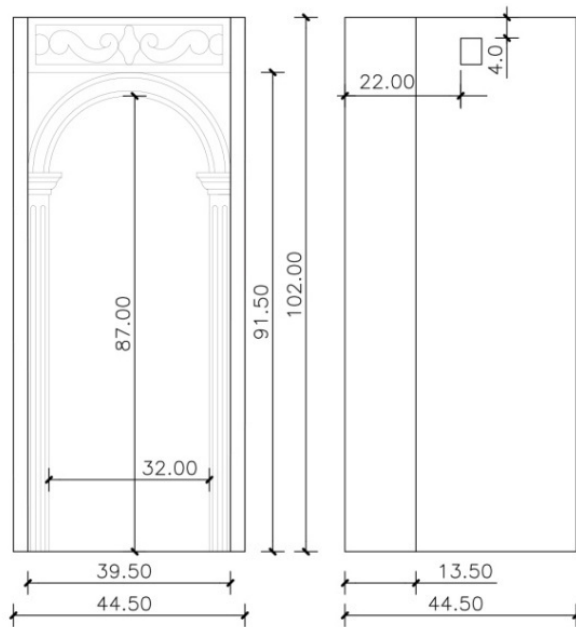


Figura 86. Fotografía general anverso-reverso. Planos. Santa Mónica del retablo de *San Agustín*.

Siguiendo con la imagen radiográfica compuesta por el mosaico de placas se puede contemplar una pintura que no revela ningún cambio o dato destacado (Fig. 87). Se repite como quedan dibujados los trece clavos insertos en la estructura decorativa que actúa como marco. Además de ellos aparecen otros elementos metálicos en la parte izquierda y superior, en concreto seis, relacionados con injertos ejecutados en las labores de restauración. Pues queda registrado como acomete el mismo procedimiento de trabajo en la formación de todos soportes lígneos, sobre los que coloca el lienzo para ser pintado.

También son perceptibles los nudos de la madera quedando muy pronunciados en la parte izquierda inferior. Los canales de perforaciones ocasionadas por la carcoma en las uniones de las tablas también aparecen en imagen.

En cuanto al estado de conservación se presenta el estrato pictórico con desprendimientos en la franja inferior reflejados en lagunas en el soporte. El resto de la obra no manifiesta ninguna patología más que sea sobresaliente.

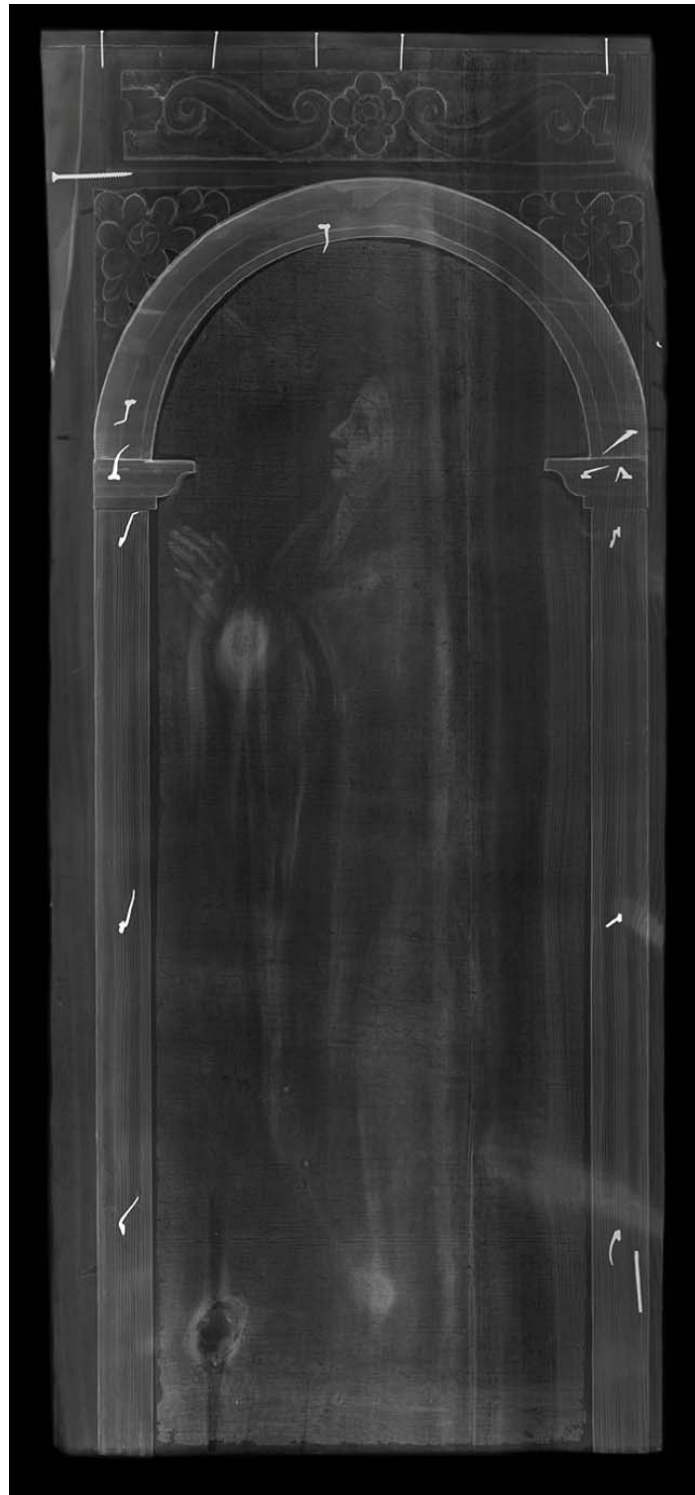


Figura 87. Imagen radiográfica Santa Mónica del retablo de *San Agustín*.

El cuerpo detallado está enmarcado en los laterales por dos piezas a modo de saledizo llamadas polseras. Son pequeñas piezas que cubren la misma altura que cuerpo central del retablo y tienen una anchura de 14 cm (Fig. 88). Cada una recoge dos pisos en los que se enmarcan las representaciones de las cuatro santas en un pequeño formato de tela. Nos permite apreciar las calidades con las que las trabaja y similitudes, pues todas las dispone de cuerpo entero encima de un pedestal cuadrado. Es destacable el tratamiento de los ropajes, marcando con detalle los drapeados que favorecen las caídas de las telas. Además, ha incluido en cada una de ellas los dos atributos más identificativos tratados diestramente (Fig. 89).

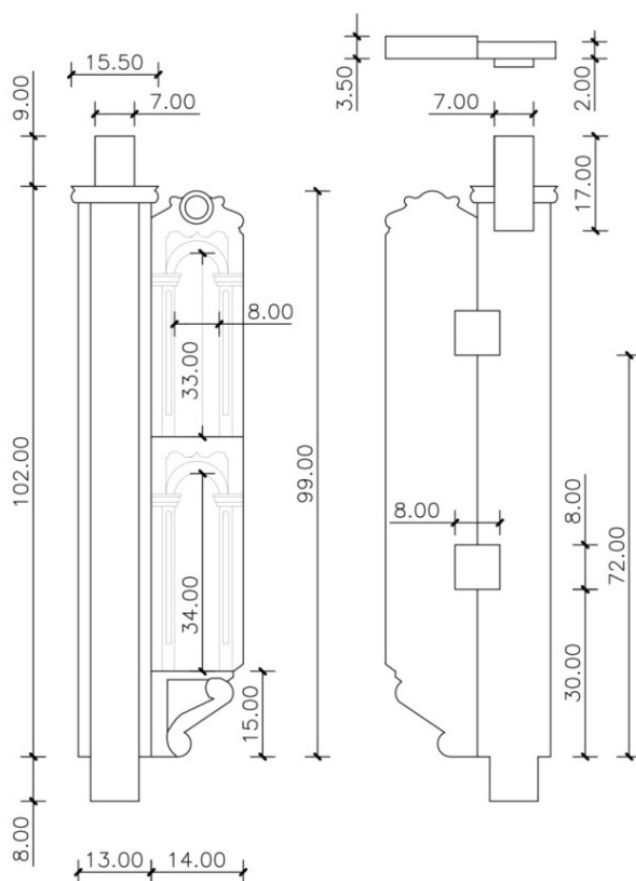


Figura 88. Planos polseras del retablo de *San Agustín*.



Figura 89. Fotografía general izquierda-derecha. Detalles reverso. Polseras del retablo de *San Agustín*.

Capítulo 3

El soporte de las pulseras se encuentra unido a los perfiles de la trasera de las columnas pues actúan a su vez como elementos de ensamblaje del retablo. Ambas piezas no son originales serían restituidas en las labores de restauración trabajadas. La imagen radiográfica junto con las tomas con luz visible han dejado registrado este dato (Fig. 90). Conjuntamente vemos las piezas cuadradas de conglomerado que son clavadas para acoplar ambas piezas que se repiten de forma alargada en los listones para provocar el ensamblaje con el entablamento. Ambas predelas dibujan puntas pequeñas de clavos para la conformación de los elementos decorativos.

La imagen de la pulsera izquierda ofrece una imagen de bajo contraste respecto a la otra. Pues los contornos de los personajes aparecen de una manera más difusa incluso la cabeza Santa Catalina se ha desvanecido. Ha permitido apreciar como el soporte de tela de la pulsera derecha en la imagen de Santa María Magdalena está constituido por dos telas, como se presenta en la unión en el medio arco.

Es considerado valorar el estado de conservación puesto que la escena del primer piso de la pulsera izquierda presenta una pérdida arriba completa de material. En el lado opuesto también en el primer piso se han generado micro lagunas en la película pictórica. Pero en general todo el conjunto se mantiene en un correcto estado.

Estos perfiles mencionados que actúan a su vez de entre calles son posibles de analizar puesto que se mantienen los originales en el enmarcado de la escena central (Fig. 91). Se presentan envejecidos, pero siguen conservando la integridad de la madera. Como queda en demostración en la fotografía del reverso los remates superiores han sido restituidos. Además también se ha podido documentar otro elemento igual de papel adherido en la pieza de la izquierda en la que se lee: "Junta

Delegada del Tesoro Artístico de 14 - Deposito de Patriarca - Procedencia Teruel - Nº de la procedencia 282".



Figura 90. Imagen radiográfica polseras izquierda-derecha del retablo de *San Agustín*.

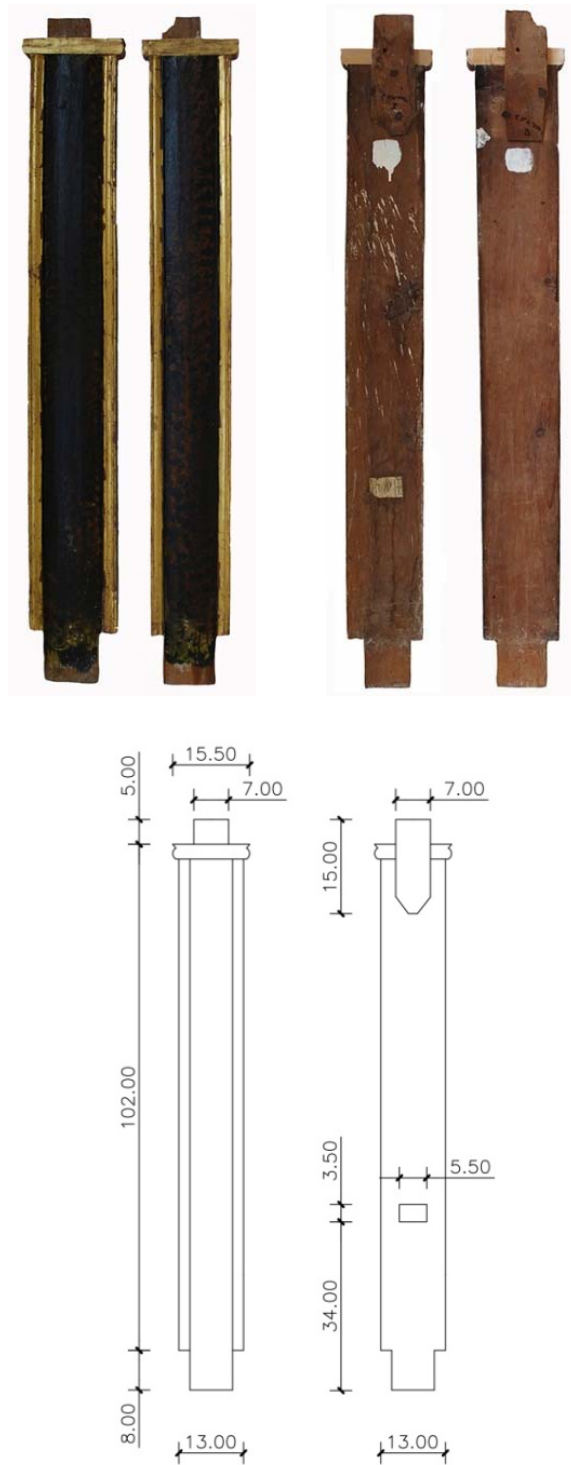


Figura 91. Fotografía general anverso-reverso. Planos. Aristas del retablo de *San Agustín*.

Delante de estos perfiles como elemento arbotante se sitúan las cuatros columnas de orden corintio (Fig. 92). Presentan una superficie dorada y policromada, con diferentes colores en el esgrafiado. Estructuralmente enseñan buen estado de conservación pese alguna grieta que atraviesa el fuste desde la base por la parte posterior de la columna.

El conjunto del cuerpo de la obra se encuentra armado por un entablamento superior que ensambla todas las piezas desarrolladas (Fig. 93). Constituidos por diferentes fragmentos de madera dan la forma adaptada en el arquitrabe por pequeños pilares que dividen en tres el friso. Sobre el cual estas tallados los relieves como motivos vegetales y con una cabeza angelical en la parte central. Sobre esta parte sobresale una cornisa que da base a la siguiente estructura, el ático. Sobre ello sitúa dos pináculos de forma triangular. El derecho se ha incorporado de forma actual (Fig. 94).

Continuando con el desarrollo de la obra retablística se ha considerado oportuno continuar precisando los siguientes elementos que actúan como parte del ensamblaje del retablo en el ático.

Existen otras dos columnas, de menos tamaño en este caso, que siguen la misma traza que las correspondientes al cuerpo (Fig. 95). En ellas sus bases han sido sustituidas por otros bloques de madera. Las traseras de las columnas, igualmente ejecutadas, en este caso añaden un perfil más saliente en el lado interno que actúa reteniendo la tabla pintada. Estas a su vez se encuentran ensambladas doblemente, al entablamento inferior y a superior. En este caso esta moldura está creada de forma similar aunque en este recoge en su friso repeticiones geométricas talladas en relieve (Fig. 96). En el reverso en la parte central aparece otro sello de papel que indica el registro "Junta Delegada del Tesoro Artístico de 14 - Depósito de Patriarca - Procedencia Teruel - Nº de la procedencia 278". También en la parte superior un pequeño cuadrado de papel escribe: "807 pin".



Figura 92. Fotografía general. Plano. Detalles columnas cuerpo del retablo de *San Agustín*.



Figura 93. Fotografía general. Detalle frontal y vista superior. Entablamento cuerpo del retablo de *San Agustín*.

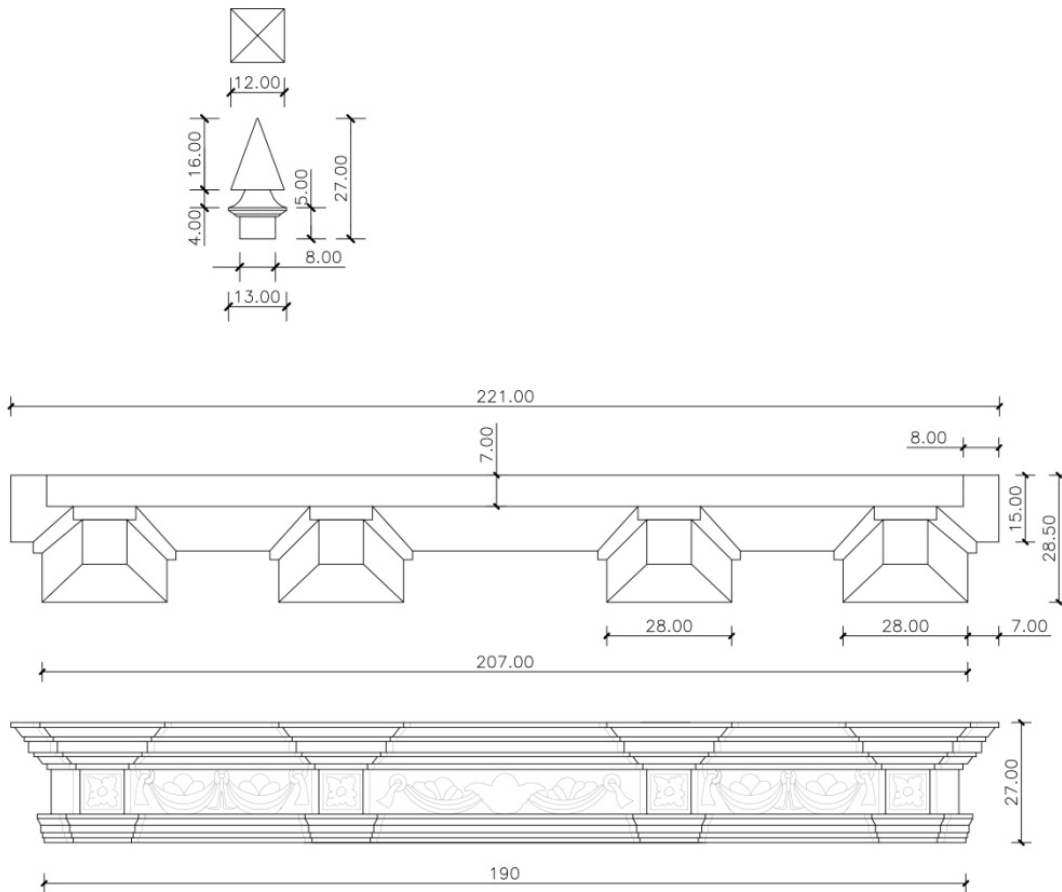


Figura 94. Planos entablamento cuerpo del retablo de *San Agustín*.



Figura 95. Fotografía general anverso-reverso. Planos. Columnas ático del retablo de *San Agustín*.

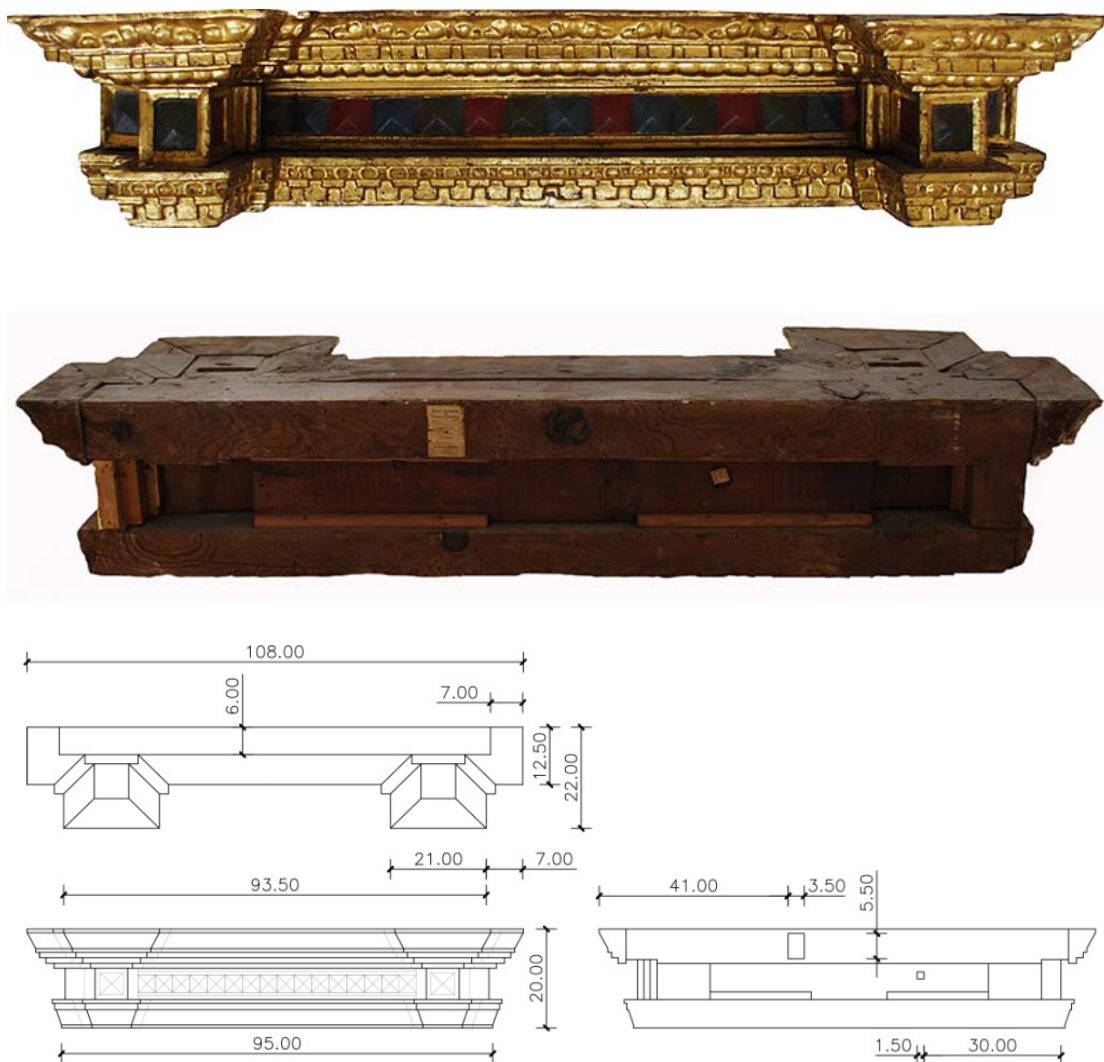


Figura 96. Fotografía general anverso-reverso. Planos. Entablamento ático del retablo de *San Agustín*.

El ático enseña la pintura de *El Calvario*, con una escena tratada con tres regias figuras que resaltan sobre el tratamiento oscuro del fondo en el que aparece una ciudad fortificada (Fig. 97). El tratamiento de los personajes busca el naturalismo acentuando los detalles. El soporte textil cuadrado queda adherido a la tabla de mayor formato. Está constituida por dos paños, de similar dimensión, acoplados por sus laterales a unión viva. La

apertura de estos llevaría a la colocación posterior de dos listones horizontales a modo de refuerzo.

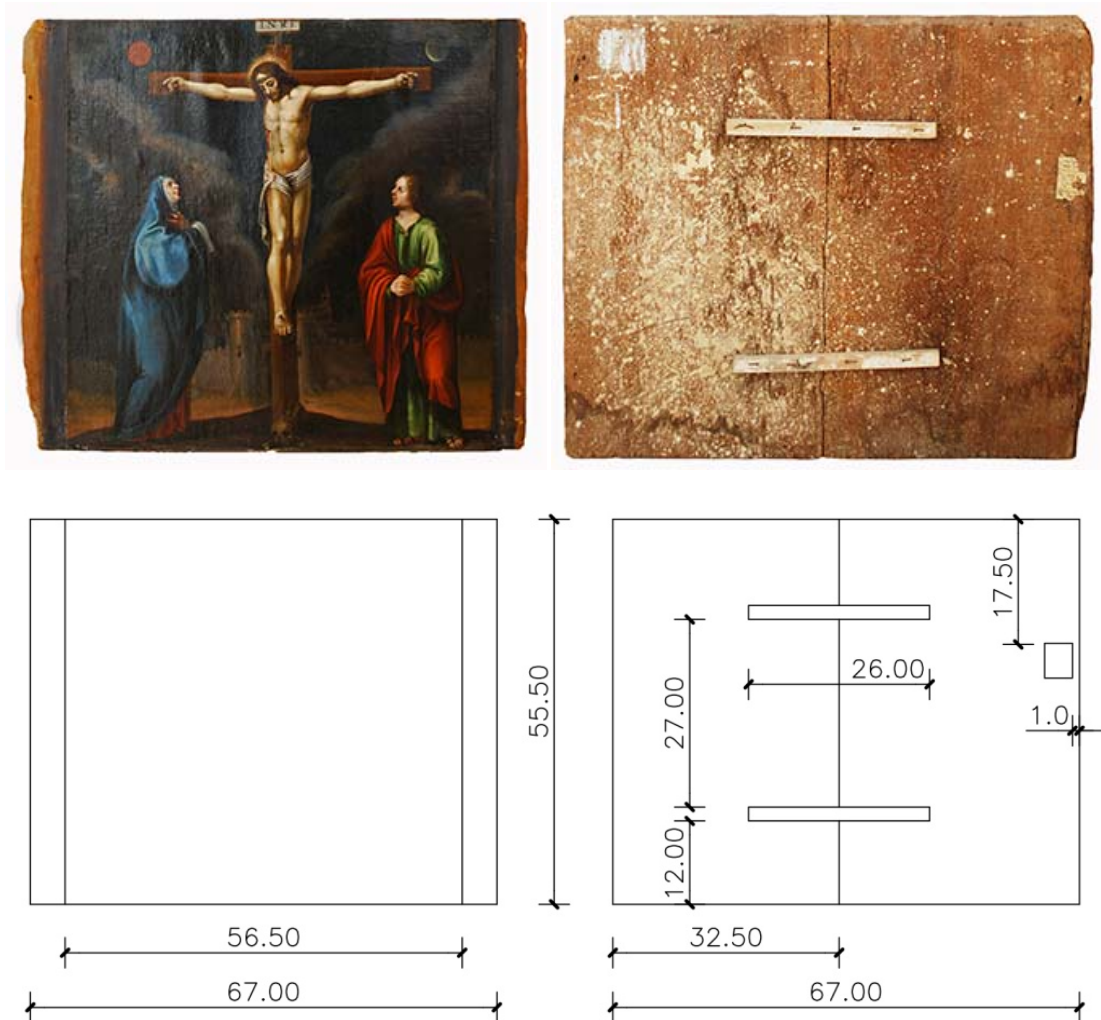


Figura 97. Fotografía general anverso-reverso. Planos. El Calvario del retablo de *San Agustín*.

En la imagen del reverso también aparece el cuño de la Junta Delegada del Tesoro Artístico, pero no es posible acceder al número de procedencia que registraba por su estado.

La imagen radiográfica complementa la información aportada además de añadir referencias registradas (Fig. 98). Siguiendo por el soporte se ven los elementos metálicos con los que fijaron los travesaños. Ofrece una separación notable entre paños que se debilitada en esas zonas también por el ataque de insectos xilófagos.

La película pictórica presenta lagunas en la parte inferior y una de gran tamaño en la parte central. Con lo que respecta a los estratos pictóricos ofrecen un correcto estado de conservación.

La tela indudablemente ha sido reutilizada, pues debajo de la Virgen María aparece otra imagen, fenómeno que también ocurre en el lado derecho de la pieza, bajo el personaje del apóstol San Juan. Al margen izquierdo superior se ofrece una imagen que no está clara, pero el trazado de las pinceladas que subyacen no coincide con lo que se ve en visible. Existen elementos como el relieve de la ciudad que es posible que se ha colocado de forma posterior. La Luna, como elemento que podría simbolizar la naturaleza divina y humana de Cristo que forma pareja con el sol, remarcando la hipótesis de tendencia medieval al ratificar los pares dualistas entorno a la imagen de Jesús crucificado era mucho más marcada en origen.

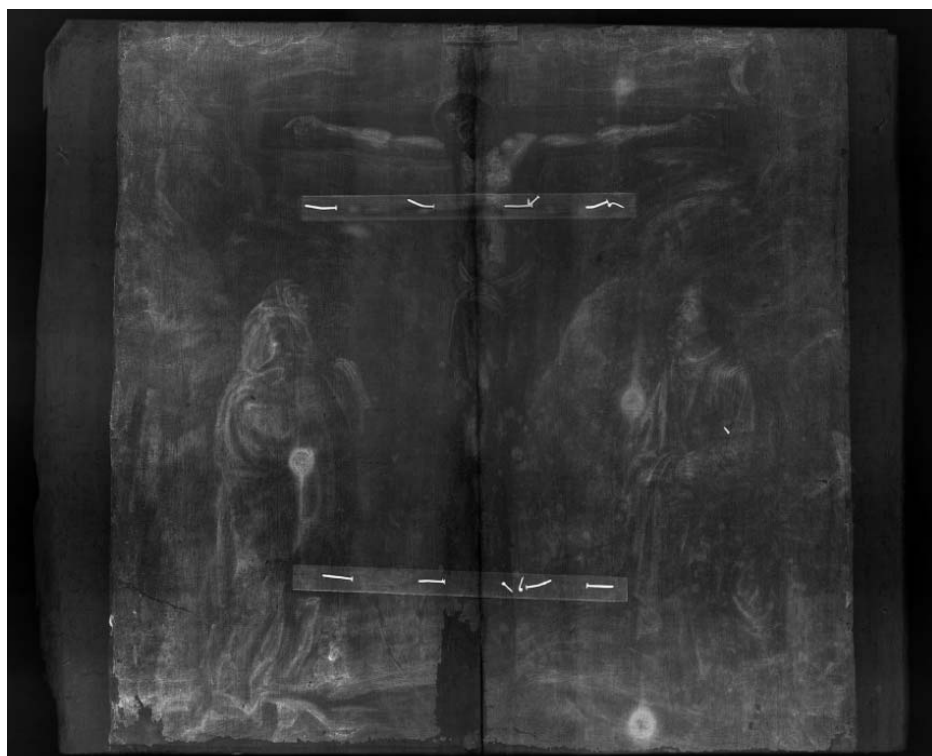


Figura 98. Imagen radiográfica el Calvario del retablo de *San Agustín*.

Para dar finalidad al estudio de la obra presenciamos en lo más alto un remate de formato triangular con la imagen de *El Padre Eterno*. Entre las nubes irrumpe la figura del anciano con la derecha haciendo la acción de bendecir y con su mano izquierda sujeta el globo. Es sus ropajes busca el volumen y el movimiento. Su cabeza la corona el triángulo que simbolizando a la Trinidad o la visión de Gran Arquitecto del Universo (Fig. 99). Una composición trabajada con minucia y esmero, cuando se observa al detalle.

El soporte tabla se adapta a la forma en una única tabla enmarcada por una moldura. En el vértice superior de la misma coloca un elemento circular a modo de término. En la parte izquierda se puede ver el mismo elemento que en el entablamento superior, un papel adherido con la referencia: "807 bis".

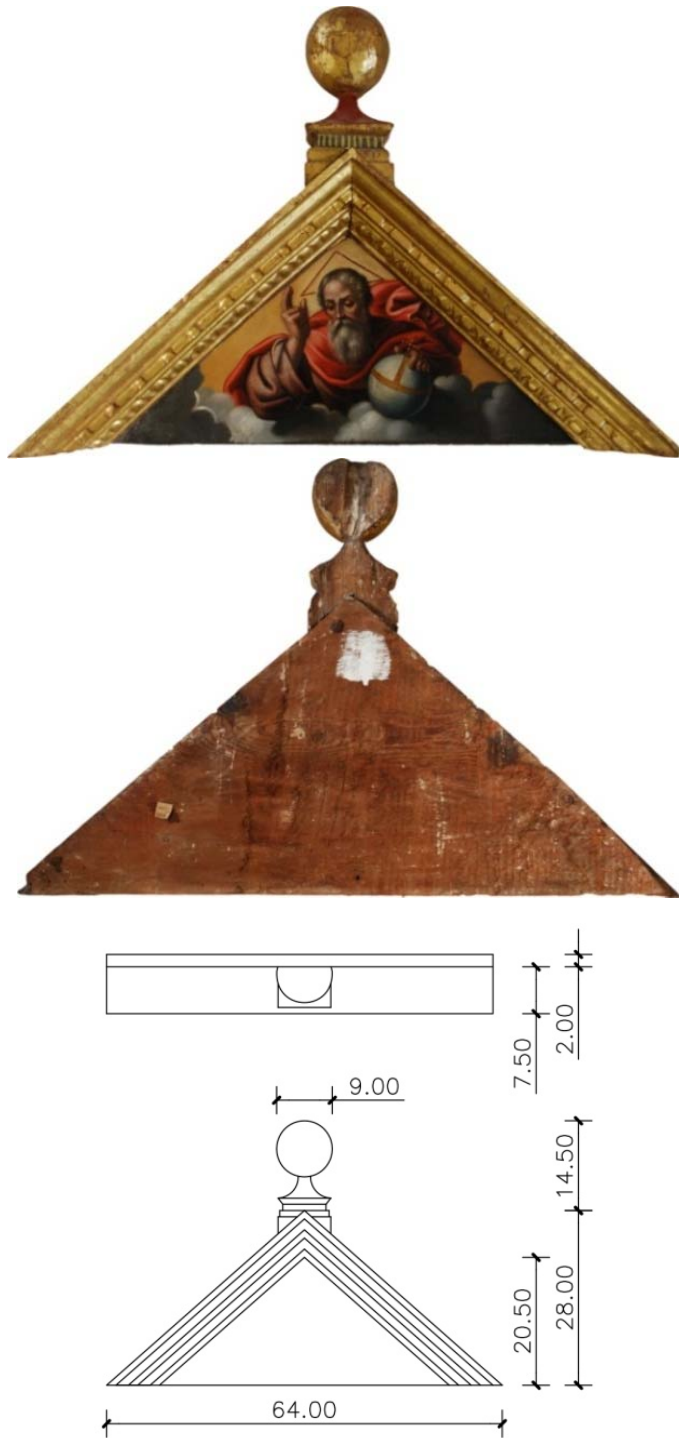


Figura 99. Fotografía general anverso-reverso. Planos. Padre Eterno del retablo de *San Agustín*.

La imagen radiográfica ha sido creada con tan sólo 4 placas telemétricas (Fig. 100). La información que muestra, deja registrado la conformación de su soporte, marcando su perímetro por cuatro elementos metálicos originales a modo de sujeción del marco. Irrumpe con 5 clavos largos, empleados de forma posterior para unir el remate final.

La capa de pintura que está en buen estado no revela modificaciones y solo se ha podido comprobar que el pigmento empleado para crear el triángulo no aparece, como así se ha documentado en el rango visible.

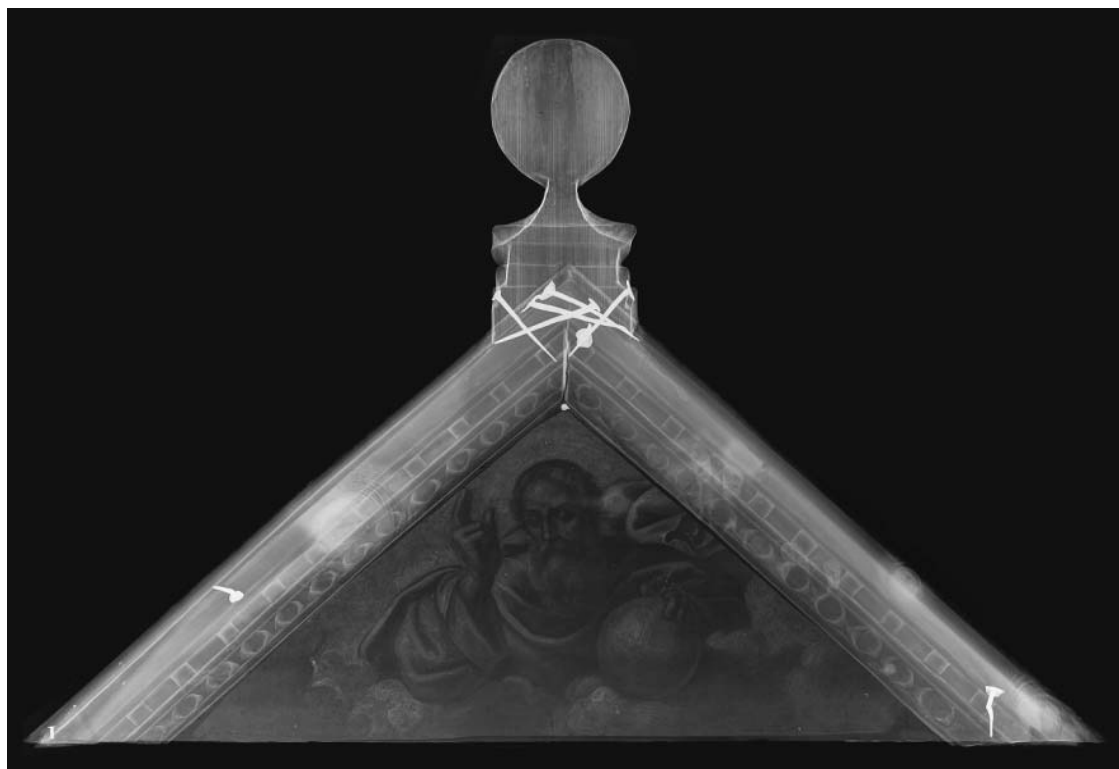


Figura 100. Imagen radiográfica Padre Eterno del retablo de *San Agustín*.

En conclusión, aglutinando las referencias registradas en las 8 imágenes radiografiadas, podemos decir que es la obra que menos cambios presenta de todo el retablo (Fig. 101). El soporte textil empleado como lienzo es posible presenciarlo, donde la tela imprime un dibujo identificativo del tejido de tipo tafetán. Curiosamente en la imagen de *El Padre Eterno* la

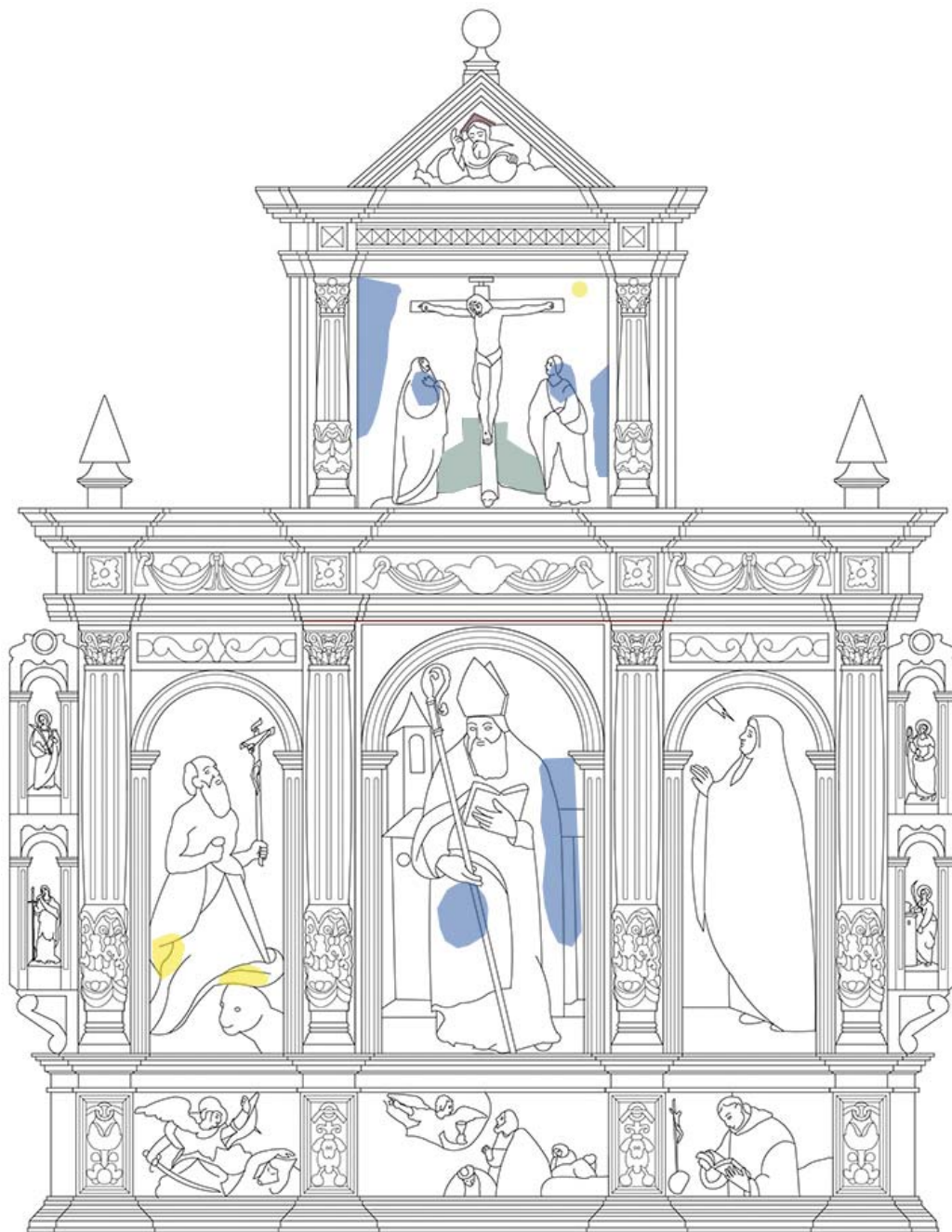
Capítulo 3

tela queda adherida adaptando una postura diagonal de las fibras de la tela probablemente para un aprovechamiento del material.

Esta evidencia es posible apreciarla por el escaso grosor de los estratos pictóricos en superficie. Pues su pincelada en casos queda distinguida patentemente, ofrece trazos naturales que buscan dar volumen a las formas.

Revela imágenes en la que nitidez no nos permite hacer una buena apreciación de los bordes de las figuras. Los balances de grises no aparecen diferenciados lo que hace que no se aporte gran definición en la imagen. La imagen con mayor contraste la presenta *San Agustín* en la que se pone de manifiesto el uso de blanco de plomo en la composición del alba.

A pesar de ello, se puede apreciar que en la técnica de creación utilizaba una línea fina con la que dibujaba los contornos, dando prioridad a los perfiles. No presenta líneas de abocetamiento inicial, es un trabajo directo como queda ejemplifica en *El Padre Eterno*. Posiblemente esto indicaría la toma de referencias de modelos anteriores de los que poder inspirarse. El remate de la escena de *El Calvario* marca un trabajo más suelto y menos supeditado a las formas establecidas.



- Modificaciones consideradas arrepentimientos
- Desaparición de pigmentos
- Figuras ocultas
- Desaparición de objetos

Figura 101. Diagrama de datos referenciados en RX en del retablo de *San Agustín*.

a. Antecedentes y proceso de restauración

La documentación fotográfica ha permitido conocer su estado de conservación (Fig. 102).²⁶⁴ Pero debido a la inexistente documentación referenciada de los trabajos de restauración acometidos en su día, se ha considerado necesario citar algunos de los procedimientos de intervención realizados. Es posible que estos trabajos fueran acometidos por personal especializado del Museo de Arte Sacro de Teruel.

El conjunto estructural, previo a una limpieza, ha sido reforzado en el reverso por travesaños que a su vez actúan como sujeción. La obra tiene numerosas piezas, como en las interpretaciones radiográficas se ha comentado, que están insertas con clavos. Algunos fragmentos localizados en la base de la predela, las esquinas superiores de los cuadros de las calles laterales y el pináculo derecho del entablamento del cuerpo estas perdidos. Estos faltantes de madera en la intervención han sido restituidos de forma ilusionista.

En el estrato pictórico se eliminaron los barnices envejecidos y se limpiaron los colores. De forma puntual las lagunas en zonas como la parte inferior de la cruz del ático, el león de *San Jerónimo penitente* o el suelo de *Santa Mónica* han sido puestas a nivel y reintegradas cromáticamente de una forma poco discernible del original.

²⁶⁴ Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano, "El pintor Antonio Bisquert", *op. cit.*, p. 85.



Figura 102. Estado de conservación en 1995 del retablo de *San Agustín*.

3.1.12. *Comunión Mística de Santa Teresa*

Esta obra de forma excepcional se incluye en el estudio aunque es la única que no proviene de Teruel y su provincia, tal y como sucede en las demás pinturas analizadas. El propietario de la obra, siendo conocedor de la investigación y de los estudios que se estaban realizando a las obras del pintor objeto de esta tesis a través de la difusión en los medios tanto de prensa como radiofónicos de la Exposición "Estudio del lienzo de Santa Teresa Escritora de Antonio Bisquert", que se realizó en el Museo de Arte de Teruel, se puso en contacto con nosotros para ofrecernos de forma desinteresada esta obra perteneciente a su patrimonio personal. La recibe como herencia familiar por parte de su bisabuelo. En la ciudad de Valencia, donde reside, en la búsqueda de posibles autorías le aseguran que es obra del pintor Bisquert en su etapa inicial.

Tras varias conversaciones, se acuerda trasladar la obra, el 13 de abril de 2016 a las instalaciones radiográficas de la UPV para comenzar su estudio y poder establecer una autoría basada de manera certera en aspectos científicos.

Detrás del proceso de revisión visual de análisis se ha trabajado con luz incidente normal con la intención de documentar los propósitos generales y evidenciar el estado de conservación (Fig. 103). Permite apreciar los objetos dispuestos sobre la mesa el cuchillo, los dos huevos sobre el plato, el medio limón y el panecillo. Además del vaso sobre el plato en la mano servidora del ángel y el pescado que le ofrece la monja carmelita. Otro detalle significativo por la inclusión en otras obras es el fiador de madera que enlaza la capa de Santa Teresa.

Esta documentación nos permite detectar una superficie pictórica con texturas acentuadas. Que además se ve irrumpida por los numerosos retoques realizados (Fig. 104). Se ha aplicado de forma simultánea para complementar el estudio de la fluorescencia de la capa pictórica con

técnicas de iluminación ultravioleta. Su fotografía evidencia los materiales constitutivos, como el estado del barniz que es fluorescente en diferentes gradaciones y permite detectar los materiales ajenos como son los numerosos repintes que cubren las lagunas.



Figura 103. Fotografía general anverso de la *Comunión Mística de Santa Teresa*.



Figura 104. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la *Comunión Mística de Santa Teresa*.

Estos daños también se ven reflejados en la parte posterior del cuadro, que han sido parcheados en la gran mayoría de los casos (Fig. 105). Se ha realizado a la par la documentación fotográfica del reverso con luz normal incidente. En ella aparece un soporte alterado con marcas más oscuras acentuadas entre los numerosos parches. Y sus bordes entelados para el tensado en el bastidor actual móvil con cuñas.



Figura 105. Fotografía general del reverso de la *Comunion Mística de Santa Teresa*.

a. Aplicación de las técnicas de documentación

Para finalizar, nuevamente efectuamos la radiografía de toda la superficie de la obra. Radiografía que se compone, a modo de mosaico, de 5 placas obtenidas con los parámetros expuestos en la Tabla 10.

Para hacer esta radiografía el cuadro se ha situado a una distancia de 320 cm con respecto a la fuente de RX, manejando un rango de voltajes en los 10 disparos generados de 59 kV. La intensidad usada ha sido de 20 mA y un tiempo de exposición en cada uno de los disparos de 3 segundos. La dosis media por disparo en el monitor de radiación fue de 24,2 microSievert (μSv).

El mosaico radiográfico de la superficie de la obra se ha construido con las 15 radiografías obtenidas (Fig. 106).

Tabla 10. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de de la *Comunión Mística de Santa Teresa*.

Datos radiografía		
Voltaje (kV)	59	
Intensidad (mA)	20	
Distancia (cm)	320	
Nº de placas	5 telemétricas (15 placas de 35 × 45 cm)	10 disparos (exposiciones)
Dosis media por disparo (μSv)	24,2	

La diagnosis a través de la radiografía determina en un primer momento el estado de conservación del cuadro. La valoración que se puede ofrecer es en cuanto al estrato pictórico, detecta una merma en superficie y pérdidas con lagunas considerables que se extiende por toda la obra. Algunas de

ellas siguen el mismo dibujo lineal horizontal, pues es posible que estuvieran ocasionadas por un almacenaje enrollado del lienzo.

La tela que actúa como soporte en algunas zonas como la parte superior se ha abierto quedando distanciadas la trama y urdimbre, igualmente es posible leer el diseño del tejido, el soporte aparece tensado a través de las bandas por todo su perímetro con numerosos elementos metálicos tipo grapas.

La imagen generada, registra diferentes contrastes marcados por pigmentos con sulfuro de mercurio propios del rojo bermellón que presentan una muy alta absorción a los rayos X. Las figuras no aparecen delimitadas y se encuentran insertas en el fondo ya que no marca diferencias entre las limitaciones de los perfiles de los personajes pues no existe un dibujo previo que delimite la composición.

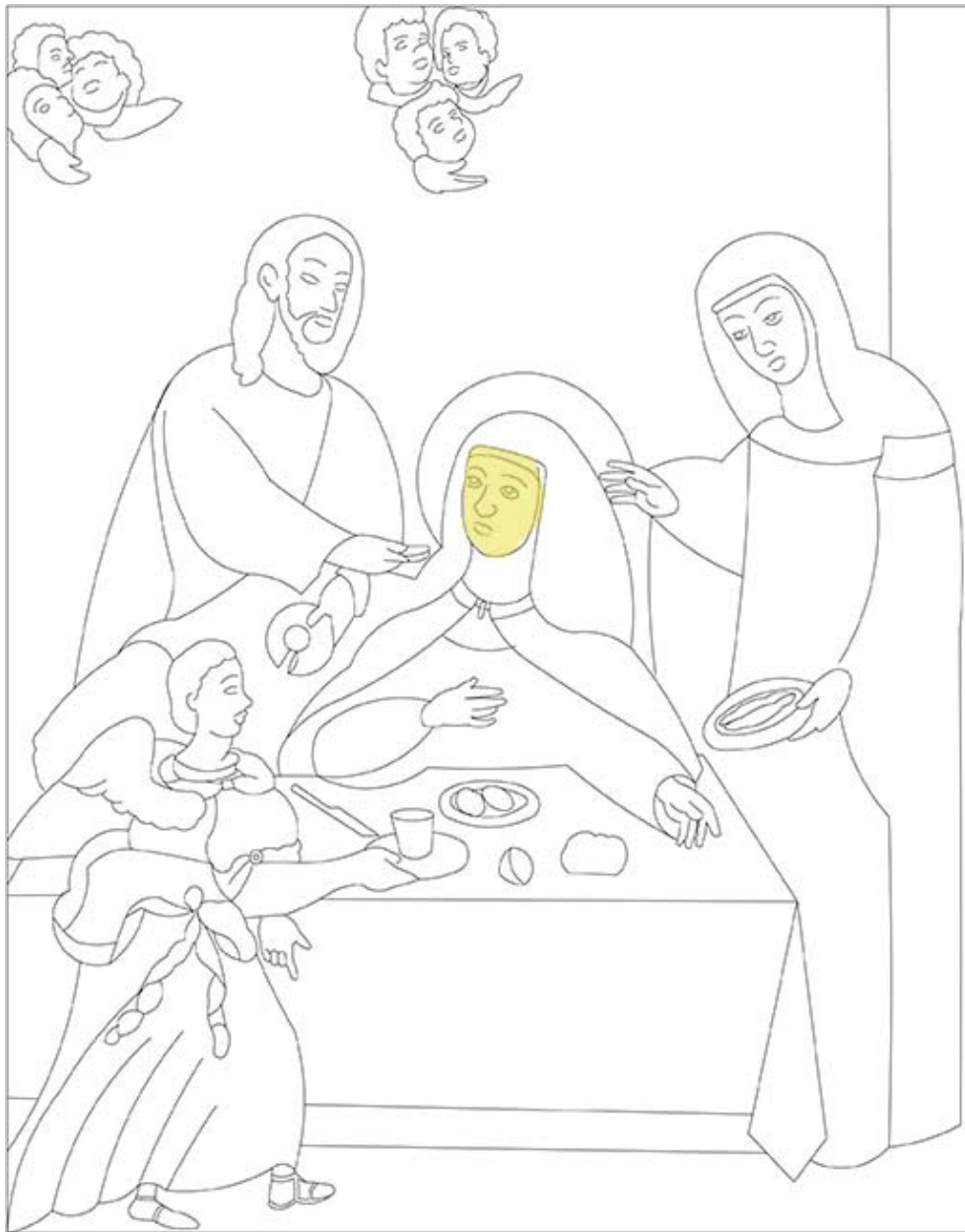
Valorando los aspectos más técnicos de ejecución de los personajes aparecen con una anatomía peculiar que con la imagen radiográfica se puede valorar más en profundidad. El trazo de ejecución es deficiente en las composiciones anatómicas, ya que carecen de formas concretas. El rostro de Jesús exhibe unos rasgos fisionómicos completamente descompensados. Se aprecia de forma destacada en el ángel situado en primer plano, que su brazo derecho, no cumple una posición anatómica normal. Este detalle ya había sido enjuiciado en la imagen visible, pues podría parecer una mala corrección de otra mano distinta al pintor, pero por lo que se ve en los RX, la imagen coincide completamente y no hay ningún tipo de corrección.

El tratamiento de la pincelada crea caras planas sin búsqueda de volumen, que se aleja del naturalismo al que Antonio Bisquert nos tiene ya acostumbrados. En el rostro de Santa Teresa se aprecia el único arrepentimiento detectado, pues ésta, estaría situada más abajo de la

composición (Fig. 107). Posiblemente esta imagen principal marcará el inicio de la obra.



Figura 106. Imagen radiográfica de la *Comunión Mística de Santa Teresa*.



■ Modificaciones consideradas arrepentimientos

Figura 107. Diagrama de datos referenciados en RX en de la *Comunión Mística de Santa Teresa*.

b. Antecedentes y proceso de restauración

Según el estado que demuestra la obra queda comprobado cómo se ha visto inmersa en varios procesos de restauración. La restauración la realizó Amelia Gual Piquer entre los años 1988/89, aunque no le consta al propietario que exista documentación relativa al hecho.

A pesar de ello se cree necesario desarrollar de forma sintética los retoques fundamentados. En cuanto al soporte se ha recurrido a un entelado de bandas en su perímetro con un tejido de una densidad mayor que la original, aspecto que no es recomendable en una actuación como tal. Las numerosas pérdidas y rasgados se han solucionado con parches de largos hilos desfibrados. Se ha podido registrar quince parches de diferente formato, que van desde el más grande de 24 × 10 cm, hasta el más pequeño de 3 × 2 cm.

El anverso presenta una superficie pictórica, con zonas con micro lagunas en la pintura y otras zonas estucadas de una manera que consideramos inadecuada, posiblemente haya sido tratado por una mano inexperta, esta labor requiere de una técnica realizada con precisión, para evitar estos casos. Igualmente sucede con el procedimiento de reintegración cromática, en el que se han trabajado de forma mimética y poco sutil. Sería recomendable una restauración para subsanar todo ello.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS PUNTUALES- CARACTERIZACIÓN QUÍMICA DE LOS MATERIALES

4.1. ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO Y QUÍMICO MEDIANTE TÉCNICAS MICROSCÓPICAS

4.1.1. Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa

Tras el análisis de los estudios físicos y una vez analizadas las imágenes aportadas, se han seleccionado las zonas de interés en las que se marcan los puntos de extracción y caracterización de las muestras. Para su elección y por la variedad de colores, se ha optado por 7 puntos. Ello viene dado por la necesidad de contrastar la composición de estos pigmentos con la imagen radiográfica razonada en el capítulo anterior.

En la Tabla 1 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae.

Acompañada de una imagen (Fig. 1) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

Tabla 1. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
MV1	Negro	Velo pliegue a la altura del pecho de la figura de Santa Teresa
MV2	Marrón	Broche de la figura de Santa Teresa
MV3	Magenta	Vestido brazo izquierdo de la figura de Santa Úrsula
MV4	Blanco	Velo frente de la figura de Santa Teresa
MV5	Carnación	Dedo índice de la mano derecha del a figura de Santa Úrsula
MV6	Verde	Hoja de la planta en la cesta de la figura de Santa Rosa
MV7	Rojo	Vestido brazo derecho de la figura de Santa Rosa
MV8 Soporte	Fibra	Lateral izquierdo
	Tela	Bastidor izquierdo

Los colores extraídos se han hecho en base a una deliberación variada de colores empleados en la paleta del pintor. Además, algunos como es el color de la muestra magenta (MV3), una tonalidad un tanto controvertida, nos lleva a la necesidad de conocer su composición en todas las obras.

Igualmente, el color verde de la muestra MV6 y el marrón de la MV2 nos permitirán realizar comparativas con otras obras que presentan estos mismos elementos. Para el conocimiento de la composición de la carnación en la muestra MV5 (semejante en todos los personajes) se ha optado por la elección de la mano de la santa principal. Otro color del que también se precisa su identificación es el rojo de la muestra MV7 empleado en casos muy puntuales con la vestimenta de la figura de Santa Rosa.

En esta obra la imagen radiográfica²⁶⁵ no ha influido al no presentar ningún cambio con la imagen visionada. Lo que sí que se ha tenido en cuenta es una selección meticulosa para evitar la extracción de las numerosas zonas reintegradas cromáticamente.

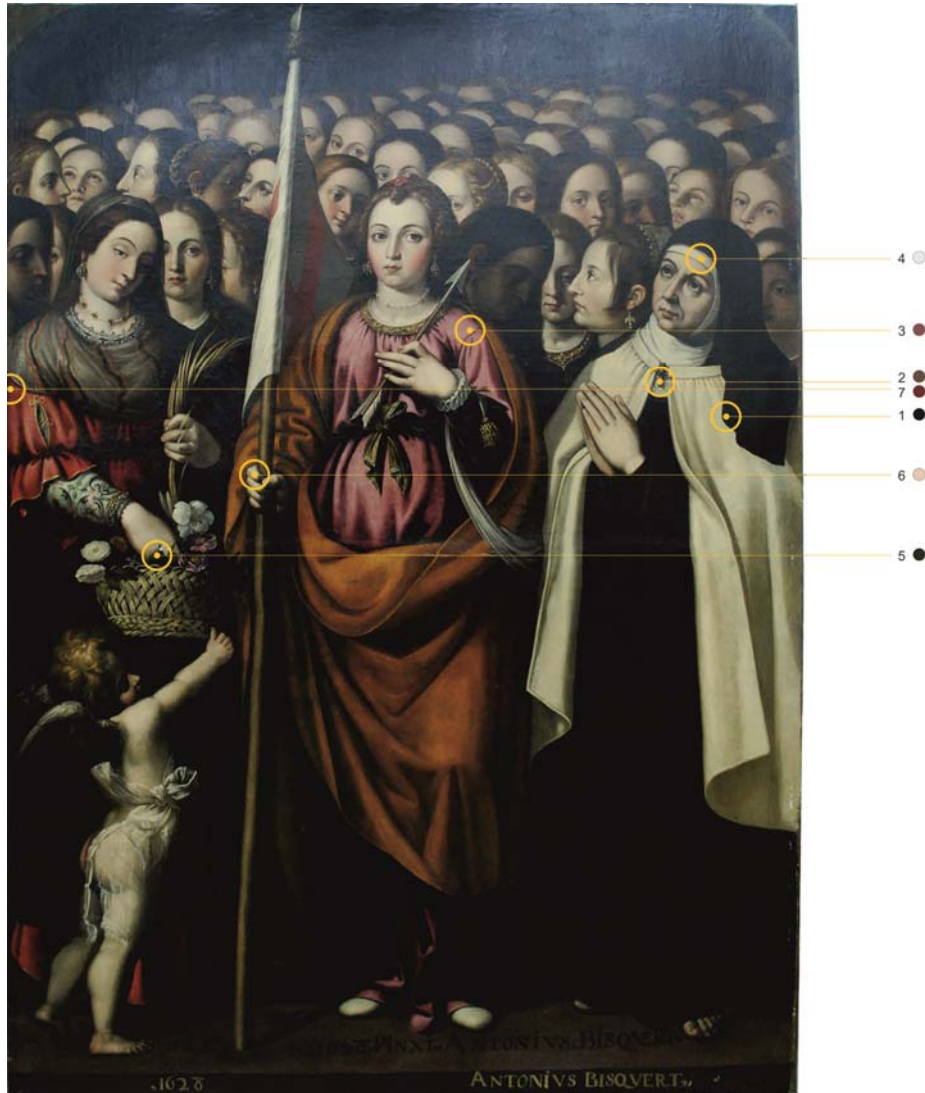


Figura 1. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

²⁶⁵ Figura 6, imagen radiográfica de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*, p. 191.

Gracias a las muestras se ha podido llevar a cabo el estudio morfológico o estratigráfico y la caracterización inorgánica (pigmentos, preparaciones y cargas), primero mediante Microscopía Óptica, luego han sido analizadas mediante SEM/EDX (imágenes de electrones retrodispersados y espectros de RX) como se exponen seguidamente. A excepción de la muestra MV4 de la que ha sido imposible obtener resultados. Matizar que en varias de las muestras extraídas no parece apreciarse ninguna disposición de estratos, únicamente el estrato pictórico más superficial. Se ha trabajado con la observación de la superposición de estratos.

A.- MUESTRA MV1. Velo pliegue a la altura del pecho de la figura de Santa Teresa

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra MV1 se observa un único estrato pictórico negro (1).



Figura 2. Microfotografía de la muestra MV1 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

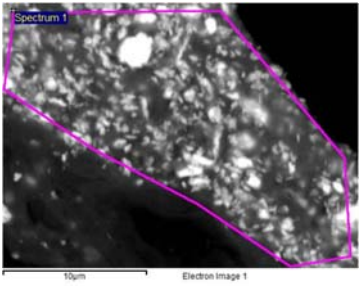
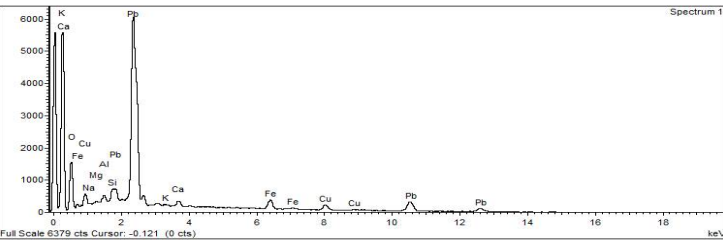
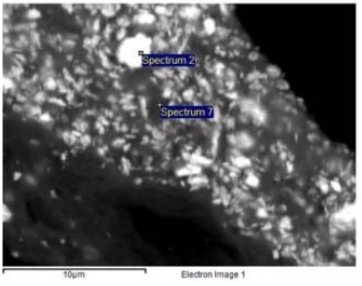
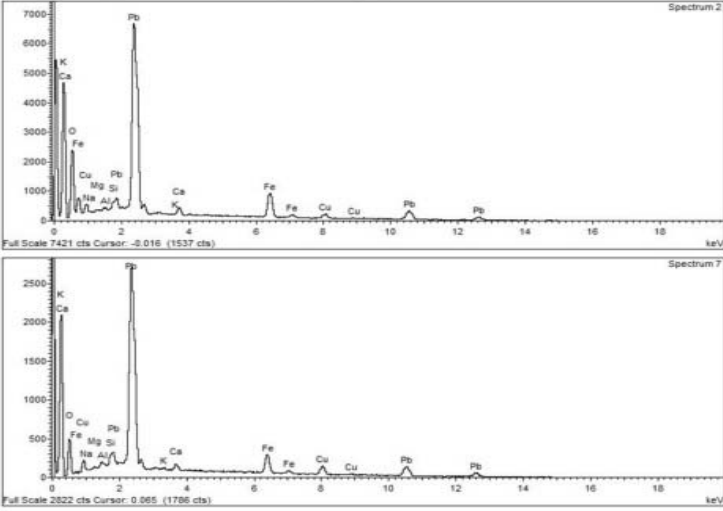
A.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 2) se ha identificado la composición del estrato pictórico negro formado por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (80.52 % PbO), pigmento tierra con magnetita (Fe_2O_3) (3.33 % SiO_2 , 1.82 % Al_2O_3 , 0.37 % Na_2O , 0.42 % MgO , 0.60 % K_2O , 1.97

%CaO, 5.72 % FeO) y negro óxido de cobre (tenorita, CuO) (5.24 %CuO) [Espectro 1].

En el análisis puntual se identifica la mezcla de pigmentos, blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (76.62-75.99 % PbO), pigmento tierra con magnetita (Fe₂O₃) (1.94-2.89 % SiO₂, 0.87-0.94 % Al₂O₃, 0.25-0.08 % Na₂O, 0.46-0.47 % MgO, 0.06-0.46 % K₂O, 2.46-1.79 %CaO, 13.68-10.07 % FeO) y negro óxido de cobre (tenorita, CuO) (3.66-7.30 % CuO) [Espectro 2-7].

Tabla 2. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV1 (×500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
	

B.- MUESTRA MV2. Broche de la figura de Santa Teresa

B.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra MV2 presenta tres estratos pictóricos, el estrato de preparación almagra (1), un primer estrato blanco (2) y sobre este, otro marrón-ocre (3).

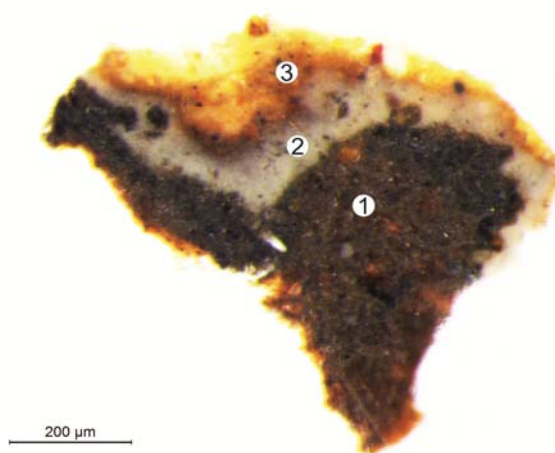


Figura 3. Microfotografía de la muestra MV2 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

B.2. SEM/EDX

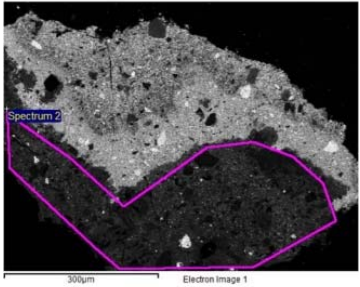
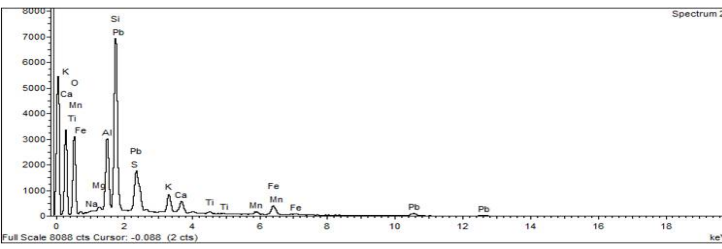
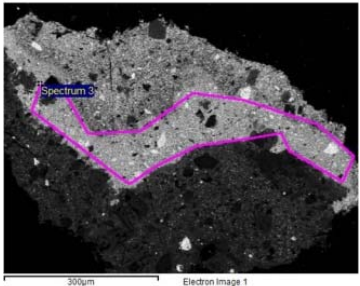
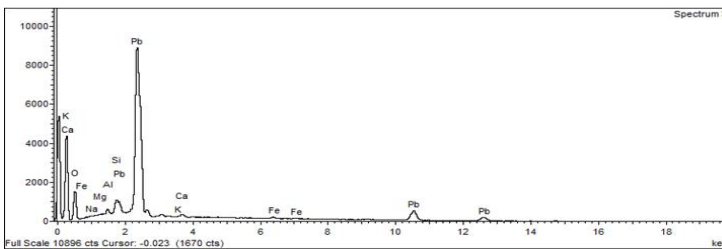
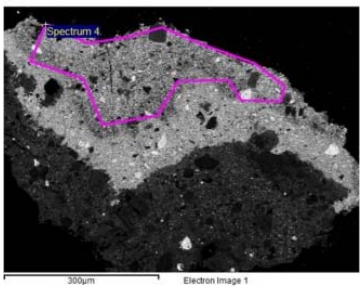
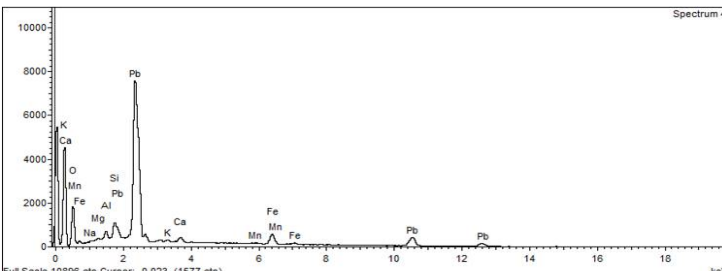
En la imagen de retrodispersados se han identificado tres estratos (Tabla 3). El primer estrato de preparación (1) constituido por pigmento tierra sombra (Fe/Mn) (3.34 % CaO, 47.60 % SiO₂, 16.11 % Al₂O₃, 4.17 % K₂O, 0.23 % Na₂O, 0.87 % MgO, 1.35 % SO₃, 5.56 % FeO, 1.44 % MnO, 0.87 % TiO₂) y se identifica blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (18.46 % PbO) [Espectro 1].

El estrato pictórico (2) está formado mayoritariamente por blanco de plomo (90.90 % PbO) y pigmento tierra ocre (1.17 % CaO, 4.60 % SiO₂, 1.50 % Al₂O₃, 0.46 % K₂O, 0.09 % MgO, 1.17 % FeO) [Espectro 2].

El tercer estrato (3) también se encuentra formado por mayoritariamente por blanco de plomo (80.77 % PbO) y por pigmento tierra sombra (Fe/Mn)

(2.10 % CaO, 5.08 % SiO₂, 2.46 % Al₂O₃, 0.71 % K₂O, 0.31 % Na₂O, 0.74 % MgO, 7.34 % FeO, 0.48 %MnO) [Espectro 4].

Tabla 3. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV2 (×180).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
<p style="text-align: center;">3</p> 	

C.- MUESTRA MV3. Vestido del brazo izquierdo de la fura de Santa Úrsula

C.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra MV3 indica la presencia de un estrato de aspecto translucido de color magenta con zonas oscuras negras.

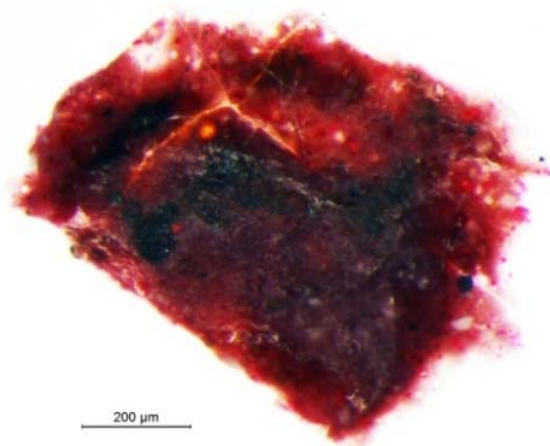


Figura 4. Microfotografía de la muestra MV3 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

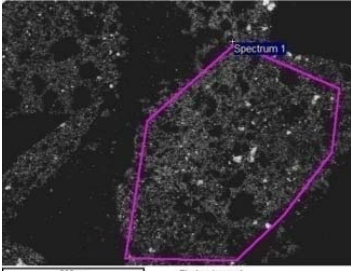
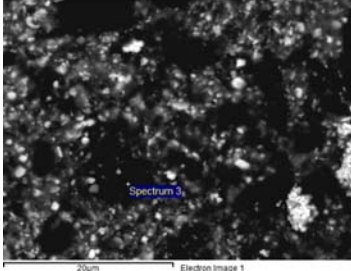
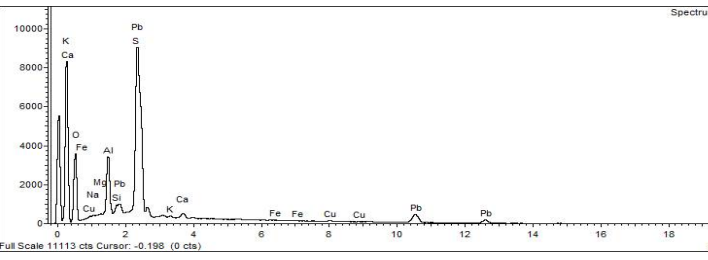
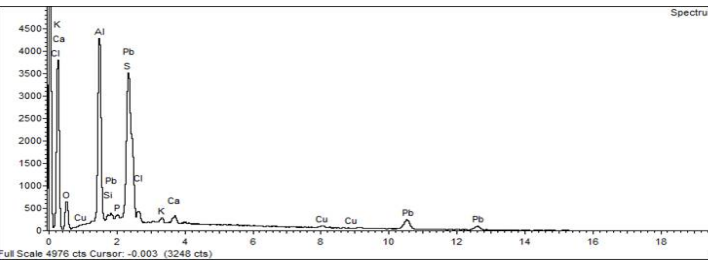
C.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se observa de la misma manera un estrato (Tabla 4). En el análisis global se identifican en mayor proporción blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (76.00 % PbO) y alúmina ($\text{Al}(\text{OH})_3$) (15.96 % Al_2O_3) como carga, y en menor proporción, minio (Pb_2O_3) (76.00 % PbO), azurita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$, Carbonato básico de cobre) (0.61 % CuO) y pigmento tierra roja (1.80 % CaO, 2.46 % SiO_2 , 15.96 % Al_2O_3 , 0.51 % K_2O , 0.19 % MgO, 0.34 % Na_2O , 0.09 % FeO, 2.04 % SO_3) [Espectro 1].

Del mismo modo, en el análisis puntual, se identifican blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (43.54 % PbO) y alúmina ($\text{Al}(\text{OH})_3$) (34.89 % Al_2O_3) como carga, y en menor proporción, minio (Pb_2O_3) (43.54 % PbO), azurita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$, carbonato básico de cobre) (1.26 % CuO) y pigmento

negro hueso (C, $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3) (1.93 % CaO, 1.53 % P_2O_5) y pigmento tierra roja (1.09 % K_2O , 1.58 % SiO_2 , 12.83 % SO_3) [Espectro 3].

Tabla 4. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV3 ($\times 250$) y ($\times 300$).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  	 

D.- MUESTRA MV4. Velo frente de la figura de Santa Teresa

El examen estratigráfico correspondiente al color blanco, no ha sido posible realizarlo por el tamaño tan mínimo, que presentaba la muestra. Se extraerá información de la composición del pigmento blanco, a partir de los resultados de los exámenes globales de las otras muestras.

E.- MUESTRA MV5. Dedo índice de la mano derecha de la figura de Santa Úrsula

E.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra MV5 se observa la presencia de dos estratos, una primera capa de preparación marrón (1) y un estrato pictórico blanco-ocre (2).

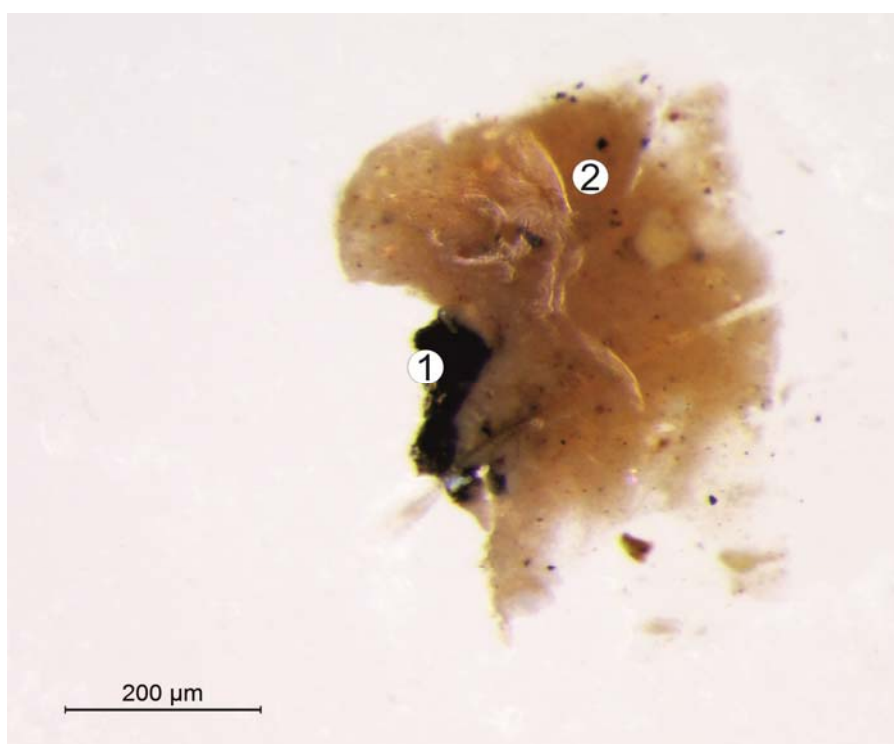
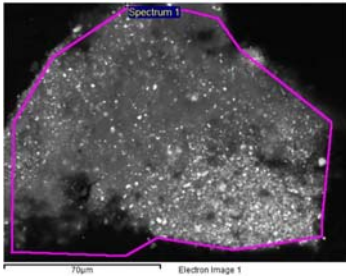
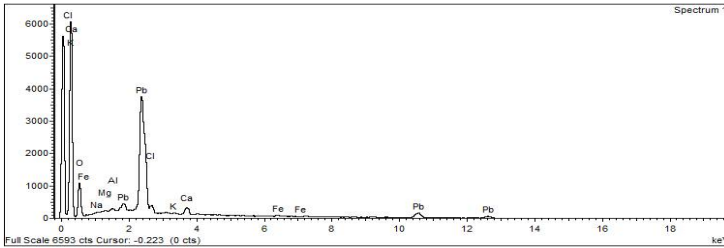
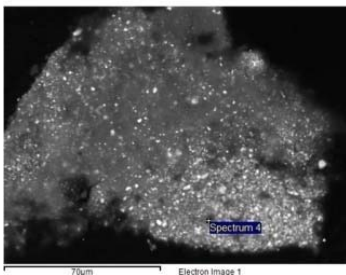
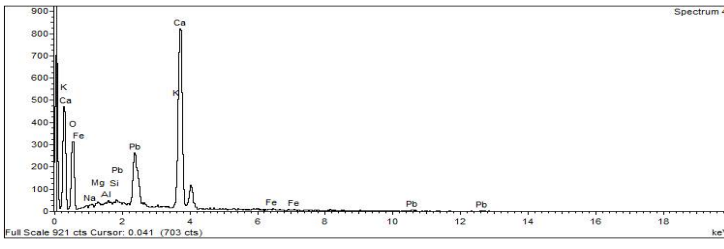


Figura 5. Microfotografía de la muestra MV5 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

E.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se observa un único estrato pictórico (Tabla 5). En el estrato (2) se identifica mayoritariamente blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (88.98-27.20 % PbO) y pigmento tierra ocre con goethita ($\alpha\text{-FeOOH}$) de naturaleza calcárea (CaCO_3) (5.20-70.15 % CaO, 0.32 % SiO_2 , 1.28-0.16 % Al_2O_3 , 0.87-0.20 % K_2O , 0.30-0.78 % Na_2O , 0.36-0.59 % MgO, 0.98-0.59 % FeO), y sales solubles NaCl (Cl 2.02 %W) [Espectro 1-4].

Tabla 5. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV5 (×800).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">2</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	

F.- MUESTRA MV6. Hoja de la planta en la cesta de Santa Rosa

F.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra MV6 indica la presencia de dos estratos pictóricos, una primera capa de preparación marrón (1) y una capa verde (2).

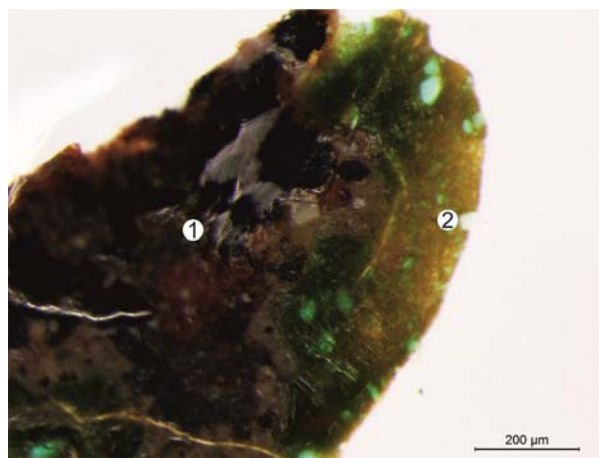


Figura 6. Microfotografía de la muestra MV6 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

F.2. SEM/EDX


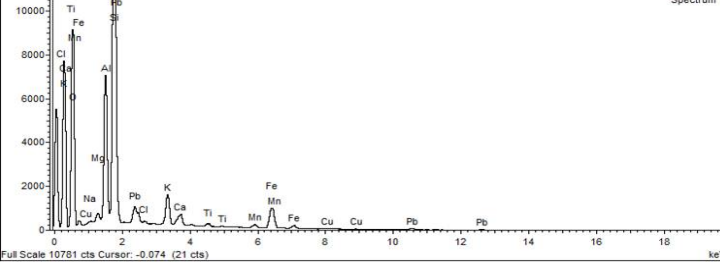

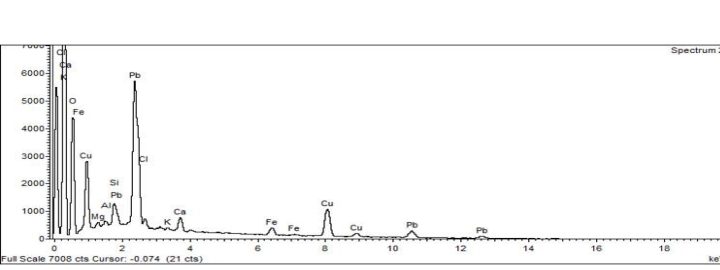
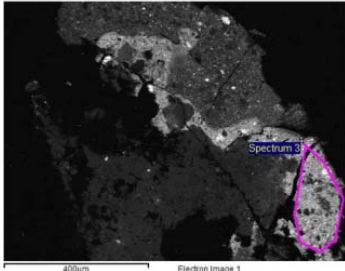
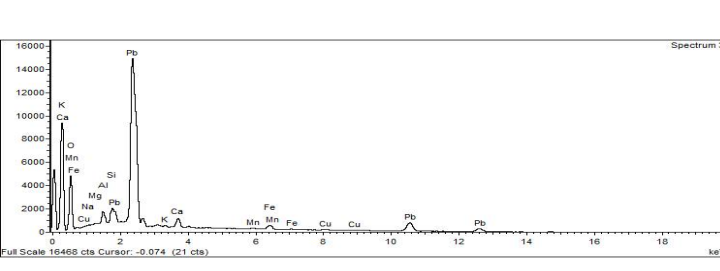
En la imagen de retrodispersados se han identificado dos estratos (Tabla 6). El primer estrato de preparación (1) constituido por pigmento tierra sombra (Fe/Mn) (1.62 % CaO, 61.16 % SiO₂, 17.91 % Al₂O₃, 3.93 % K₂O, 0.19 % Na₂O, 1.01 % MgO, 7.38 % FeO, 0.95 % MnO, 0.69 % TiO₂) y se identifica blanco de plomo (2PbCO₃·Pb(OH)₂) (4.65 % PbO), y sales solubles NaCl (Cl 0.17 %W) [Espectro 1-×130].

El estrato pictórico (2) está formado mayoritariamente por una mezcla de blanco de plomo (56.37 % PbO) y verdigris (acetato de cobre, Cu(CH₃COO)₂·H₂O) (25.63 % CuO), se identifica en menor proporción pigmento tierra ocre (4.01 % CaO, 6.04 % SiO₂, 1.04 % Al₂O₃, 0.58 % K₂O, 1.59 % MgO, 3.83 % FeO) [Espectro 2-×130]; en este mismo estrato pictórico (2) se observan zonas más blancas cuya composición es mayoritariamente blanco de plomo (82.4 2% PbO), y en menor proporción verdigris (acetato de cobre, Cu(CH₃COO)₂·H₂O) (0.63 % CuO) y pigmento tierra sombra (Fe/Mn) (3.81 % CaO, 4.79 % SiO₂, 3.78 % Al₂O₃, 0.54 % K₂O, 0.34 % MgO, 0.32 % Na₂O, 2.90 % FeO, 0.49 % MnO) [Espectro 3-×130].

En los análisis puntuales realizados se han identificado: verdigris (acetato de cobre), Cu(CH₃COO)₂·H₂O) (68.91-65.41 % CuO) blanco de plomo

(23.86-30.07 % PbO) y pigmento tierra ocre (0.32 % CaO, 3.47 % SO₃, 0.35 % K₂O, 0.88 % MgO, 0.46 % FeO) [Espectro 1-x250; Espectro 2-x850]. Los granos oscuros se corresponden con pigmento negro hueso ([C, Ca₃(PO₄)₂, CaCO₃] (44.20 % CaO, 38.74 % P₂O₅) con blanco de plomo (13.96 % PbO) [Espectro 7-x250].

Tabla 6. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV6 (x130).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
	

G.- MUESTRA MV7. Vestido brazo derecho de la figura de Santa Rosa

G.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen morfológico de la muestra MV7 se observa un único estrato pictórico rojo oscuro.

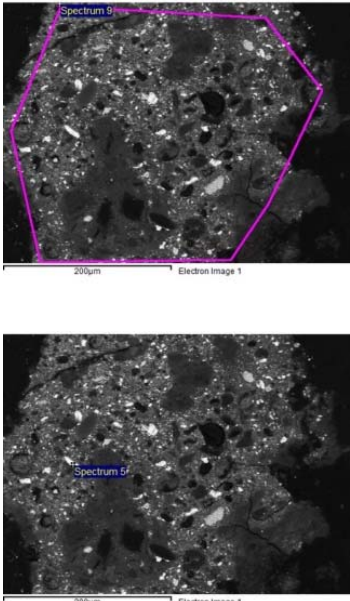
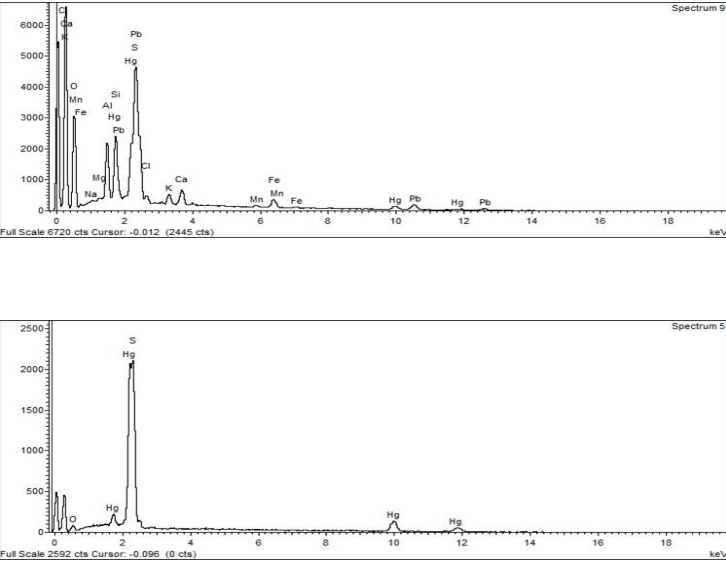


Figura 7. Microfotografía de la muestra MV7 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

G.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 7) se aprecia un estrato pictórico constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (33.13 % PbO) y bermellon (Sulfuro de mercurio, HgS_2) (18.22-71.15 % HgO, 11.83-28.85 % SO_3) y pigmento tierra sombra (Fe/Mn) (3.87 % CaO, 13.42 % SiO_2 , 10.87 % Al_2O_3 , 2.34 % K_2O , 0.43 % Na_2O , 0.55 % MgO, 4.03 % FeO, 0.65 % MnO y se identifica y sales solubles NaCl (Cl 0.66 %W) [Espectro 9- \times 300 y Espectro 5- \times 300 puntual].

Tabla 7. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV7 (×300).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	

H.- MUESTRA MV8. Soporte: Fibra-Tela del lateral izquierdo

Se han identificado las fibras textiles de un fragmento accesible tras el reentelado en el lateral izquierdo. En el estudio morfológico de fibras mediante secciones longitudinales (Microscopía Óptica (MO)). (Fig. 8) se observa la presencia de agrupaciones de fibras de origen vegetal tipo bastones con nudos, lo que indicaría que se trataría de un lino o cáñamo.



Figura 8. Microfotografías de una muestra de fibra MV8, luz transmitida polarizada, $\times 16-40$.

En cuanto el tejido (Fig. 9) se trata de un tafetán de una densidad de aproximadamente 10 hilos, presentando torsión en Z en trama y en urdimbre²⁶⁶.



Figura 9. Microfotografía de una muestra del tejido del soporte MV8, luz incidente polarizada, $\times 8$ -25.

²⁶⁶ Interpretación asesorada por la Dra. Sofía Vicente Palomino, Restauradora de Textiles en Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València (CRBC-UPV).

RESULTADOS

La obra *Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa* está creada sobre un soporte textil de tipo lino o cáñamo, preparado con un aparejo marrón rojizo, compuesto por pigmento de tierra sombra y blanco de plomo con sales solubles, como se presenta en la Tabla 8.

El espesor de los estratos pictóricos, en este caso, no se ha podido evaluar debido a que la extracción de las muestras, en muchas de ellas, solo se apreciaba el estrato pictórico más superficial. Sin embargo, tras su examen, se puede establecer que se ha empleado una única capa de preparación sin otra posible imprimación encima. Además, el empaste de los colores se limita a capa finas de agentes pigmentantes.

Las carnaciones (MV5) las consigue con una mezcla de colores de origen natural como tierra ocre y sombra mezclados con blanco de plomo.

En cuanto a negros (MV1), actúa con el negro óxido de cobre para zonas íntegras de color negro y el negro hueso para oscurecer otros colores.

La composición de estos tres colores que se citan a continuación nos permitirá hacer apreciaciones en los resultados finales. El color verde (MV6), compuesto por verdigrís, un pigmento artificial formado por acetato básico de cobre hidratado. El magenta (MV3) creado por la mezcla de minio, azurita, tierra roja con blanco de plomo y negro hueso. Y por último el rojo (MV7) dado con bermellón artificial, un sulfuro rojo de mercurio.

Tabla 8. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
MV1 Negro	-	Tierra con magnetita (Fe_2O_3) Negro óxido de cobre (tenorita, CuO) Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)
MV2 Marrón	Tierra sombra (Fe/Mn) Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)	Tierra sombra (Fe/Mn) Blanco de plomo
		Tierra ocre Blanco de plomo
MV3 Magenta	-	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Alúmina ($\text{Al}(\text{OH})_3$) Minio (Pb_2O_3), Azurita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ carbonato básico de cobre) Negro hueso (C, $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3) Tierra roja
MV5 Blanco	-	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Calcita (CaCO_3) Tierra ocre con goethita ($\alpha\text{-FeOOH}$) Sales solubles NaCl
MV6 Verde	Tierra sombra (Fe/Mn) Blanco de plomo Sales solubles NaCl	Blanco de plomo y Verdigris acetato de cobre, $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot \text{H}_2\text{O}$ Pigmento tierra ocre
MV7 Rojo	-	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Bermellon (HgS_2) Tierra sombra (Fe/Mn) Sales solubles NaCl

4.1.2. Santa Teresa Escritora

Con toda la información suministrada por los estudios físicos, se puede proceder a la extracción de muestra en la obra más características. Se han seleccionado 6 puntos de color en zonas de importancia en cuanto a color u objetos que en el plano radiográfico no se presencian, permitiéndonos conocer más en profundidad su origen, su composición química, así como la distribución en los diferentes estratos.²⁶⁷

En la Tabla 9 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Se acompaña de una imagen (Fig. 10) en la que se indica la ubicación en la obra, el número de la muestra y el color del área de extracción.

Tabla 9. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de *Santa Teresa Escritora*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
ST1	Rojo	Concha (no aparece en RX)
ST2	Verde	Mantel debajo de la mano izquierda de la figura de Santa Teresa
ST3	Rojo	Cabeza jilguero (no aparece en RX)
ST4	Marrón	Fiador de la figura de Santa Teresa (no aparece en RX)
ST5	Magenta	Flor inferior del jarrón
ST6	Carnación	Pie derecho del ángel de la izquierda
ST7 Soporte	Fibra	Lateral izquierdo

Los colores rojos, marrón y magenta proceden de cuatro elementos claves en la composición de la obra que no se presentan en la imagen radiográfica. El primer color rojo (ST1) es de uno de los colores que dibujan

²⁶⁷ Figura 13, imagen radiográfica de *Santa Teresa Escritora*, p. 205.

la concha, uno de los elementos encontrados sobre la mesa. El otro color rojo (ST3) de un punto de la cabeza del jilguero. El marrón (ST4) indicado se emplea en el fiador de la santa y se repite en Sor Catharina, y, por último, el magenta (ST5) de la flor que está situada al lado del borde del jarrón. En la identificación de la composición de la carnación (ST6) de los personajes se ha extraído del empeine del pie derecho del ángel, que está montando en primera línea, ya que las tonalidades empleadas para la conformación de todas las personas son semejantes. El último de los pigmentos en analizar ha sido el color verde (ST2) del mantel puesto que es donde más predomina este color.

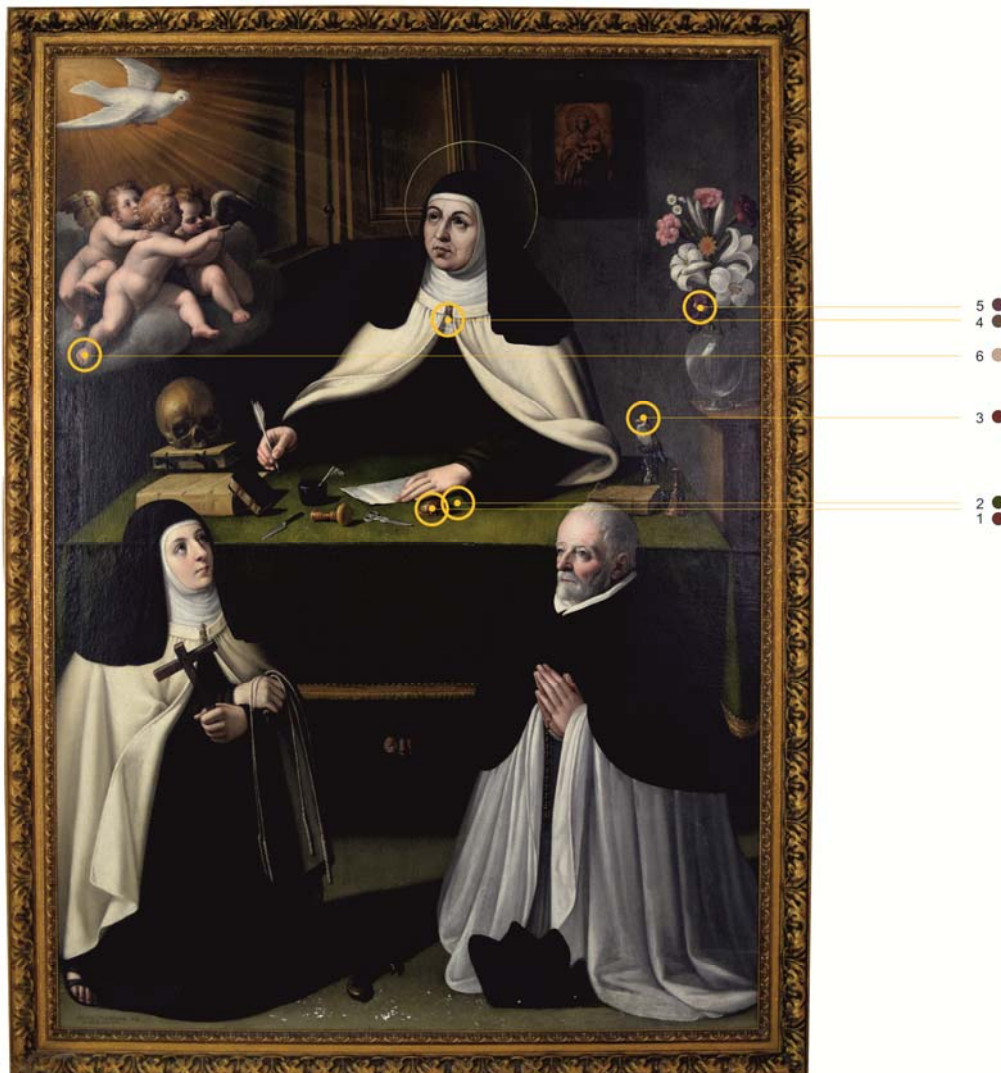


Figura 10. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra *Santa Teresa Escritora*.

Tras las muestras preparadas, se ha procedido a su estudio morfológico o estratigráfico mediante Microscopía Óptica. La caracterización química (pigmentos, preparaciones y cargas) mediante SEM/EDX se ha realizado únicamente de las muestras ST1 y ST2, como veremos a continuación.

A.- MUESTRA ST1. Concha (no aparece en RX)

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra ST1 indica la presencia de cinco estratos, una primera capa de preparación blanca (1), y sobre ella, un fino estrato marrón oscuro (2), después un estrato blanco compacto (3), y sobre este, nuevamente un estrato marrón oscuro (4) y finalmente el estrato más superficial rojo anaranjado (5).

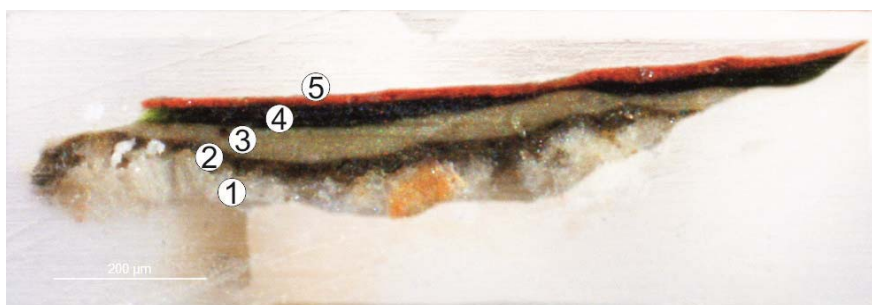


Figura 11. Microfotografía de la muestra ST1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

A.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han obtenido los espectros de rayos X y su correspondiente análisis semicuantitativo de los diferentes estratos (Tabla 10).

El estrato de preparación (1) constituido por sulfato de calcio (yeso) (33.26 % CaO, 31.63 % SO₃) y sílice (20.25 % SiO₂) y ciertas impurezas arcillosas (7.43 % Al₂O₃, 2.62 % K₂O, 1.51 % MgO, 0.49 % TiO₂, 2.39 % FeO) y sales solubles (NaCl) (0.23 % NaO₂, 0.17 % Cl) [Espectro 1].

El estrato pictórico marrón oscuro (2) presenta una composición de blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (35.16 % PbO), sílice (37.80 % SiO₂), tierra roja con hematita α -Fe₂O₃ (11.84 % FeO, 6.46 % Al₂O₃, 1.44 % K₂O, 2.49 % MgO), también, se identifica pigmento verde de malaquita

Capítulo 4

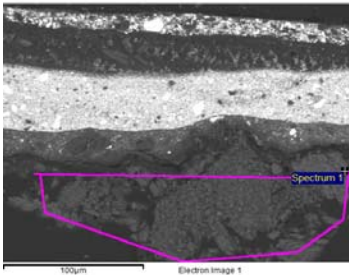
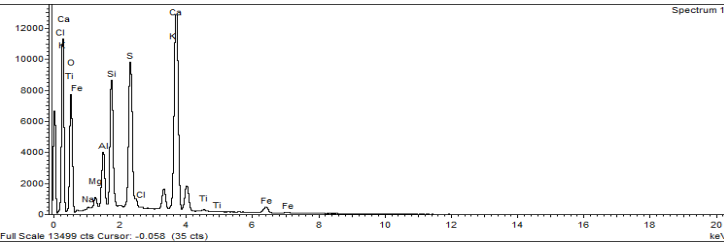
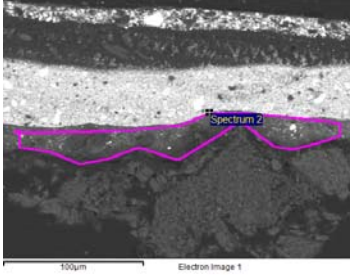
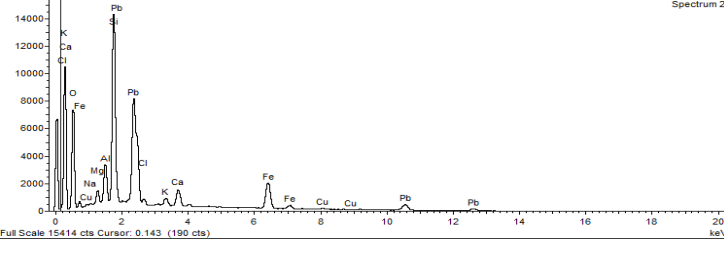
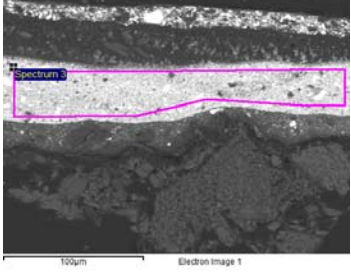
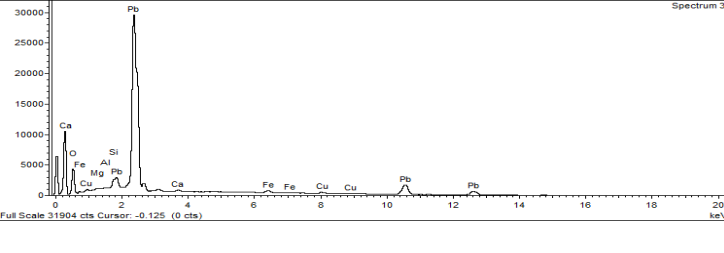
($2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$) (0.62 % CuO) y sales solubles (NaCl) (0.30 % NaO₂, 0.22 % Cl). [Espectro 2].

El estrato pictórico blanquecino con cierta tonalidad ocre (3) está formado mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$) (93.13 % PbO) y cierta cantidad de pigmento tierra roja con hematita $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ (1.69 % FeO, 2.77 % SiO₂, 0.19 % Al₂O₃, 0.54 % CaO, 0.27 % MgO), y pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$) (1.40 % CuO). [Espectro 3].

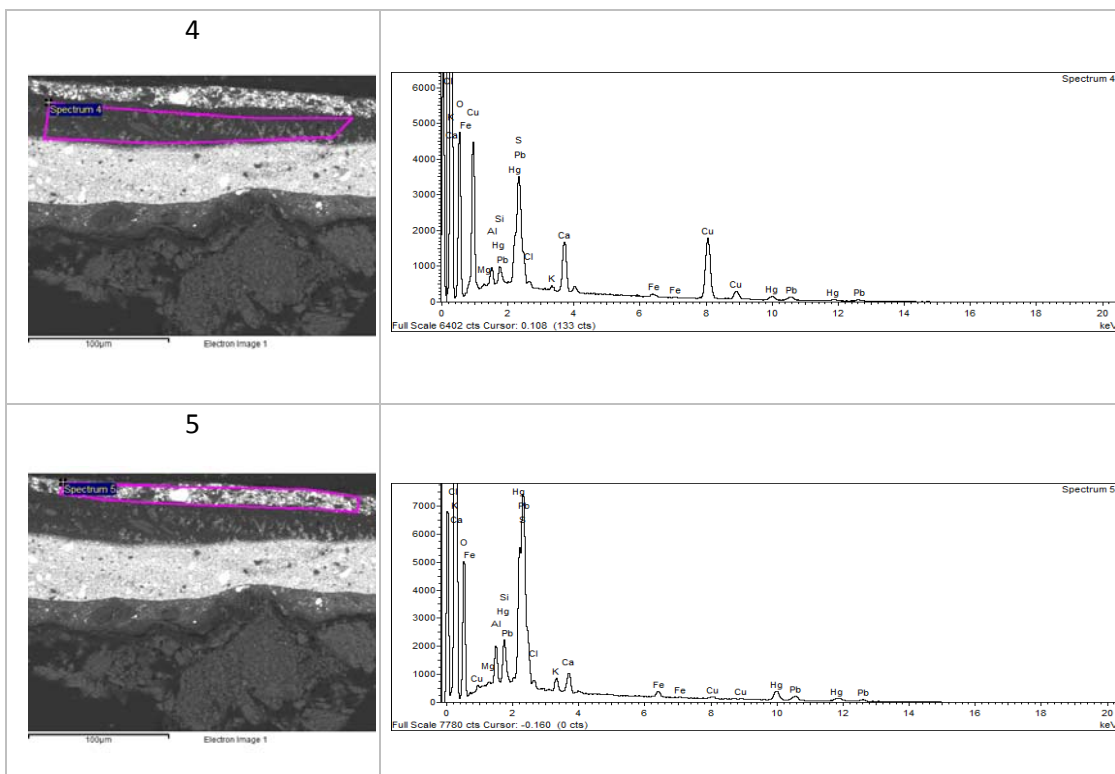
En el estrato pictórico (4) se identifica una mezcla de pigmentos blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$) (13.39 % PbO), bermellon HgS (13.44 % HgO, 13.71 % SO₃), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$) (41.04 % CuO), tierra roja (0.88 % FeO, 2.96 % SiO₂, 3.40 % Al₂O₃, 0.74 % K₂O, 0.58 % MgO), calcita (9.12 % CaO) y sales solubles (NaCl) (0.74 % Cl). [Espectro 4].

El estrato más superficial rojo anaranjado (5) se encuentra constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$) (21.39 % PbO), bermellon (HgS) (37.10 % HgO, 18.65 % SO₃), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$) (1.31 % CuO), tierra roja (2.23 % FeO, 5.71 % SiO₂, 5.52 % Al₂O₃, 2.48 % K₂O, 4.20 % CaO, 0.44 % MgO) y sales solubles (NaCl) (0.97 % Cl). [Espectro 5].

Tabla 10. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra ST1 (×500) y (×800).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
<p style="text-align: center;">3</p> 	

Capítulo 4



B.- MUESTRA ST2. Mantel debajo de la mano izquierda de la figura de Santa Teresa

B.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra ST2 indica la presencia de cuatro estratos, una primera capa de preparación marronada (1), y sobre ella, un fino estrato marrón oscuro (2), después un estrato blanco compacto (3), y finalmente, el estrato más superficial verde (4).

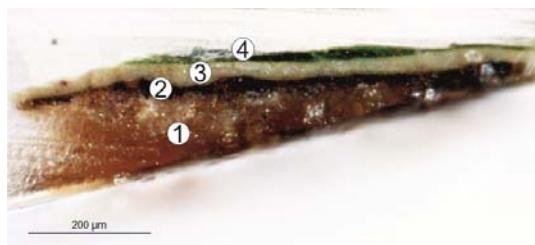


Figura 12. Microfotografía de la muestra ST2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

B.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado los siguientes estratos (Tabla 11).

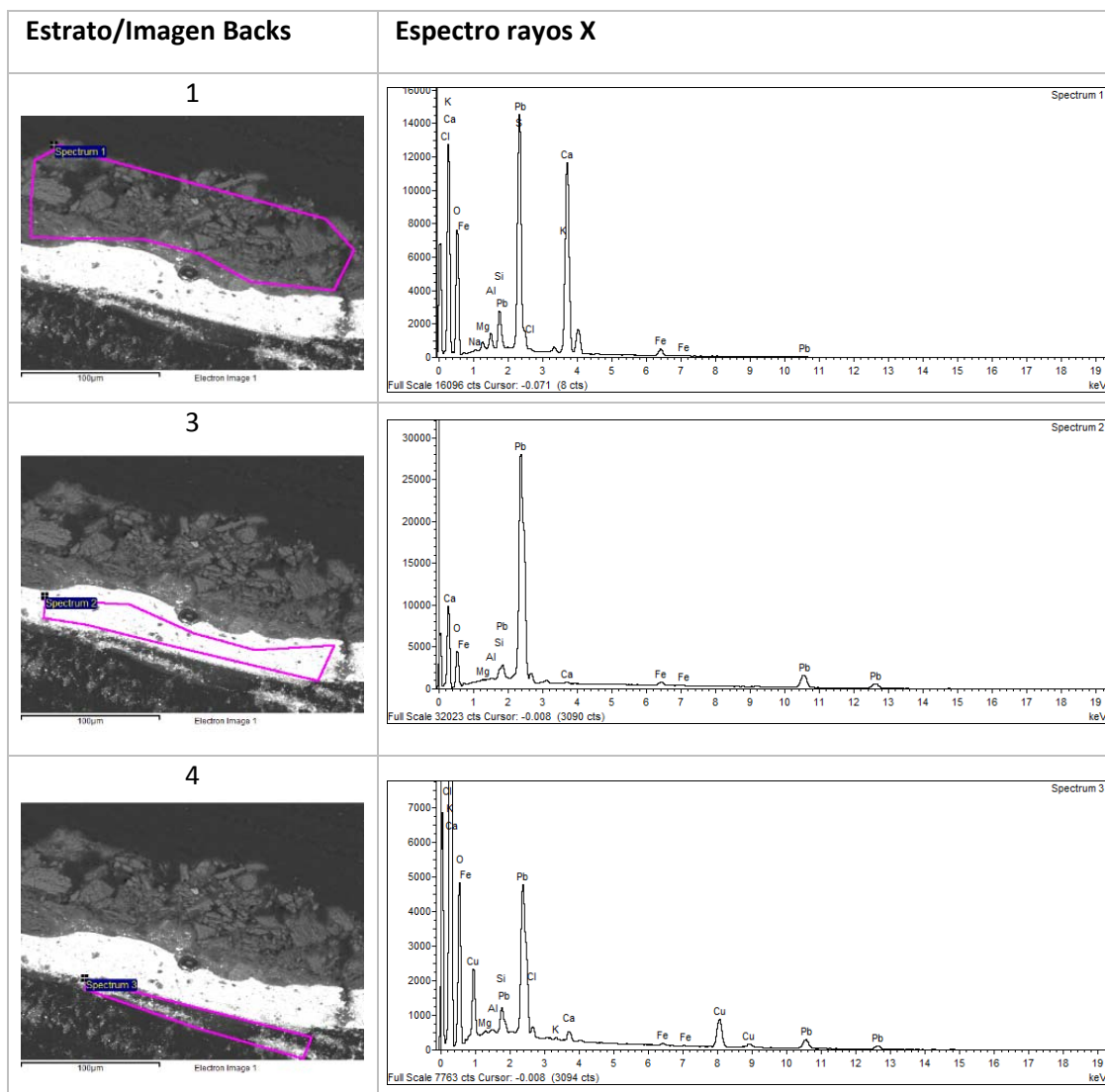
La capa de preparación (1) constituida por sulfato de calcio (yeso) (34.46 % CaO, 48.84 % SO₃), material arcilloso (5.90 % SiO₂, 2.21 % Al₂O₃, 0.74 % K₂O, 1.17 % MgO, 2.74 % FeO), blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (3.53 % PbO), y sales solubles (NaCl) (0.15 % NaO₂, 0.25 % Cl). [Espectro 1].

El estrato pictórico marrón oscuro (2) presenta una composición de blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂), tierra roja con hematita α -Fe₂O₃, también, se identifica pigmento verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) y sales solubles (NaCl) [sin espectro].

El estrato pictórico blanquecino con cierta tonalidad ocre (3) está formado mayoritariamente por blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (94.42 % PbO) y pigmento tierra roja con hematita α -Fe₂O₃ (2.06 % FeO, 2.49 % SiO₂, 0.25 % Al₂O₃, 0.59 % CaO, 0.19 % MgO) [Espectro 2].

En el estrato pictórico (4) se identifica una mezcla de pigmentos blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (60.00 % PbO), verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (26.15 % CuO), tierra roja (1.16 % FeO, 6.43 % SiO₂, 0.67 % Al₂O₃, 0.60 % K₂O, 0.85 % MgO, 3.00 % CaO) y sales solubles (NaCl) (1.15 % Cl) [Espectro 3].

Tabla 11. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra ST2 (×500).



C.- MUESTRA ST3. Cabeza pájaro (no aparece en RX)

El examen estratigráfico de la muestra ST3 indica la presencia de dos estratos, una primera capa de varias tonalidades de marrón más claro y oscuro (1) y superpuesta un estrato compacto de color rojo magenta (2).

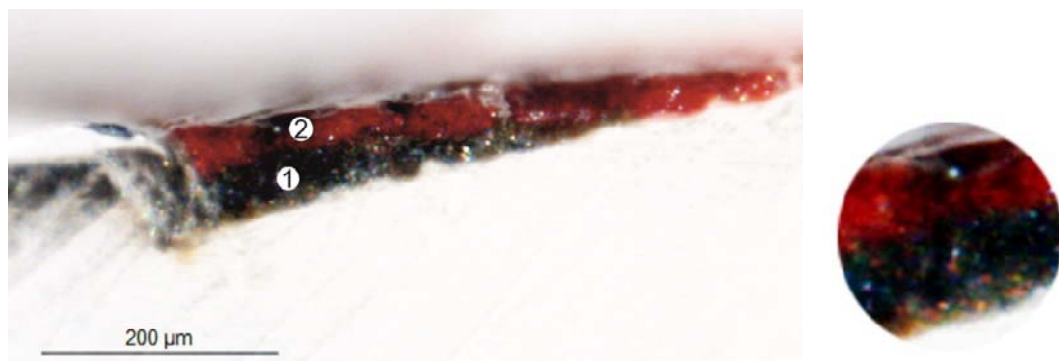


Figura 13. Microfotografía de la muestra ST3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

D.- MUESTRA ST4. Fiador de la figura de Santa Teresa (no aparece en RX)

La microfotografía de la muestra ST4 indica la presencia de cuatro estratos localizados en la parte izquierda de la imagen, una primera capa dispersa de color marrón claro (1), después, un estrato blanco compacto (2) y sobre ella, un fino estrato marrón oscuro (3) y, por último, un estrato muy grueso marrón claro heterogéneo de diferentes tonalidades con partículas dispersadas de color marrón oscuro (4).



Figura 14. Microfotografía de la muestra ST4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

E.- MUESTRA ST5. Flor inferior del jarrón

El examen estratigráfico de la muestra ST5 indica la presencia de tres estratos, una primera capa gruesa de preparación marrón (1), un estrato intermedio de color marrón muy oscuro (2) y finalmente, el estrato más superficial fino de color magenta (3)

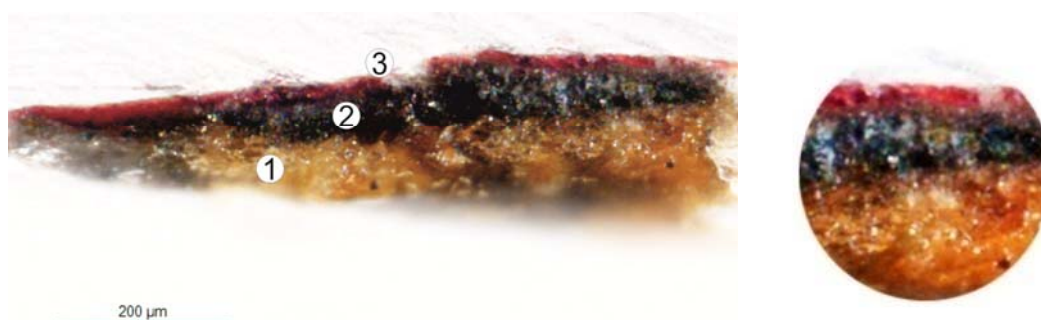


Figura 15. Microfotografía de la muestra ST5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

F.- MUESTRA ST6. Pie derecho del ángel de la izquierda

El examen estratigráfico de la muestra ST6 presenta tres estratos diferentes, una primera capa de preparación blanca gruesa (1), sobre ella, un estrato fino color marrón oscuro (2), y, por último, un estrato de color rosa claro (3).

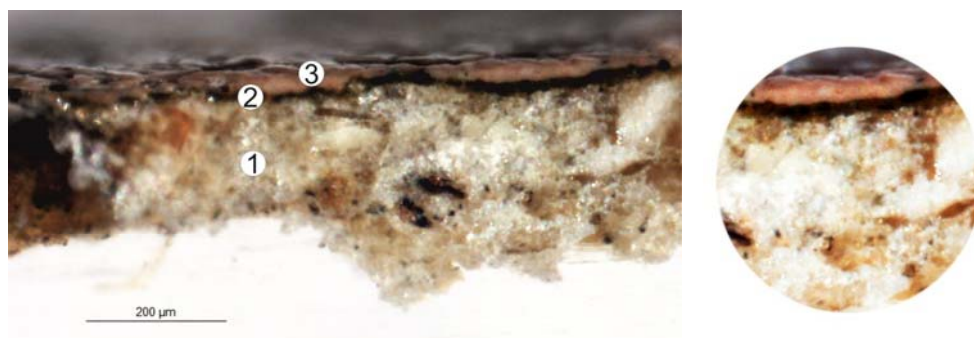


Figura 16. Microfotografía de la muestra ST6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

G.- MUESTRA ST7. Soporte: Fibra del lateral izquierdo

En el estudio morfológico de fibras mediante secciones longitudinales por Microscopía Óptica (MO) se observa la presencia de agrupaciones de fibras de origen vegetal tipo bastones con nudos, lo que indicaría que se trataría de lino o cáñamo (Fig. 17 y 18). Respecto al tejido, se puede señalar que presenta un ligamento sencillo tipo tafetán simple. La forma de tejerla es urdimbre en vertical, y trama en horizontal.



Figura 17. Microfotografía de la fibra, $\times 10$ y 90° .

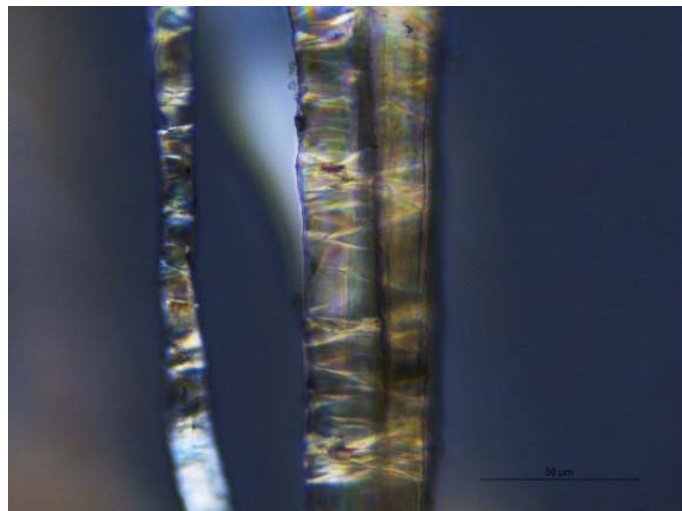


Figura 18. Microfotografía de la fibra, $\times 40$ y 90° en campo oscuro.

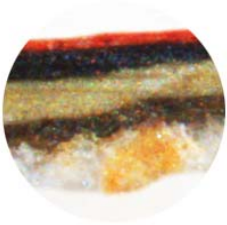
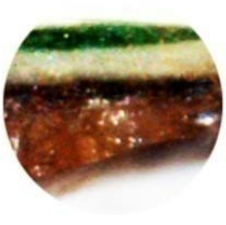
RESULTADOS

En la Tabla 12 se compendian los resultados obtenidos mediante SEM/EDX de las dos muestras analizadas. Se puede establecer que el soporte fue preparado con una capa de aparejo de color marrón rojizo (ST2) constituido por sulfato de calcio dihidratado (yeso), material arcilloso, blanco de plomo y sales solubles. Sobre ella, se ha aplicado una capa de imprimación de color blanco (como se aprecia en la muestra ST1) constituida por Blanco de yeso (Sulfato de calcio dihidratado), blanco de plomo y sales solubles. Ambas son de espesores considerables en comparación con la capa de color.

En cuanto a la aplicación de la capa pictórica, decir que su grosor no varía mucho, siendo capas finas con poco empaste. Se dan zonas donde las capas aparecen bien definidas y separadas entre ellas como en ST1 y ST2. Los pigmentos presentan una tonalidad concreta, aunque en algún caso, como en ST4, aparecen como más mezclados y con mayor grosor de empaste de color.

Es destacable la constante que se repite en casi todas las muestras extraídas, exhiben un fino estrato de color marrón oscuro casi negro, cuya composición es blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) y tierra roja con hematita $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$. El color verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) de origen mineral natural está presente en casi todos los estratos ST1 y ST2. Es posible que, para crear el objeto de la concha, en unos de sus trazos, estuviera presente este pigmento. Para proporcionar el color rojo, se ha identificado Bermellón (HgS) de origen artificial, que presenta un alto nivel de absorción a los rayos X, apreciación significativa ya que en la imagen radiográfica este punto de color no aparece.

Tabla 12. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de *Santa Teresa Escritora*.

Estrato	ST1: Composición	ST2: Composición
5	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Bermellon (HgS) Verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) Tierra roja Sales solubles (NaCl)	-
4	Blanco de plomo Bermellon Verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) Tierra roja Calcita Sales solubles (NaCl)	Blanco de plomo Verde de malaquita Tierra roja Sales solubles
3	Blanco de plomo Tierra roja con hematita $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ Verde de malaquita	Blanco de plomo Tierra roja
2	Blanco de plomo Sílice Tierra roja con hematita Verde de malaquita Sales solubles	Blanco de plomo Tierra roja con hematita Verde de malaquita Sales solubles
1	Yeso (Sulfato de calcio) Sílice y ciertas impurezas arcillosas Sales solubles	Yeso Blanco de plomo Ciertas impurezas arcillosas Sales solubles
		

4.1.3. *San Joaquín con la Virgen Niña*

Seguidamente se presentan los resultados obtenidos en la obra de *San Joaquín con la Virgen niña*. Se han seleccionado 12 puntos de color, elegidos para conocer su composición química, en alguna de ellas, se intentarán corroborar los datos que la imagen de RX han revelado.

En la Tabla 13 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 19) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

En varias de las muestras extraídas no parece apreciarse ninguna disposición de estratos, únicamente el estrato pictórico más superficial.

Tabla 13. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
SJ1	Verde	Árbol superior izquierda
SJ2	Marrón	Cabello de la figura del donante
SJ3	Magenta	Pliegue de la capa a la altura del codo izquierdo de la figura de San Joaquín
SJ4	Azul	Celaje esquina derecha
SJ5	Blanco 3	Pespunte del vestido en la zona del cuello de la figura de la Virgen niña
SJ6	Blanco 2	Pespunte del vestido en la zona del cuello de la figura del donante
SJ7	Blanco 1	Delantal de la figura de la Virgen niña
SJ8	Carnación	Cuello de la figura del donante
SJ9	Negro	Pechera del vestido de la figura del donante
SJ10	Negro	Vestido parte inferior la figura del donante
SJ11	Amarillo	Ángel de la escena derecha
SJ12	Carnación	Mano de la figura de San Joaquín
SJ13	Fibra	Lateral derecho

A partir de las variaciones detectadas en la imagen radiográfica, se ha llevado a cabo una selección de puntos de extracción de las muestras que proporcionase una identificación más completa de los componentes pigmentantes presentes en esta obra.

En primer lugar, nos centramos en los colores que exhiben variaciones con el plano visible. El color verde (SJ1), es uno de ellos, extraído de la zona de vegetación del fondo a la izquierda, se pretende conocer si los pigmentos utilizados son muy poco radio-opacos.²⁶⁸ Al igual sucede con el marrón (SJ2) y un blanco (SJ6), con los que se busca conocer las posibles superposiciones de estratos modificados. Las muestras SJ8 y SJ9 también están relacionadas con la misma figura del donante.

Aspectos como la vestimenta de la Virgen niña que en el examen fotográfico denotaba²⁶⁹ un estado de conservación diferente a otras zonas, por lo que se consideró extraer los puntos blancos de las muestras (SJ5) y (SJ7).

También, se extrajeron un tono que aparece poco en la paleta del pintor, como es el amarillo (SJ11) empleado en el traje del ángel, y del fondo cielo de color azul en la muestra (SJ4).

Y, por último, el color magenta (SJ3) empleado de nuevo para crear la vestimenta del personaje principal.

²⁶⁸ Figura 23, imagen radiográfica de *San Joaquín con la Virgen Niña*, p. 223.

²⁶⁹ Figura 16, fotografía general anverso de *San Joaquín con la Virgen Niña*, p. 214.



Figura 19. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Tras las muestras preparadas, se ha procedido a su estudio morfológico o estratigráfico mediante Microscopía Óptica, y posteriormente con su caracterización química (pigmentos, preparaciones y cargas) mediante SEM/EDX.

En la muestra SJ6 no parece apreciarse ninguna disposición de estratos, únicamente el estrato pictórico más superficial. Dado el mínimo tamaño de las muestras SJ10, SJ11 y SJ12 no ha sido posible obtener resultados satisfactorios en ellas.

A.- MUESTRA SJ1. Árbol superior izquierda

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SJ1 indica la presencia de dos estratos, una primera capa de preparación marrón (almagra) (1) y un estrato pictórico verde (2).

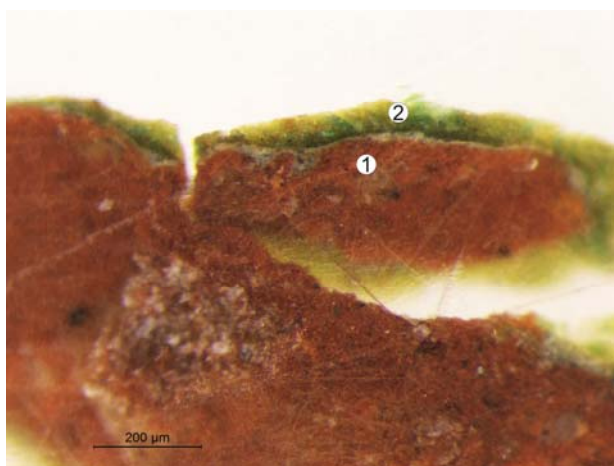


Figura 20. Microfotografía de la muestra SJ1 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

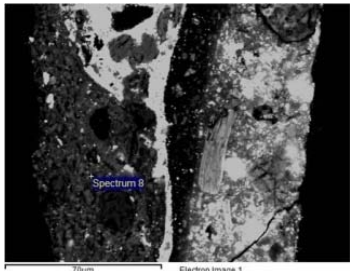
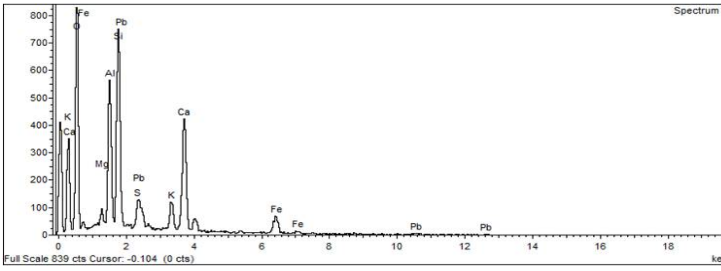
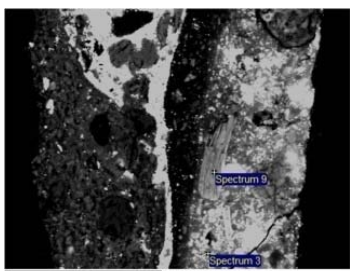
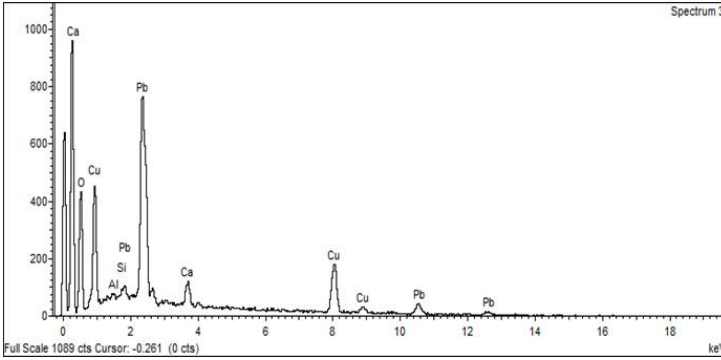
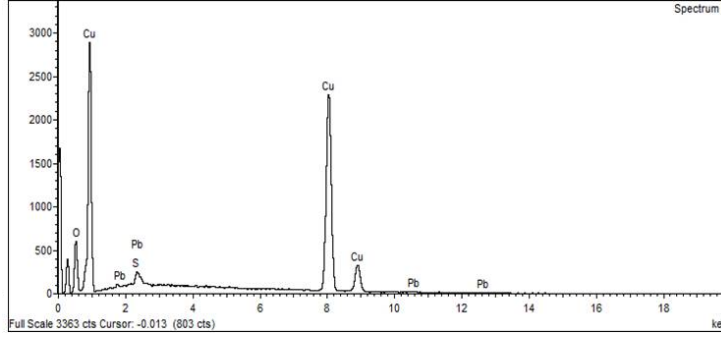
A.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado dos puntos (Tabla 14). El estrato de preparación (1) constituido por pigmento tierra ocre con goethita (α -FeOOH) (19.35 % CaO, 37.00 % SiO₂, 21.07 % Al₂O₃, 4.17 % K₂O, 2.32 % MgO, 2.11 % SO₃, 6.59 % FeO) y blanco de plomo (2PbCO₃·Pb(OH)₂) (7.39 % PbO) [Espectro 8].

Capítulo 4

El estrato pictórico verde (2) está formado mayoritariamente por blanco de plomo (60.19 - 2.43 % PbO) y pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (32.30 - 96.80 % CuO) [Espectro 9].

Tabla 14. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ1 ($\times 800$).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
	

B.- MUESTRA SJ2. Cabello de la figura de la donante

B.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra SJ2 presenta un aspecto de pequeños trozos de color marrón y ocre y en una zona se aprecia blanco.

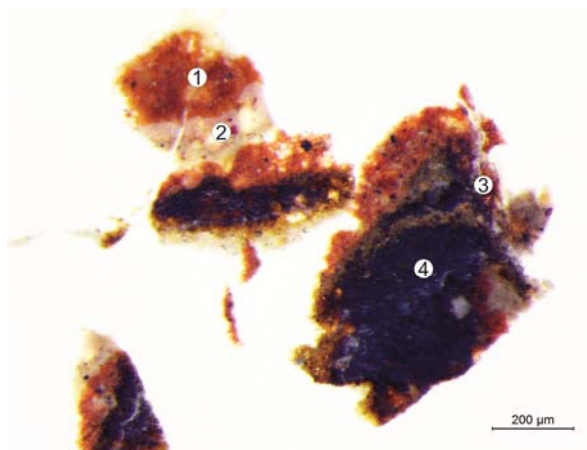


Figura 21. Microfotografía de la muestra SJ2 a 40 aumentos con luz incidente polarizada.

B.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado cuatro puntos (Tabla 15). El punto (1) constituido por pigmento tierra ocre con goethita (α -FeOOH) de naturaleza calcárea (60.68 % CaO, 17.88 % SiO₂, 7.91 % Al₂O₃, 1.71 % K₂O, 0.08 % Na₂O, 0.85 % MgO, 1.45 % SO₃, 3.81 % FeO, 0.26 % TiO₂) y se identifica blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (5.36 % PbO) [Espectro 1].

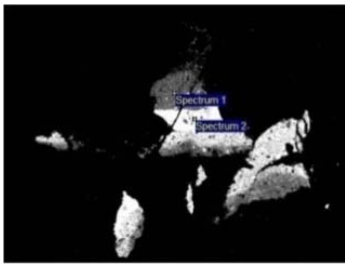
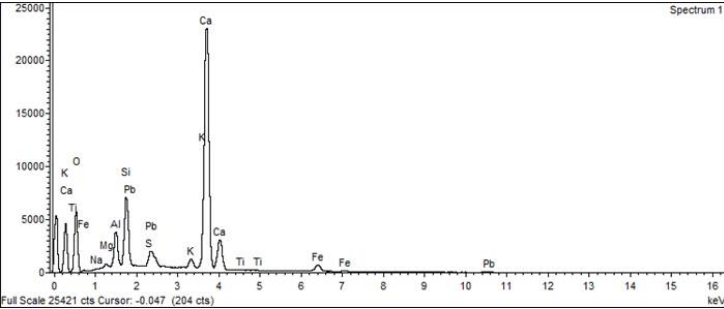
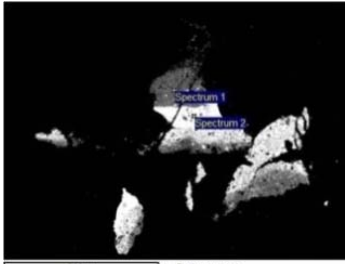
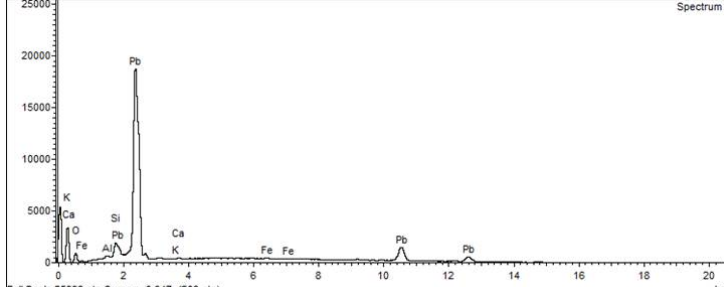
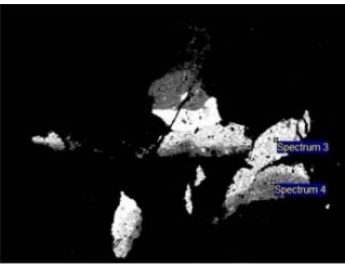
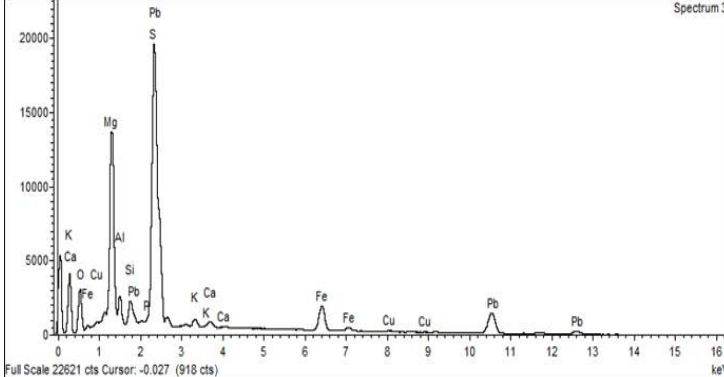
El punto (2) está formado mayoritariamente por blanco de plomo (93.83 % PbO) [Espectro 2].

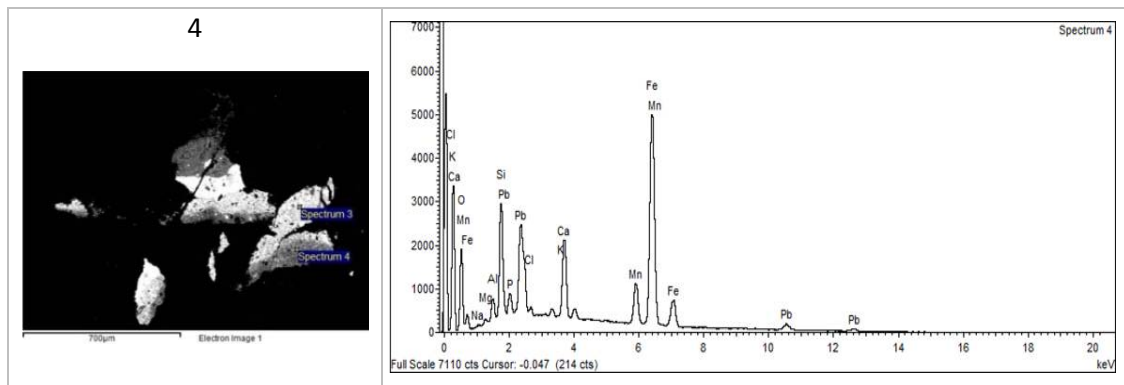
El punto de análisis (3) también se encuentra formado por pigmento tierra ocre rica en carbonato de magnesio y sulfatos (0.99 % CaO, 3.70 % SiO₂, 4.70 % Al₂O₃, 1.17 % K₂O, 11.7 1% MgO, 32.48 % SO₃, 8.77 % FeO, 0.65 % CuO) y se identifica blanco de plomo (35.37 % PbO) [Espectro 3].

Capítulo 4

Y en el punto (4) se identifica pigmento tierra sombra (Fe/Mn) enriquecida con hematita (Fe_2O_3) (8.00 % CaO , 13.60 % SiO_2 , 2.35 % Al_2O_3 , 0.66 % K_2O , 0.63 % MgO , 0.17 % Na_2O , 3.25 % P_2O_5 , 48.03 % FeO , 7.75 % MnO) y blanco de plomo (15.19 % PbO) [Espectro 4].

Tabla 15. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ2 $\times 80$.

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
<p style="text-align: center;">3</p> 	



C.- MUESTRA SJ3. Pliegue de la capa a la altura del codo izquierdo de la figura de San Joaquín

C.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SJ3 indica la presencia de dos estratos, una primera capa de preparación marrón (almagra) (1) y un estrato pictórico rosa (2) en el que se aprecian granos rojos y algunos blancos.

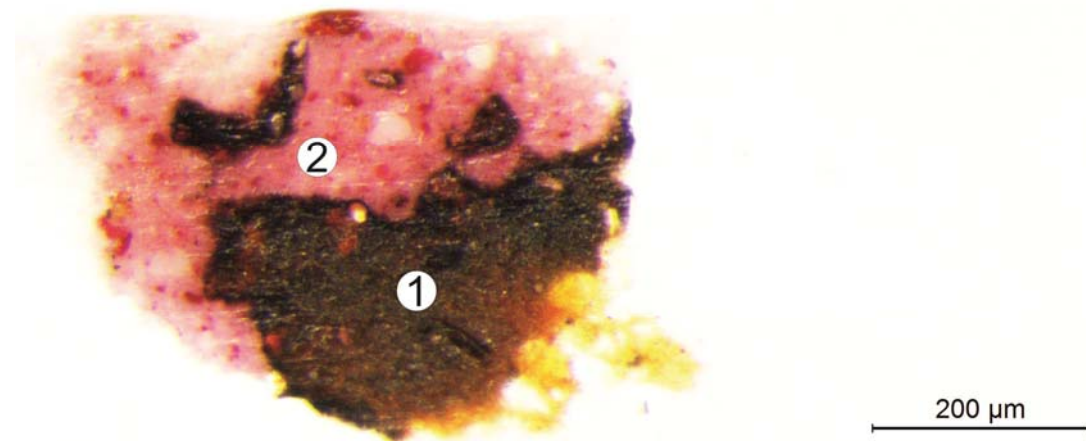


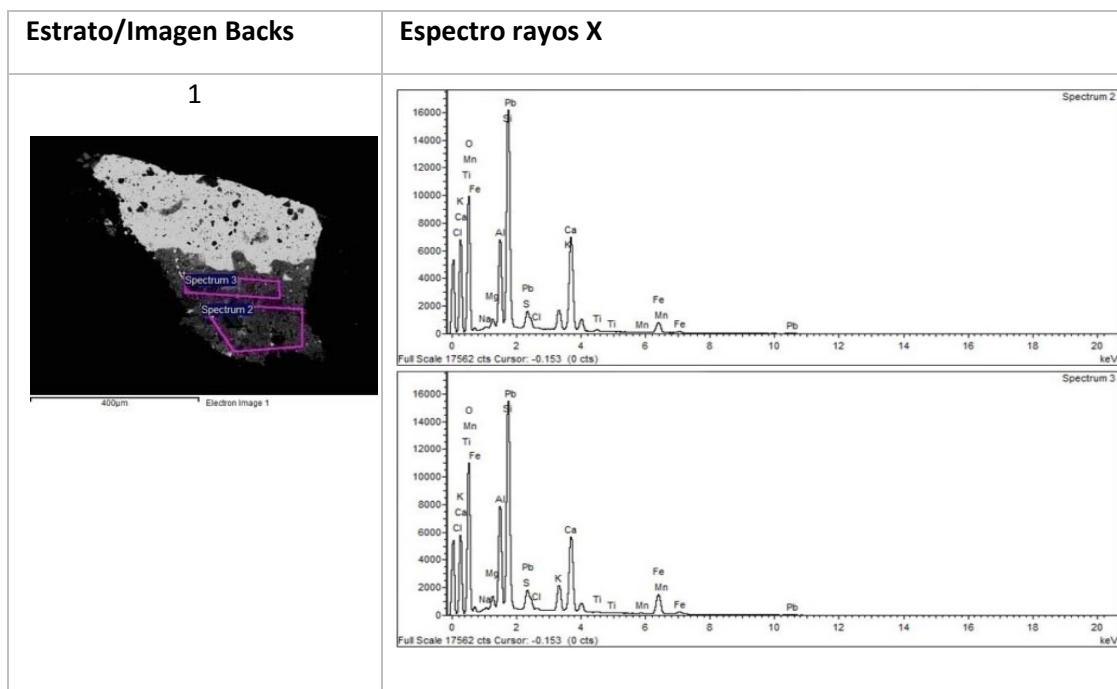
Figura 22. Microfotografía de la muestra SJ3 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

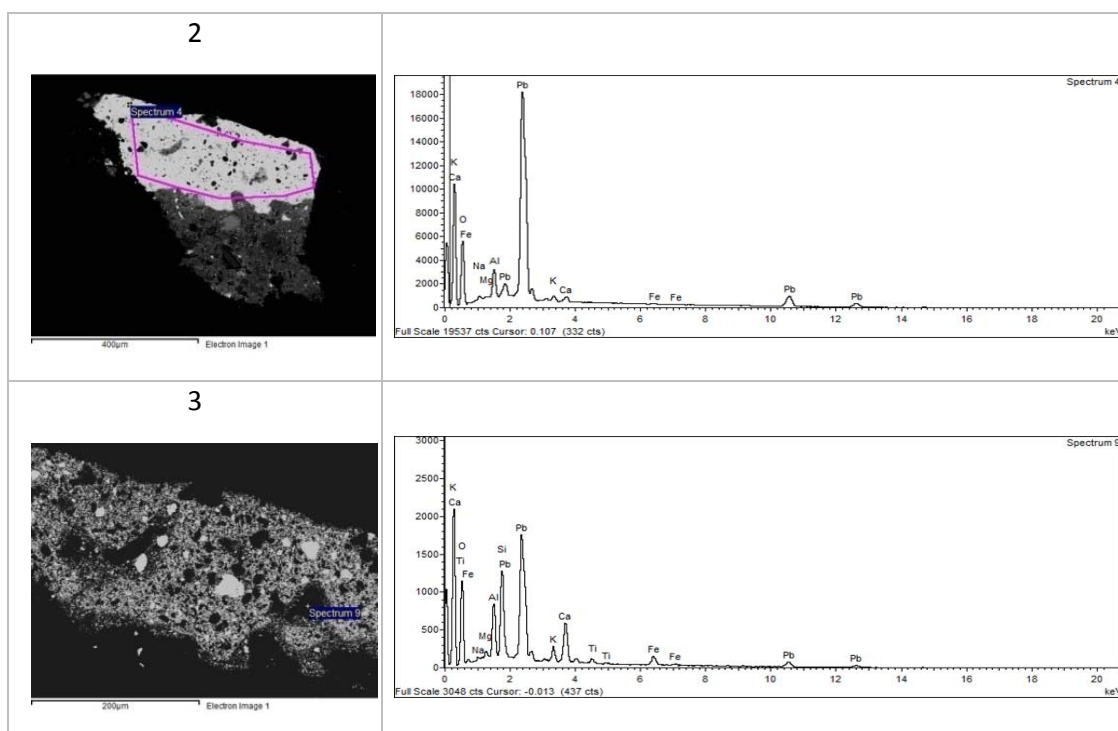
C.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se observan dos estratos (Tabla 16). La capa de preparación (1) constituida por pigmento tierra sombra (Fe/Mn) (19.83-15.27 % CaO, 47.36-43.65 % SiO₂, 15.02-16.96 % Al₂O₃, 3.44-4.11 % K₂O, 1.51-2.29 % MgO, 0.34-0.40 % Na₂O, 5.01-9.18 % FeO, 0.10-0.18 % MnO, 0.50-0.43 % TiO₂, 1.61-1.65 % SO₃) y blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (5.14-5.73 % PbO), y sales solubles NaCl (Cl 0.13-0.15 % W) [Espectro 2 y 3].

En el estrato (2) se identifica mayoritariamente blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (87.16-46.76 % PbO) y pigmento tierra roja con hematita (α-Fe₂O₃) (1.91-10.16 % CaO, 7.62-11.26 % Al₂O₃, 1.70-2.99 % K₂O, 0.14-1.16 % MgO, 1.21-0.50 % Na₂O, 0.26-4.49 % FeO, 1.72 % TiO₂) [Espectro 4 y Espectro 9-puntual].

Tabla 16. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ3 (×150) y (×300).





D.- MUESTRA SJ4. Celaje esquina derecha

D.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra SJ4 se observa la presencia de dos estratos, una primera capa de preparación marrón (almagra) (1) y un estrato pictórico blanco-amarillento (2).

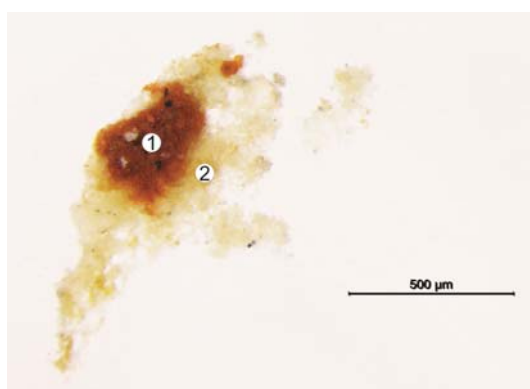


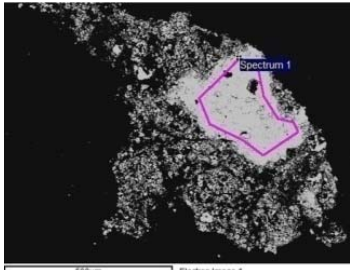
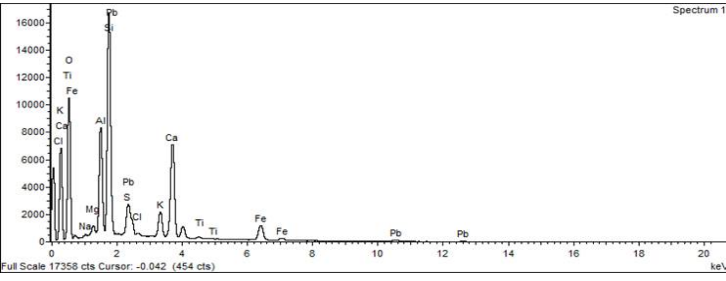
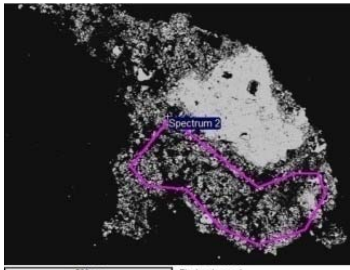
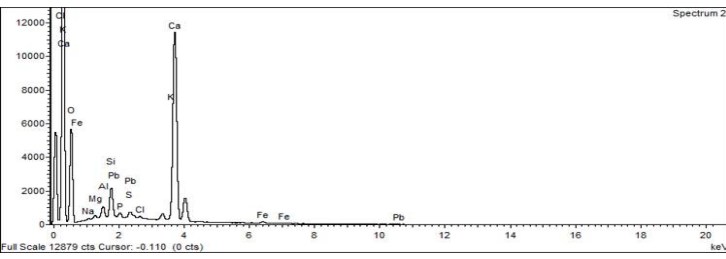
Figura 23. Microfotografía de la muestra SJ4 a 40 aumentos con luz incidente polarizada.

D.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se observan dos estratos (Tabla 17). La capa de preparación (1) constituida por pigmento tierra ocre con goethita (α -FeOOH) (17.80 % CaO, 42.30 % SiO₂, 16.21 % Al₂O₃, 3.81 % K₂O, 0.39 % Na₂O, 1.46 % MgO, 2.83 % SO₃, 6.55 % FeO, 0.53 % TiO₂) y se identifica blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (7.92 % PbO), y sales solubles NaCl (Cl 0.19 %W) [Espectro 1].

En el estrato (2) se identifica mayoritariamente calcita (CaCO₃) (72.75 % CaO) y pigmento tierra ocre con goethita (α -FeOOH) (11.54 % SiO₂, 4.09 % Al₂O₃, 1.76 % K₂O, 0.51 % Na₂O, 1.10 % MgO, 1.82 % SO₃, 1.29 % FeO, 2.49 % P₂O₅), blanco de plomo (2.09 % PbO), y sales solubles NaCl (Cl 0.55 %W) [Espectro 2].

Tabla 17. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ4 (×120).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	

E.- MUESTRA SJ5. Pespunte del vestido en la zona del cuello de la figura de la Virgen niña

E.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SJ5 indica la presencia de dos estratos pictóricos, una primera capa blanca (1) y una capa azulada con granos transparentes azules (2).

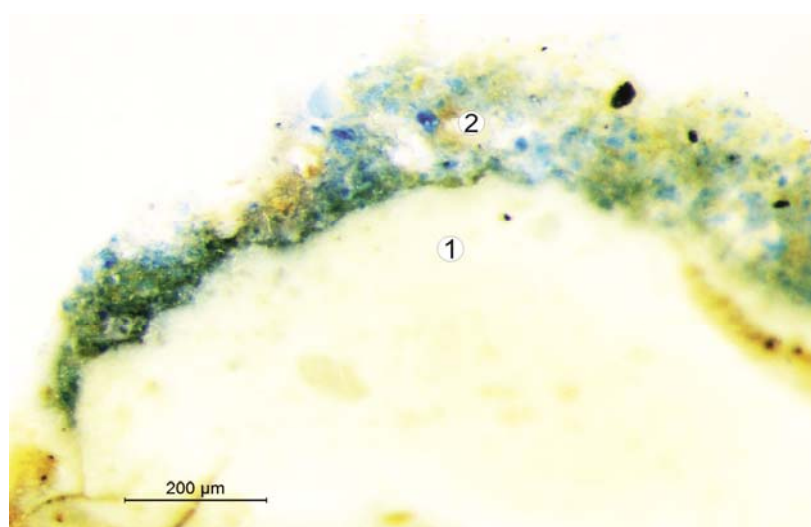


Figura 24. Microfotografía de la muestra SJ5 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

E.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han identificado dos estratos (Tabla 18). Un estrato blanco (1) constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (100 % PbO) [Espectro 1].

El estrato azulado (2) formado por blanco de plomo (16.39 % PbO) y como agente pigmentante el esmalte (complejo Co-Ni-Fe-As) (2.52 % CoO, 2.07 % FeO) y partículas accesorias de pigmento tierra ocre (2.63 % CaO, 67.57 % SiO₂, 1.15 % Al₂O₃, 5.33 % K₂O, 1.00 % MgO) [Espectro 2]; en el análisis puntual adquirido en uno de los granos se identifica el pigmento esmalte (complejo Co-Ni-Fe-As) (3.68 % CoO, 2.89 % FeO, 1.04 % NiO, 2.06 % As₂O₃) [Espectro 2-X1600].

F.- MUESTRA SJ6. Pespunte del vestido en la zona del cuello de la figura de la donante

F.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen morfológico de la muestra SJ6 se observa un único estrato pictórico de tonalidad blanca y aspecto compacto.

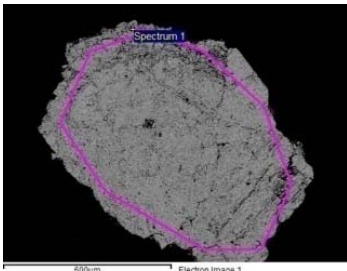
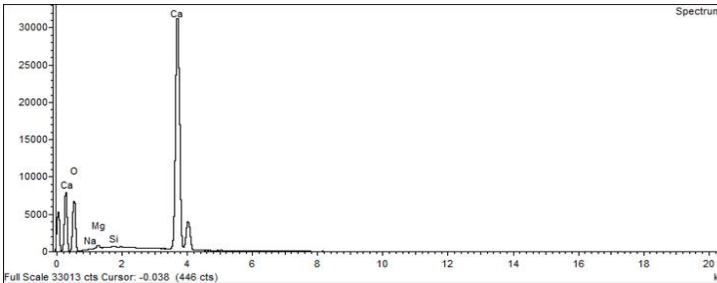


Figura 25. Microfotografía de la muestra SJ6 a 40 aumentos con luz incidente polarizada.

F.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 19) se aprecia un estrato (1) formado por calcita (CaCO_3) (98.02 % CaO) y sílice (0.47% SiO_2), con partículas accesorias de dolomita (1.32 % MgO) [Espectro 1].

Tabla 19. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ6 ($\times 100$).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	 <p>Full Scale 33013 cts Cursor: -0.038 (446 cts)</p>

G.- MUESTRA SJ7. Delantal de la figura de la Virgen niña

G.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SJ7 presenta dos estratos, una primera capa de preparación marrón (1) y un estrato pictórico blanquecino-azulado (2).

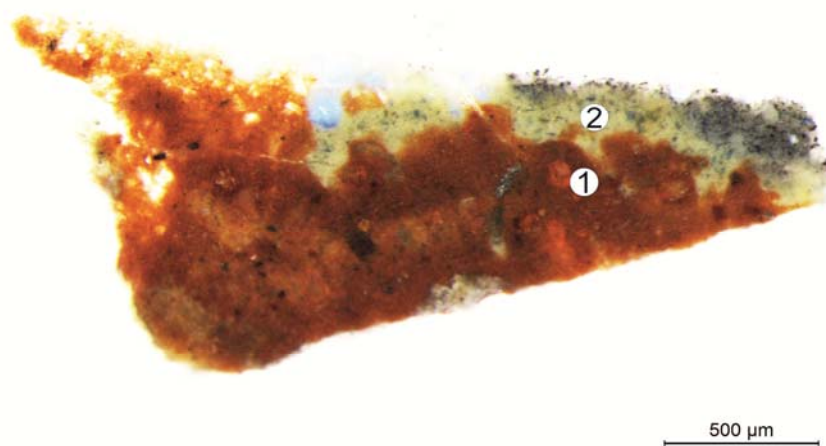


Figura 26. Microfotografía de la muestra SJ7 a 25 aumentos con luz incidente polarizada.

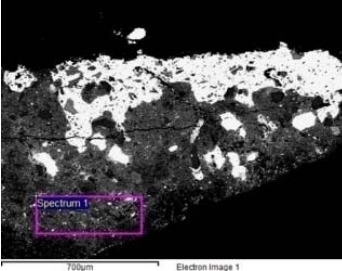
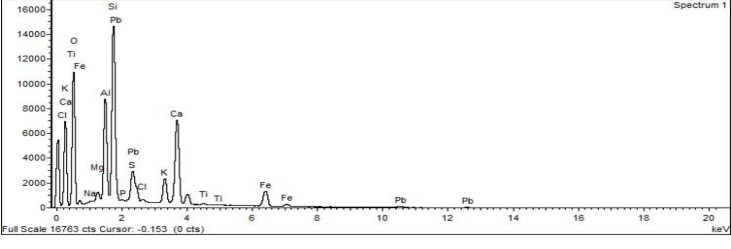
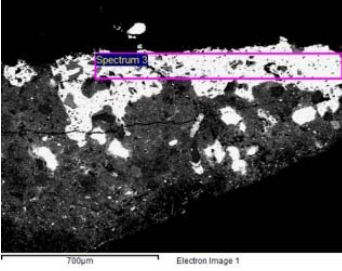
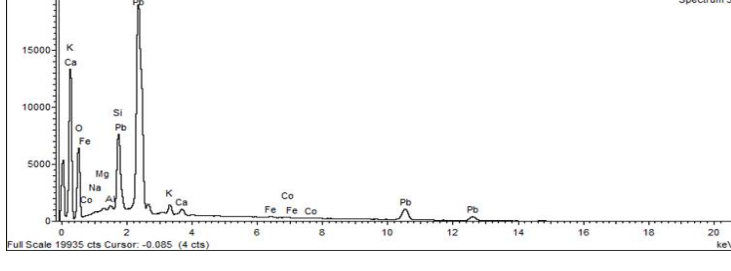
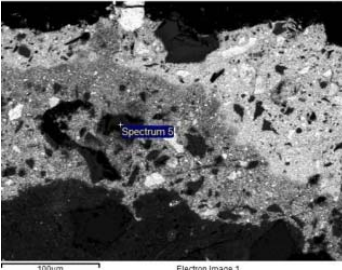
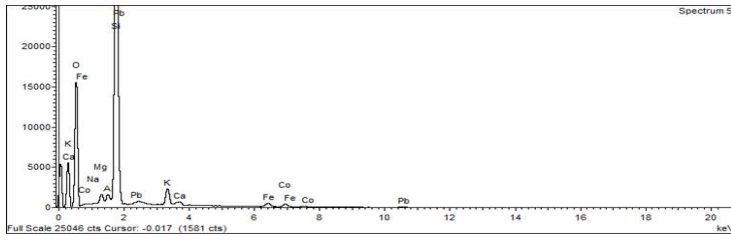
G.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se aprecian dos estratos (Tabla 20). La capa de preparación marrón (almagra) (1) está formada pigmento tierra ocre con goethita (α -FeOOH) (17.88 % CaO, 37.82 % SiO₂, 17.63 % Al₂O₃, 4.18 % K₂O, 0.27 % Na₂O, 1.60 % MgO, 3.70 % SO₃, 0.53 % P₂O₅, 7.65 % FeO, 0.55 % TiO₂) y se identifica blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (7.89 % PbO), y sales solubles NaCl (Cl 0.30 %W) [Espectro 1].

En el estrato pictórico (2) se identifica mayoritariamente blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (75.73 % PbO) y sílice (17.42 % SiO₂) y como agentes pigmentantes azul cobalto (CoO.Al₂O₃) (0.50 % CoO, 0.81 % Al₂O₃) y azul de prusia (Ferrocianuro férrico, KFe[Fe(CN)₆]₃.xH₂O) (0.57 % FeO, 2.52 % K₂O), y algunas partículas accesorias del pigmento ocre (1.75 % CaO, 0.24 %

Na₂O, 0.46 % MgO) [Espectro 2]. En el análisis puntual [Espectro 5] se identifica la mezcla de pigmentos azul cobalto (CoO. Al₂O₃) (1.66 % CoO, 1.27 % Al₂O₃) y azul de prusia (Ferrocianuro férrico, KFe[Fe(CN)₆].xH₂O) (2.00 %FeO, 3.20 % K₂O) en una matriz silicea (89.79 % SiO₂), también, se aprecian partículas accesorias del pigmento ocre (0.78 % CaO, 0.08 % Na₂O, 0.80 % MgO).

Tabla 20. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ7 (×80) y (×350).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
	

H.- MUESTRA SJ8. Cuello de la donante

H.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SJ8 presenta dos estratos, una primera capa marrón (1), y una capa blanquecina-ligeramente anaranjada (carnación) (2).

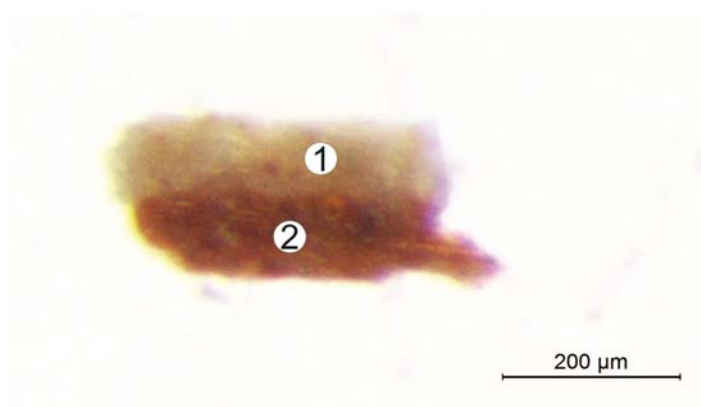
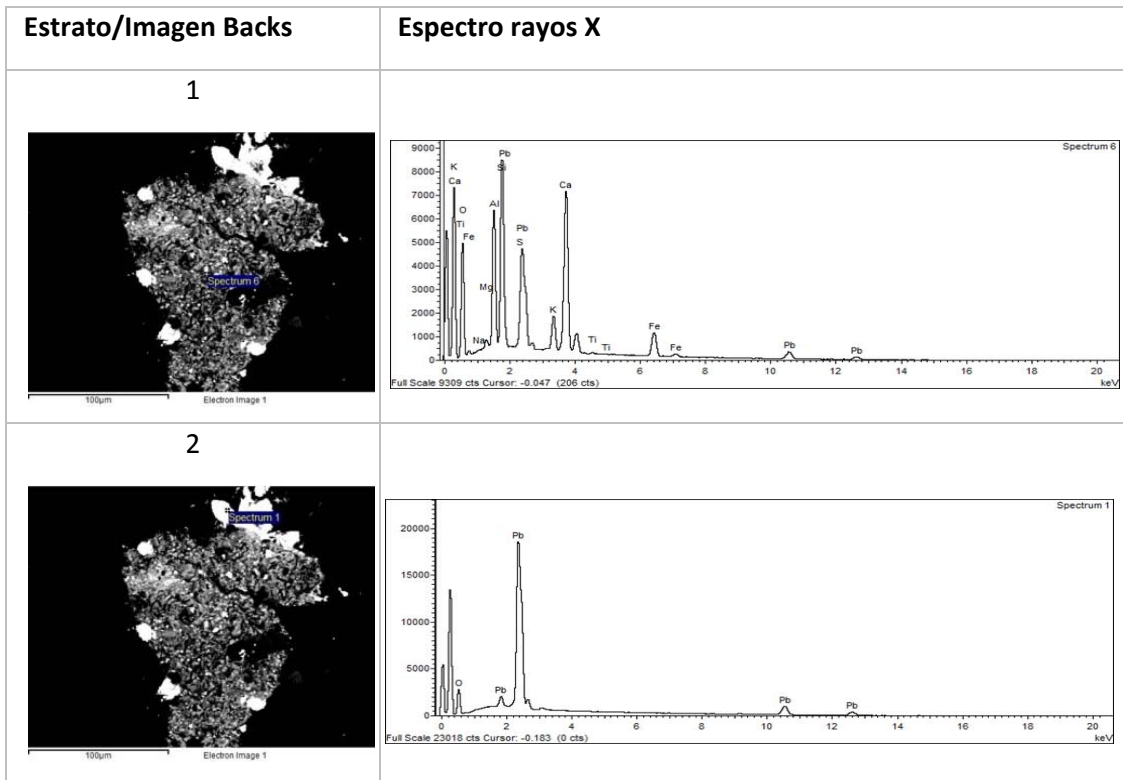


Figura 27. Microfotografía de la muestra SJ8 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

H.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se aprecian dos estratos (Tabla 21). La capa de preparación marrón (almagra) (1) está formada pigmento tierra ocre con goethita (α -FeOOH) (22.63 % CaO, 25.99 % SiO₂, 15.71 % Al₂O₃, 3.96 % K₂O, 0.10 % Na₂O, 1.00 % MgO, 2.60 % SO₃, 7.45 % FeO, 0.28 % TiO₂) y blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (20.29 % PbO) [Espectro 1].

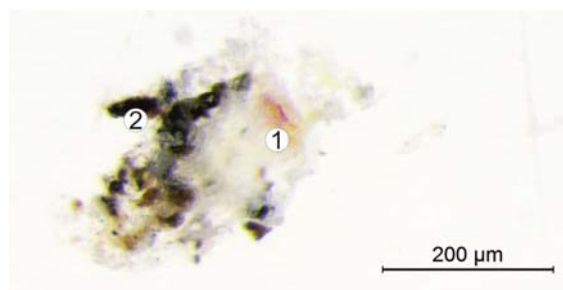
En el estrato pictórico (2) se identifica mayoritariamente blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) y como agente pigmentante minio (Pb₂O₃) (100.00% PbO) [Espectro 6].

Tabla 21. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ8 (X500).

I.- MUESTRA SJ9. Pechera del vestido de la figura de la donante

I.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SJ9 presenta dos estratos, una primera capa blanca (1), y una capa oscura negra (2).

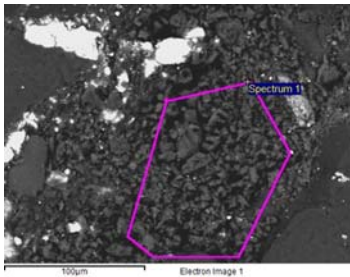
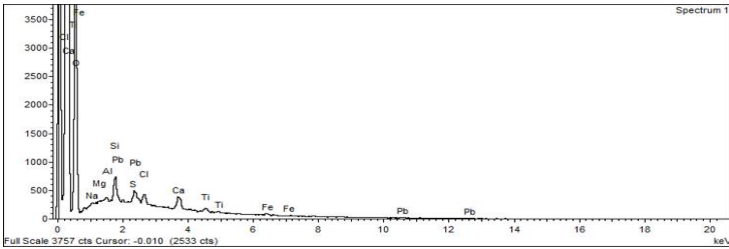
**Figura 28.** Microfotografía de la muestra SJ9 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

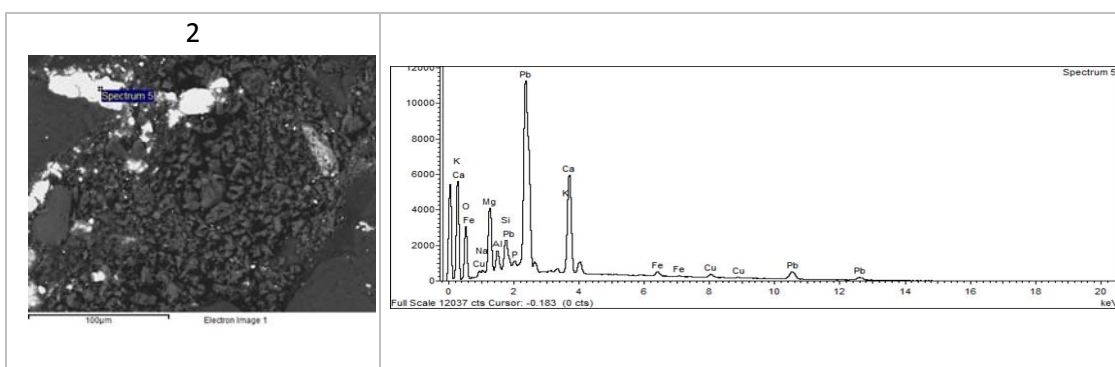
I.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se aprecian dos estratos (Tabla 22). La capa blanca (1) está formada por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (17.33 % PbO) y calcita (CaCO_3) (17.03 % CaO) como carga, con partículas arcillosas (27.70 % SiO_2 , 3.09 % Al_2O_3 , 3.07 % Na_2O , 0.68 % MgO, 8.61 % SO_3 , 5.06 % FeO, 8.61 % TiO_2) y sales solubles (NaCl) (Cl 8.83 %W) [Espectro 1].

En el estrato oscuro (2) se identifica blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (51.99 % PbO) y calcita dolomítica ($\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$) (20.88 % CaO, 11.65 % MgO), pigmento tierra con magnetita (Fe_2O_3) (5.52 % SiO_2 , 3.29 % Al_2O_3 , 0.73 % Na_2O , 0.75 % K_2O , 1.70 % FeO), negro hueso (C, $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3) (1.41 % P_2O_5) y negro óxido de cobre (tenorita, CuO) (2.09 % CuO) [Espectro 5].

Tabla 22. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ9 (×500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	



J.- MUESTRA SJ13. Soporte: Fibra del lateral derecho

J.1. Estudio morfológico de fibras por Microscopía Óptica (MO).

El estudio morfológico de fibras, mediante secciones longitudinales (Fig. 29), ha puesto de manifiesto la presencia de agrupaciones de fibras naturales de origen vegetal tipo bastones con nudos, lo que indicaría que se trataría de lino o cáñamo.



Figura 29. Microfotografías de una muestra de fibra SJ13, luz transmitida polarizada, $\times 20-40$.

Tras el estudio organoléptico en cuanto el tejido (Fig. 30) se trata de un conjunto de hilos entrelazados perpendicularmente que liga las urdimbres y tramas de 1 en 1 con técnica de tafetán. Presenta una densidad de aproximadamente 9-10 hilos, y presentan torsión en Z tanto en trama como en urdimbre.

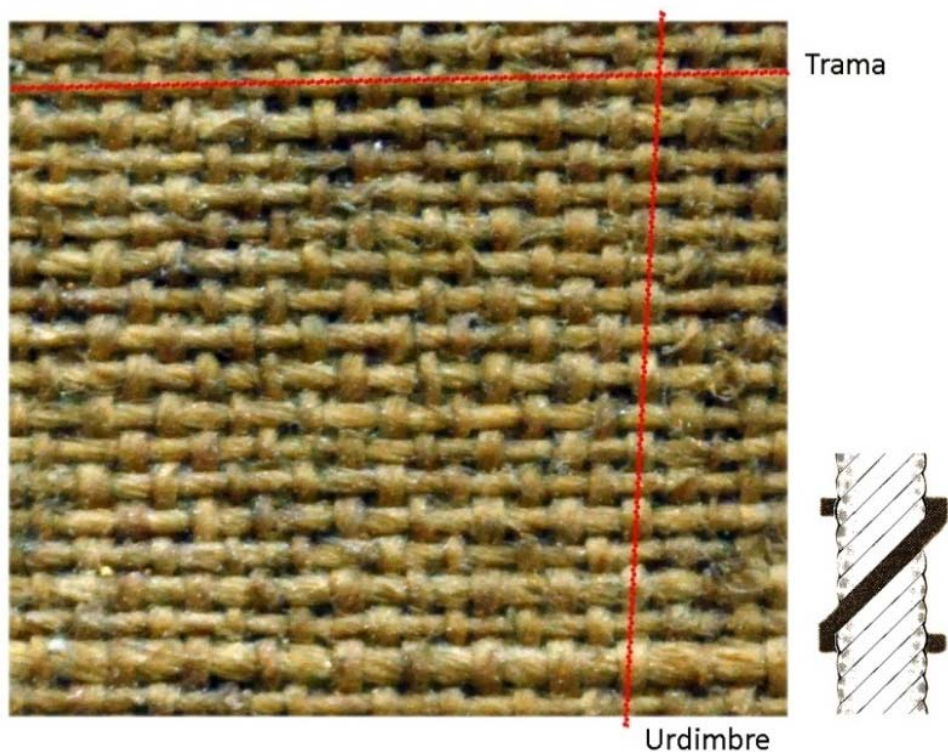


Figura 30. Macrofotografía del tejido del soporte SJ.

RESULTADOS

Una vez obtenidos los resultados de la caracterización química se pueden establecer unas particulares de la conformación de estratos de la obra como veremos en la Tabla 23. Se trata de una pintura sobre soporte de tipo lino o cáñamo. Presenta un estrato de preparación almagra formada por tierra ocre amarillo, tierra sombra y blanco de plomo de espesor medio en comparación con los estratos de color (ST8).

Hace uso del pigmento verde de malaquita (carbonato básico de cobre), un pigmento de origen mineral natural. Esta zona que presenta las mismas características no se puede observar en la imagen radiográfica.

La carnación (SJ8) la trabaja con una mezcla de minio y blanco de plomo. Los negros que maneja son el negro hueso y negro óxido de cobre (SJ9). Para la conformación de la vestimenta de San Joaquín usa la tierra roja con hematita y blanco de plomo.

Por último, se han detectado tres tipos de azules empleados en las muestras extraídas: esmalte (silicato potásico coloreado con óxido de cobalto) como un pigmento artificial de los más antiguos (SJ5); sin embargo, en la muestra SJ7 se identifican los pigmentos tanto de azul de cobalto como azul de Prusia. Estos dos últimos, se comenzaron a emplear en fecha posterior a la datación de la obra, y hasta la actualidad. El azul de cobalto a partir de 1804 y el azul de Prusia a partir de 1704.²⁷⁰

En general, todos los estratos pertenecientes a la película pictórica presentan un grosor fino sin empastes obtenidos de unas muestras que oscilan los 200 - 500 μm .

Tabla 23. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
SJ1 Verde	Tierra ocre con goethita ($\alpha\text{-FeOOH}$) Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb(OH)}_2$)	Verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu(OH)}_2$) Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb(OH)}_2$)
SJ2 Marrón	Tierra ocre con goethita ($\alpha\text{-FeOOH}$) de naturaleza calcárea. Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb(OH)}_2$)	Tierra sombra (Fe/Mn) enriquecida con hematita (Fe_2O_3)
		Tierra ocre rica en carbonato de magnesio y sulfatos Blanco de plomo
SJ3 Magenta	Tierra sombra (Fe/Mn) Blanco de plomo	Tierra roja con hematita ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) Blanco de plomo

²⁷⁰ M. Mantler, y M. Schreiner. "X-ray analysis of objects of art and archaeology", *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry*, vol. 247, n. 3 (2001): 638.

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Capítulo 4

SJ4 Azul	Tierra ocre con goethita (α -FeOOH). Blanco de plomo Sales solubles (NaCl)	-
SJ5 Blanco	-	Esmalte (complejo Co-Ni-Fe-As) Blanco de plomo
		Blanco de plomo
SJ6 Blanco	-	Calcita y sílice, con partículas dolomita
SJ7 Blanco	Tierra ocre con goethita (α -FeOOH) Blanco de plomo Sales solubles (NaCl)	Azul cobalto (CoO. Al ₂ O ₃) Azul de prusia (Ferrocianuro férrico, KFe[Fe(CN) ₆] ₃ .xH ₂ O) Blanco de plomo y sílice
SJ8 Carnación	Tierra ocre con goethita (α -FeOOH) Blanco de plomo	Blanco de plomo Minio (Pb ₂ O ₃)
SJ9 Negro	-	Blanco de plomo Calcita dolomítica Pigmento tierra con magnetita (Fe ₂ O ₃) Negro hueso (C, Ca ₃ (PO ₄) ₂ , CaCO ₃) Negro óxido de cobre (tenorita, CuO)
		Blanco de plomo y calcita (CaCO ₃) y partículas arcillosas

4.1.4. *El Buen Pastor*

En esta obra, se ha decidido por la extracción de 4 puntos de colores diferentes y de las zonas que más interés mostraban, con la finalidad de contrastar la composición química de estos pigmentos, con la imagen radiográfica obtenida.²⁷¹

En la Tabla 24 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 31) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

Tabla 24. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de *El Buen Pastor*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
BP1	Magenta	Manga izquierda de la figura del Buen Pastor
BP2	Blanco	Cuello del traje de la figura del donante
BP3	Verde	Arbusto al lado derecho de la figura del Buen Pastor
BP4	Rojo	Cabeza del jilguero
BP5	Fibra	Zona inferior

Nuevamente el color magenta (BP1) aparece vistiendo el personaje principal, por ello se precisa obtener una muestra y conocer su constitución. Se ha extraído de una zona que no presenta alteraciones como es el pliegue de la axila izquierda.

El color rojo referenciado en la BP4 se ha elegido por dos razones; una es porque solo se presenta en la cabeza del jilguero y, por otro lado, este es un elemento particular en la producción de este pintor. En cuanto al blanco de la muestra BP2, se ha extraído del cuello de la figura del

²⁷¹ Figura 34, imagen radiográfica de *El Buen Pastor*, p. 241.

donante que aparece en la escena en la parte derecha de la composición, en este caso el punto estratégico sí que está basado en la imagen de rayos X, puesto que deja ver modificaciones muy notables.

Y para determinar el color verde (BP3) se ha optado por extraerla de la zona del fondo izquierdo, próximo a la figura, puesto que este espacio de arbustos, que se observa en el plano radiográfico como excepción de áreas con supuestas características similares que no son visibles, como sucede en la franja inferior de naturaleza.

Figura 31. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de *El Buen Pastor*.

414

A.- MUESTRA BP1. Manga izquierda de la figura del Buen Pastor

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra BP1 indica la presencia de dos estratos, una primera capa con un color azulado-oscuro y grisáceo (1), y sobre ella, un estrato de color rosa (2).

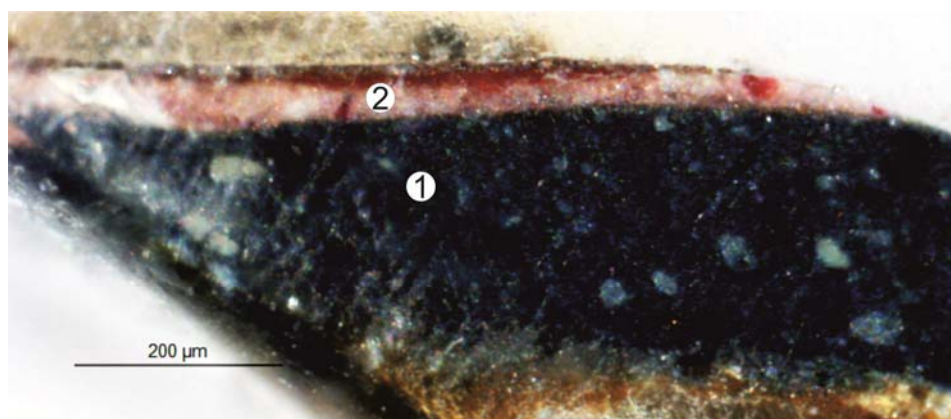


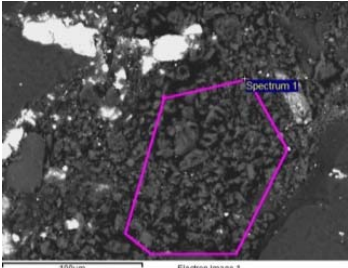
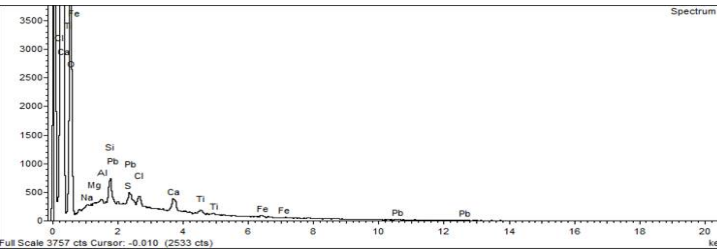
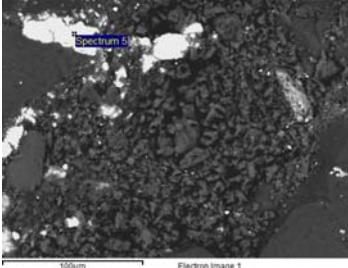
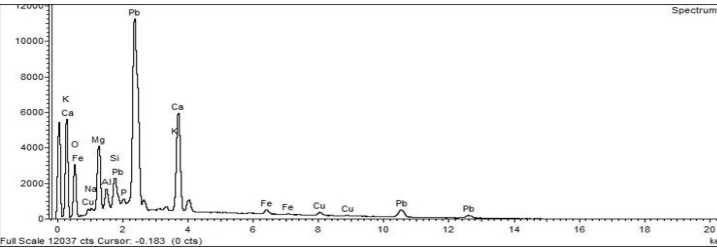
Figura 32. Microfotografía de la muestra BP1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

A.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado dos estratos (Tabla 25). El estrato (1) está formado mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (93.62 % PbO) y cierta cantidad de Tierra negra con magnetita (0.39 % FeO, 1.22 % Al_2O_3 , 2.62 % SiO_2 , 1.06 % CaO, 0.30 % K_2O , 0.22 % MgO) [Espectro 1].

En el estrato (2) se identifica una mezcla de pigmentos blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) y minio (Pb_3O_4) (61.45 % PbO) y esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (1.07 % CoO, 0.83 % FeO, 0.96 % As_2O_3 , 0.15 % NiO, 2.37 % K_2O , 26.82 % SiO_2), tierra roja (3.42 % Al_2O_3 , 1.24 % CaO, 0.08 % MgO) y sales solubles (NaCl) (1.59 % Cl) [Espectro 6]. El análisis puntual que se presenta en el espectro 2 se identifica el pigmento tierra roja (2.27 % FeO, 1.36 % Al_2O_3 , 1.69 % SiO_2 , 2.45 % CaO, 2.51 % K_2O , 0.85 % MgO).

Tabla 25. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra BP1 (×350).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	

B.- MUESTRA BP2. Cuello del traje de la figura del donante

B.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra BP2 presenta cinco estratos diferentes, una primera capa de preparación marrón gruesa de 100 µm (1), sobre ella un estrato fino color rojizo de 10 µm (2), sobre esta un estrato más grueso que la anterior de color grisáceo de 40 µm (3), luego el color blanco compacto de un gran grosor de 120 µm (4) y finalmente el estrato translucido de protección final (5).

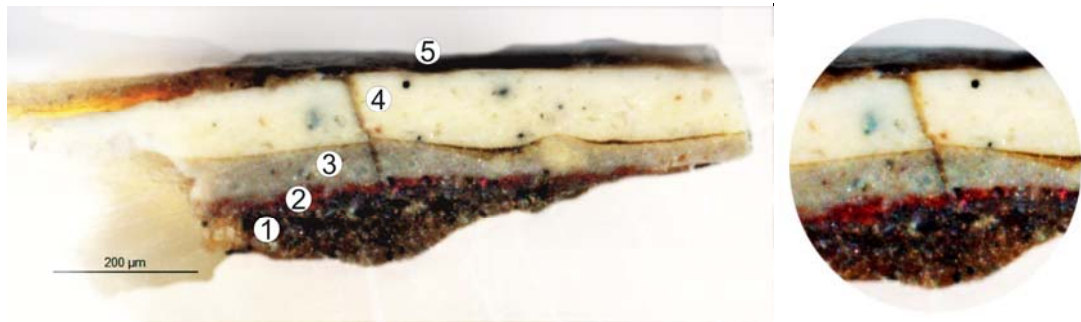


Figura 33. Microfotografía de la muestra BP2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

C.- MUESTRA BP3. Arbusto al lado derecho de la figura del Buen Pastor

C.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra BP3 presenta un estrato anaranjado (1), un estrato blanco con granos angulosos azulados (2), después se observa un estrato verde-turquesa (3) y sobre este otro estrato verde (4).

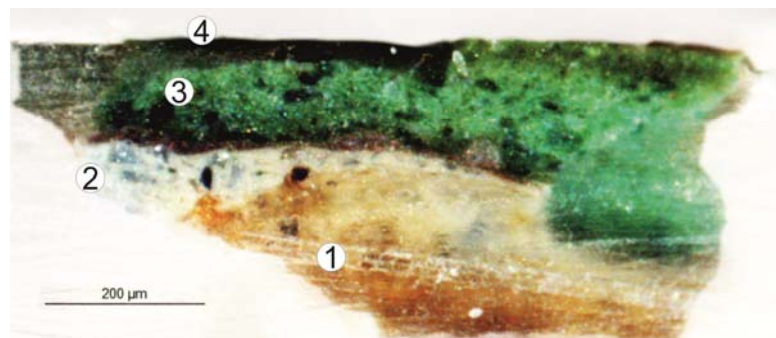


Figura 34. Microfotografía de la muestra BP3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

C.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado cuatro estratos (Tabla 26). El estrato anaranjado (1) constituido por una mezcla de calcita CaCO_3 (57.31 % CaO), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (9.40 % PbO), pigmento tierra roja (2.70 % FeO, 6.05 % Al_2O_3 , 13.97 % SiO_2 , 2.66 % K_2O , 0.76 %

Capítulo 4

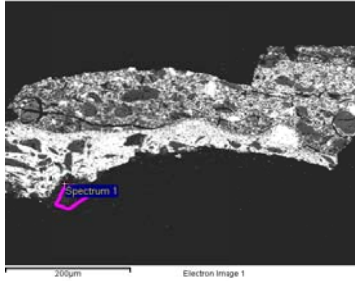
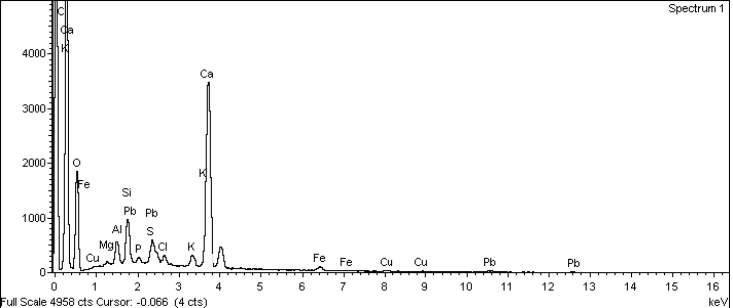
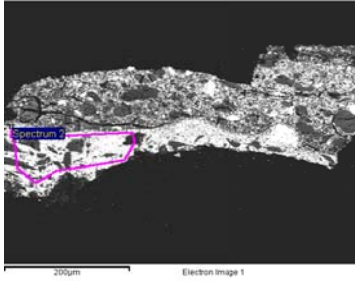
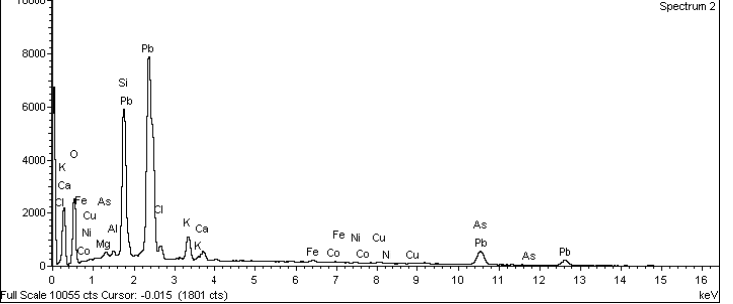
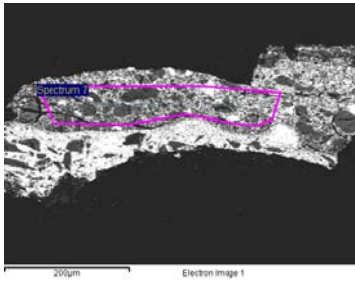
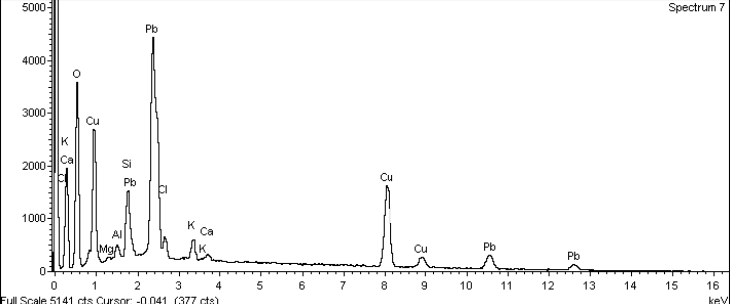
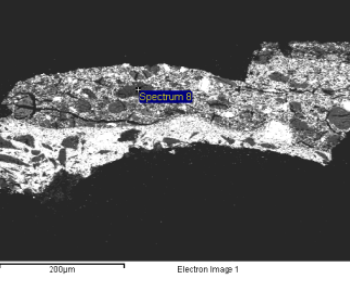
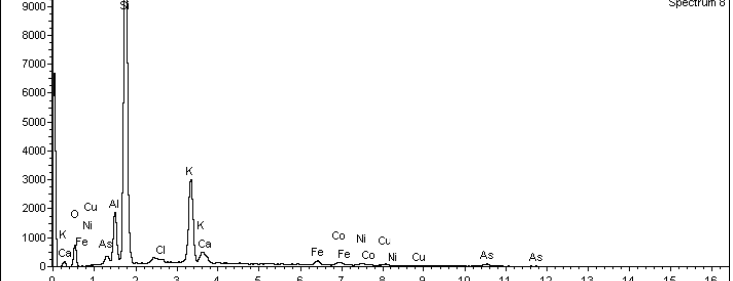
MgO, 2.22 % SO₃, 2.30 % P₂O₅), Carbonato básico de cobre (azurita) (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (1.03 % CuO) [Espectro 1].

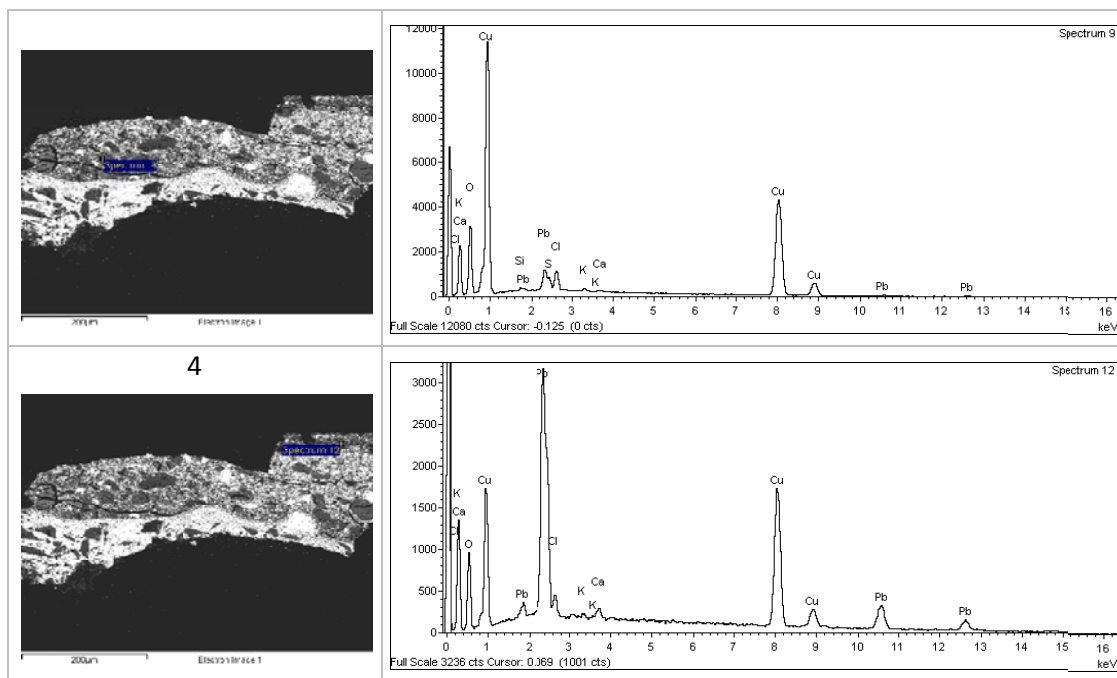
El estrato blanco con granos angulosos azulados (2) está formado por mezcla de pigmentos blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (61.06 % PbO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (0.30 % CoO, 0.74 % FeO, 1.17 % As₂O₃, 4.93 % K₂O, 26.46 % SiO₂), verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (0.76%CuO), [Espectro 2].

El estrato verde-turquesa (3) está formado por mezcla de pigmentos blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (44.18 % PbO), verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (39.25 % CuO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (nd % CoO, nd % FeO, nd % As₂O₃, 2.42 % K₂O, 9.75 % SiO₂) [Espectro 7]. En el análisis puntual en el espectro 8 se obtiene el pigmento esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (1.73 % CoO, 2.02 % FeO, 1.94 % As₂O₃, 14.31 % K₂O, 67.72 % SiO₂), verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (1.25 % CuO) y en el análisis puntual [Espectro 9] se obtiene verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (86.39 % CuO).

El estrato verde (4) está formado por mezcla de pigmentos blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (43.61 % PbO), verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (53.89 % CuO) [Espectro 12].

Tabla 26. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra BP3 (×220).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="font-size: small;">Full Scale 4958 cts Cursor: -0.066 (4 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="font-size: small;">Full Scale 10055 cts Cursor: -0.015 (1801 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 3</p> <p style="font-size: small;">Full Scale 5141 cts Cursor: -0.041 (377 cts)</p>
 <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 4</p> <p style="font-size: small;">Full Scale 9378 cts Cursor: -0.015 (1843 cts)</p>



D.- MUESTRA BP4. Cabeza del jilguero

D.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra BP4 presenta un estrato blanco con granos angulosos azulados (1), después se observa un estrato marrón más claro (2) y sobre este otro marrón más oscuro (3) y un estrato pictórico más superficial rojo anaranjado (4).

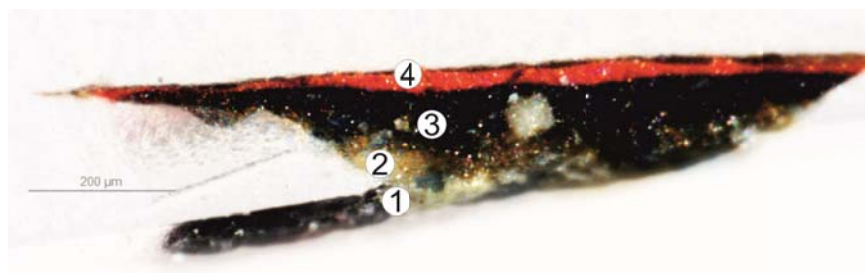


Figura 35. Microfotografía de la muestra BP4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

D.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado cuatro estratos (Tabla 27). El estrato blanco con granos angulosos azulados (1) está formado por mezcla de pigmentos blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (41.38%PbO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (0.84 % CoO, 0.79 % FeO, 2.57 % As_2O_3 , 8.23 % K_2O , 39.34 % SiO_2), y sales solubles (NaCl) (0.2 3% NaO_2 , 1.08 % Cl) [Espectro 1].

El estrato marrón (2) está formado por mezcla de pigmentos blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (16.08 % PbO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (0.88 % CoO, 1.38 % FeO, 1.80 % As_2O_3 , 14.14 % K_2O , 50.33 % SiO_2), pigmento tierra roja (1.38 % FeO, 7.44 % Al_2O_3 , 50.33 % SiO_2 , 14.14 % K_2O , 0.19 % MgO,. 3.80 % CaO) y sales solubles (NaCl) (0.73 % NaO_2 , 1.42 % Cl) [Espectro 2].

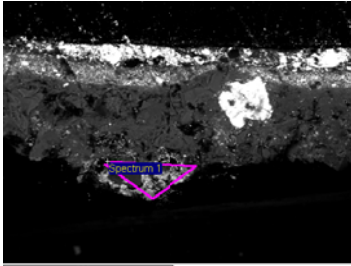
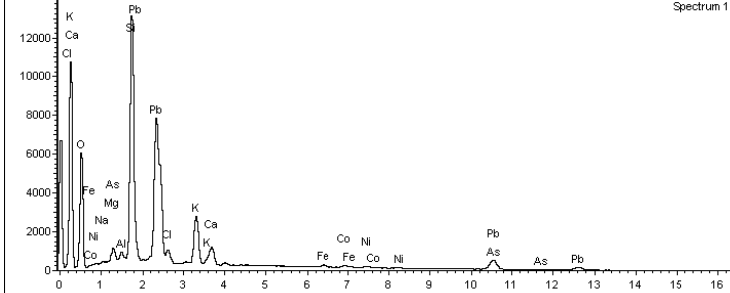
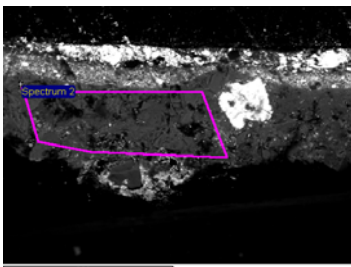
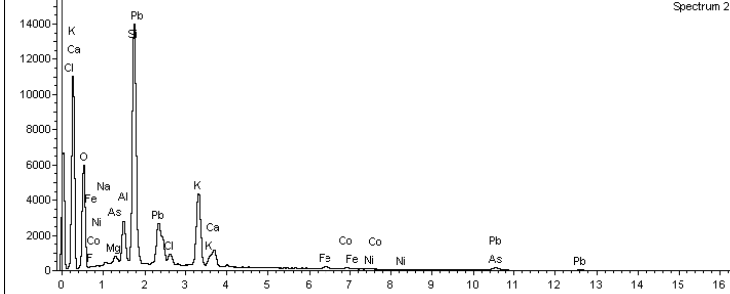
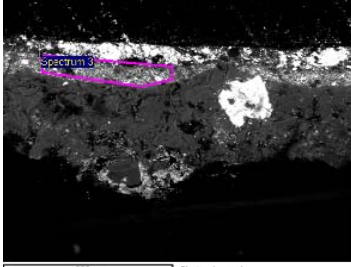
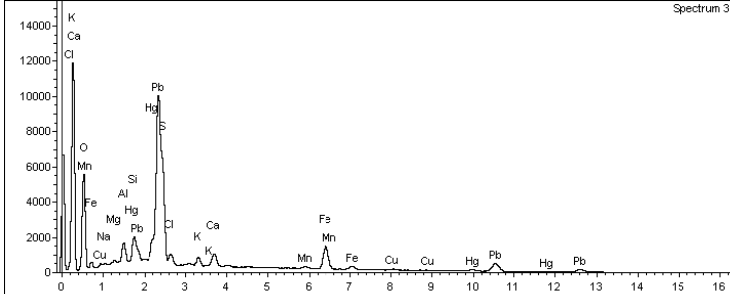
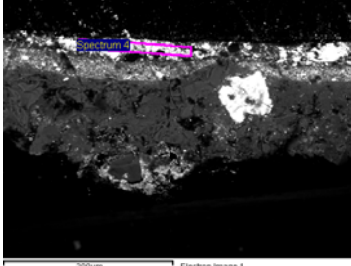
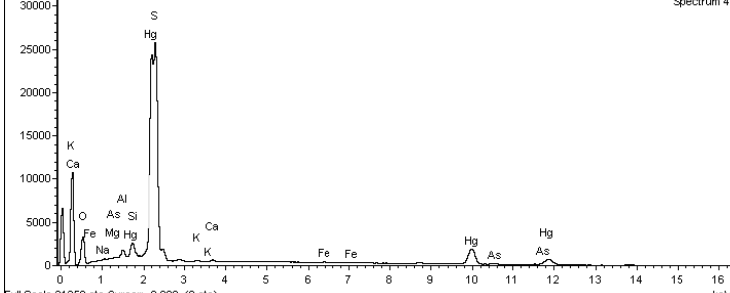
El estrato marrón (3) está formado por mezcla de pigmentos blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (58.96 % PbO), pigmento tierra sombra (12.30 % FeO, 0.95 % MnO, 4.31 % Al_2O_3 , 5.62 % SiO_2 , 2.08 % K_2O , 0.51 % MgO, 3.71%CaO), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (0.88 % CuO), bermellón (HgS) (6.91 % HgO, 2.32 % SO_3) y sales solubles (NaCl) (0.55 % NaO_2 , 0.90 %Cl) [Espectro 3].

El estrato rojo anaranjado (4) está formado por bermellón (HgS) (66.92 % HgO, 30.27 % SO_3) y pigmento tierra roja (0.10 % FeO, 1.35 % Al_2O_3 , 0.38 % SiO_2 , 0.31 % K_2O , 0.01 % MgO, 0.43 % CaO, 0.20 % Na_2O) [Espectro 4].

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Capítulo 4

Tabla 27. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra BP4 (×300).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p>Full Scale 13979 cts Cursor: 0.054 (136 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p>Full Scale 15397 cts Cursor: 0.001 (4516 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 3</p> <p>Full Scale 15397 cts Cursor: 0.001 (4498 cts)</p>
<p style="text-align: center;">4</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 4</p> <p>Full Scale 31359 cts Cursor: 0.068 (0 cts)</p>

E.- MUESTRA BP5. Soporte: Fibra de la zona inferior

En este caso el soporte no ha sido intervenido, por lo que se ha podido acceder a todo su perímetro para la extracción de las fibras textiles. Está conformado por dos piezas de tela que presentan las mismas características. En el estudio morfológico de las fibras mediante secciones longitudinales (Fig. 36) se observa la presencia de agrupaciones de fibras de origen vegetal tipo bastones con nudos, lo que indicaría que se trataría de un lino o cáñamo.

El tejido se trata de un ligamento tafetán de una densidad de aproximadamente 13 hilos, con torsión Z en trama y en urdimbre.

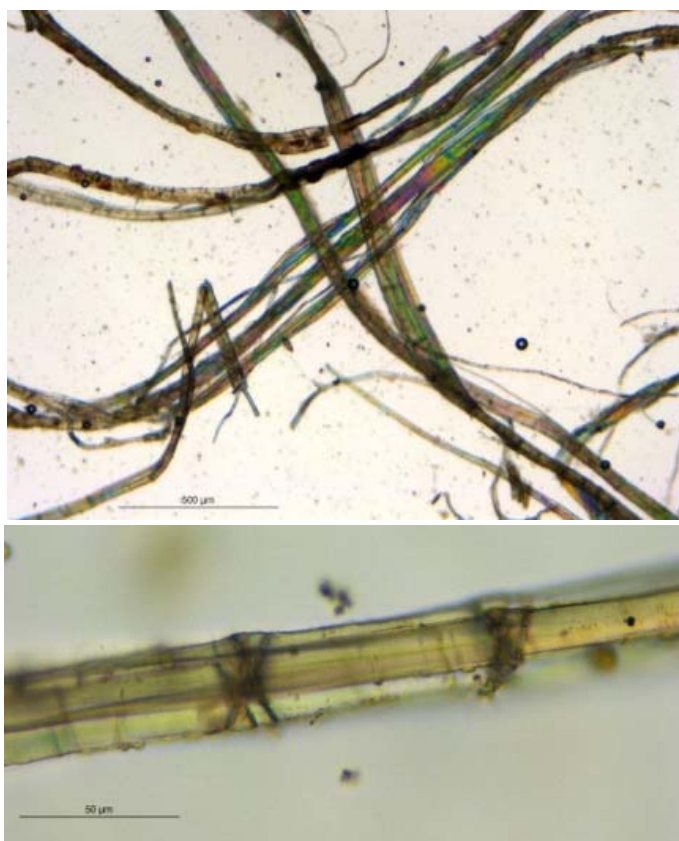


Figura 36. Microfotografías de una muestra de fibra BP5, luz transmitida polarizada, $\times 4-40$.

RESULTADOS

El cuadro del *El Buen Pastor* está creado en un soporte tela de tipo lino o cáñamo sobre el cual se han dispuesto los diferentes estratos que se han identificado químicamente (Tabla 28). Preparado con una capa de aparejo de mayor espesor y de color oscuro (BP1) que en otras obras. Se han identificado las tonalidades de tierras negra, roja y sombra mezcladas con blanco de plomo.

Sobre ella disponen los diferentes agentes pigmentantes. En el caso del color magenta (BP1) emplea una capa fina conformada por minio, esmalte y tierra roja mezclado para modificar la intensidad con blanco de plomo.

Sin embargo, en el caso del verde (BP2), aparecen dos estratos de color verde superpuestos, en el que el más interno presenta un gran espesor. Usa verde de malaquita y blanco de plomo en similar proporción en ambos casos, aunque el estrato interno está mezclado con una proporción esmalte.

El color rojo (BP4) se presenta en un estrato muy fino, creado con bermellón en mayor proporción y mezclado con tierra roja.

Tabla 28. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de *El Buen Pastor*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
BP1 Magenta	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Tierra negra con magnetita	Minio (Pb_3O_4) Esmalte (complejo Co-Ni-Fe-As) Tierra roja ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)
BP2 Blanco	-	-
BP3 Verde	Calcita CaCO_3 Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Tierra roja	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$)
BP4 Rojo	Tierra sombra (Fe/Mn) Blanco de plomo Sales solubles (NaCl)	Bermellón (HgS) Tierra roja

4.1.5. *San Juan Bautista*

Seguidamente se procede a presentar el proceso de selección de los puntos de color para la extracción de muestras y su posterior caracterización química. En este caso concreto se ha consensado en que zonas se seleccionaban los puntos, han sido 6 los recogidos en base a los resultados obtenidos en las anteriores obras y en la continua necesidad de conocer en máxima amplitud la paleta del pintor.

En la Tabla 29 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 37) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

Tabla 29. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de *San Juan Bautista*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
SJB1	Negro	Cabeza de la figura del donante (no perceptible en el rango visible)
SJB2	Rojo	Cabeza del jilguero
SJB3	Verde	Hoja del árbol de la derecha
SJB4	Negro	Ropa de la figura del donante (no perceptible con luz visible)
SJB5	Carnación	Hombro derecho de la figura de San Juan Bautista
SJB6	Blanco	Parte trasera de la oveja

En esta obra encontramos, tras la obtención de la imagen radiográfica inédita, que en la zona inferior derecha donde se aprecia un fondo oscuro, se oculta una imagen de un personaje que puede estar relacionado con un posible donante.²⁷² Por ello, se han seleccionado las muestras de color negro de las referencias SJB1 y SJB4, con la intención de lograr saber cómo

²⁷² Figura 40, imagen radiográfica de *San Juan Bautista*, p. 252.

se disponen los posibles estratos. Siguiendo con la información de los RX se ha extraído el color verde en la muestra (SJB3) de las hojas del árbol que se presenta en escena a la derecha.

Para un conocimiento más general, se ha optado de nuevo por el color rojo en (SJB2), extraído de la cabeza del jilguero, por un punto de la carnación en (SJB5), de la zona del hombro derecho de la figura de San Juan Bautista y del blanco (SJB6) de la lana de oveja en la parte trasera.

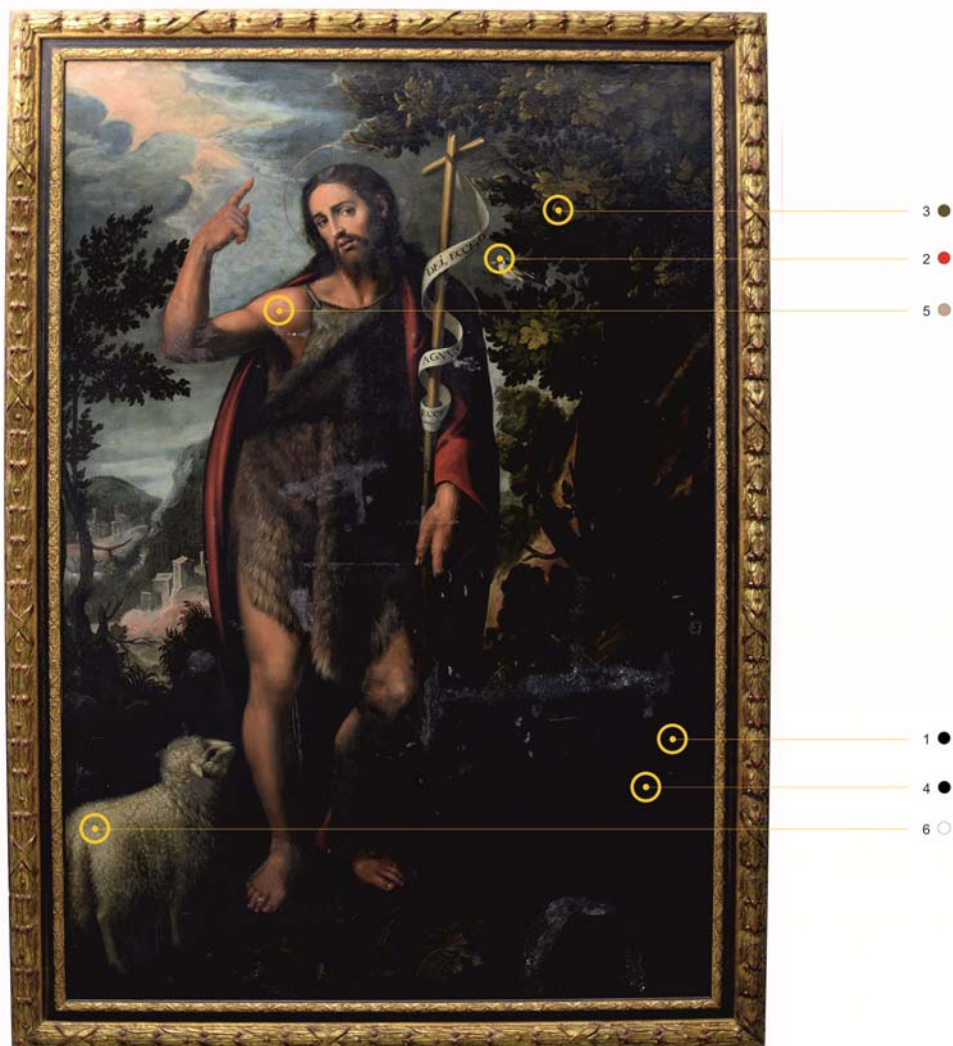


Figura 37. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de *San Juan Bautista*.

Así de esta manera se ha podido llevar a cabo el estudio morfológico o estratigráfico y la caracterización inorgánica (pigmentos, preparaciones y cargas), primero mediante Microscopía Óptica, luego han sido analizadas mediante SEM/EDX, como se exponen seguidamente.

Sin embargo, de las muestras SJB1 y SJB4 no se ha podido conocer su composición.

Sin embargo, el estudio morfológico de fibras mediante secciones longitudinales y del tejido empleado no se ha podido realizar puesto que la obra presenta su soporte reentelado, y además de ello, no se ha logrado acceder a su perímetro por el montaje con el marco.

A.- MUESTRA SJB1-SJB4. Zona inferior derecha. Personaje donante (no visible)

A.1. Microscopía Óptica (MO)

Ambas muestras presentan dos estratos, uno interior de color oscuro de espesor grueso (1) y el más exterior una capa fina compacta de color negro.



Figura 38. Microfotografía de la muestra SJB1-SJB5 a 40-80 aumentos con luz incidente polarizada.

B.- MUESTRA SJB2. Cabeza del jilguero.

B.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SJB2, indica la presencia de cuatro estratos; una primera capa de preparación negruzca con cierta tonalidad azul oscuro (1), y sobre ella, un estrato azul marino muy oscuro y gris (2), otro estrato oscuro muy grisáceo (3) y más superficial un fino estrato de color rojo (4).

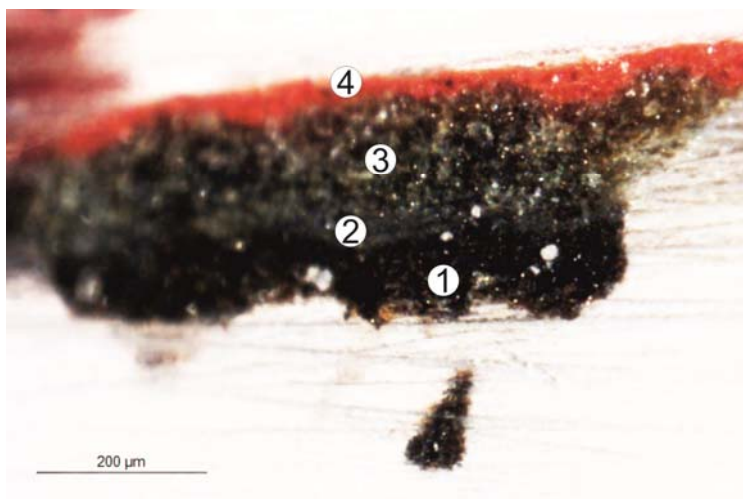


Figura 39. Microfotografía de la muestra SJB2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

B.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado cuatro estratos como queda patente en la Tabla 30. El estrato de preparación negruzca con cierta tonalidad azul oscuro (1) está formado mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (19.03 % PbO) y azul ultramar [$\text{Na}_{6-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$] (0.79 % Na_2O , 5.70 % Al_2O_3 , 17.25 % SiO_2 , 5.14 % SO_3), tierra roja con magnetita (Fe_2O_3) (2.17 % FeO) y Negro carbón animal o negro marfil [C , $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3] (42.64 % CaO, 2.88 % P_2O_5) y sales solubles (NaCl) (1.19 %Cl) [Espectro 1].

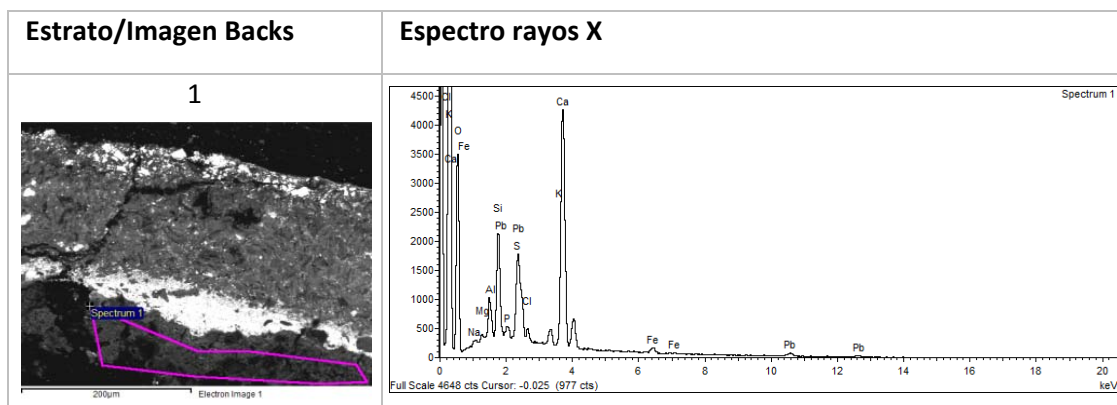
Capítulo 4

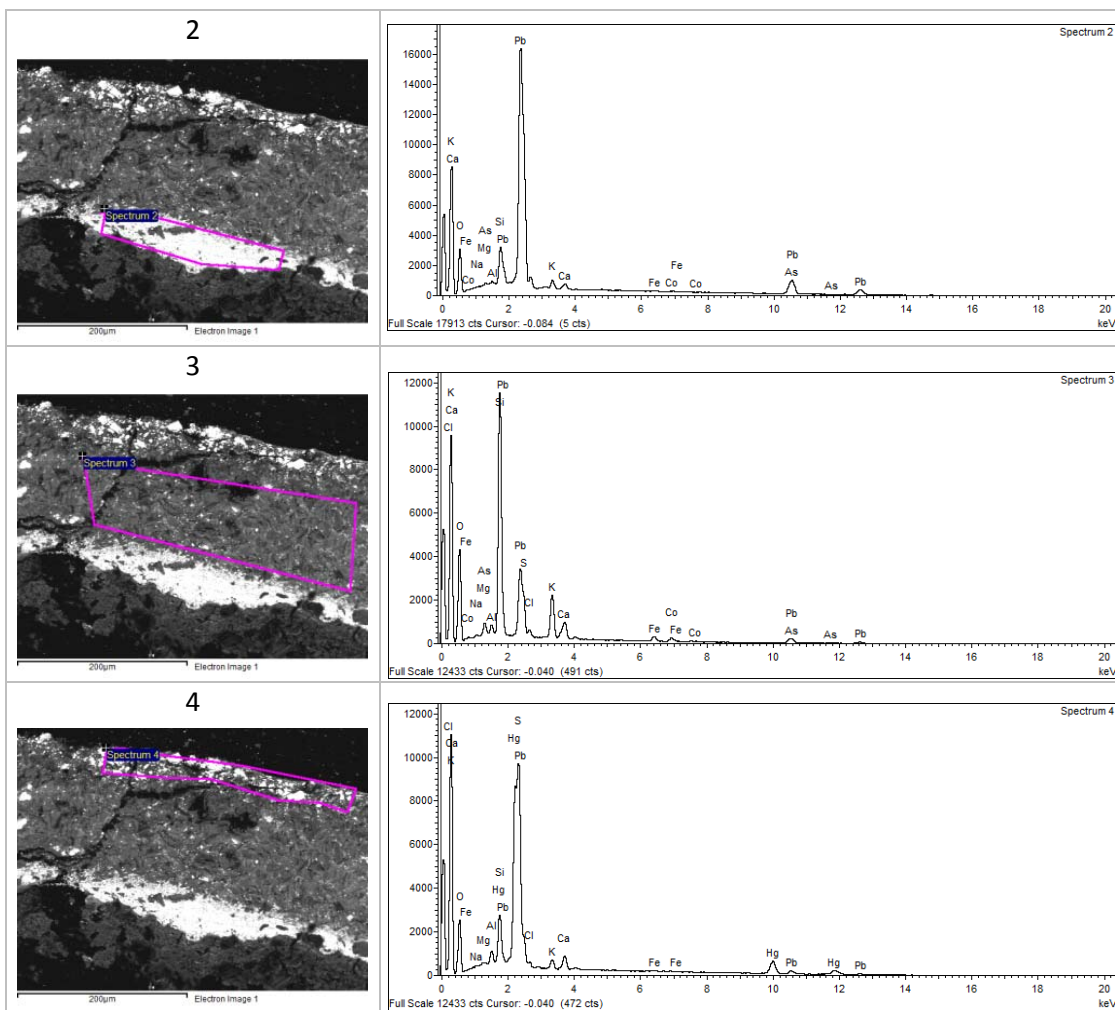
En el estrato (2) se identifican: blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (85.41 % PbO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (0.37 % CoO, 0.47 % FeO, 0.53 % As_2O_3 , 2.33 % K_2O , 8.49 % SiO_2) y calcita (1.64 % CaO) [Espectro 2-global].

En el estrato (3) se identifican: blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (25.42 % PbO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (2.18 % CoO, 2.37 % FeO, 1.72 % As_2O_3 , 8.73 % K_2O , 50.69 % SiO_2) y azul ultramar [$\text{Na}_{6-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$] (0.53 % Na_2O , 1.58 % Al_2O_3 , 50.69 % SiO_2 , 0.56 % SO_3), y calcita (4.12 % CaO) y sales solubles (NaCl) (0.68 % Cl) [Espectro 3-global].

El estrato rojo más superficial (4) está formado por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (10.21 % PbO), bermellon HgS (51.06 % HgO , 23.47 % SO_3) y tierra roja (0.34 % FeO, 6.83 % SiO_2 , 1.96 % Al_2O_3 , 1.78 % K_2O , 0.32 % MgO, 3.05 % CaO) y sales solubles (NaCl) (0.17 % Na_2O , 0.80 % Cl) [Espectro 4-global].

Tabla 30. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB2 (x300).





C.- MUESTRA SJB3. Hoja del árbol de la derecha

C.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra SJB3 se aprecian únicamente dos estratos, uno oscuro (1) y sobre él uno de tonalidad verdosa (2).



Figura 40. Microfotografía de la muestra SJB3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

C.2. SEM/EDX

En la imagen tomada con Microscopía Óptica se han visionado dos estratos, aunque, en la imagen de retrodispersados se han llegado analizar hasta cinco capas (Tabla 31).

El estrato de preparación negruzca (1) de la imagen óptica por tres. Un primero mayoritariamente formado por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (48.01 % CaO, 29.38 % SO_3) y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (10.49 % PbO) y Negro carbón animal o negro marfil [C , $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3] (48.01 % CaO, 1.09 % P_2O_5), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (1.25 % CuO), tierra roja con magnetita (Fe_2O_3) (0.47 % FeO, 0.76 % Al_2O_3 , 6.23 % SiO_2 , 0.32 % MgO) y sales solubles (NaCl) (1.38 %Cl) [Espectro 1].

Sobre éste se aprecia una franja constituida mayoritaritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (97.12 % PbO), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (1.47 % CuO), tierra roja con magnetita (Fe_2O_3) (0.06 % FeO, 0.19 % Al_2O_3 , 0.64 % SiO_2 , 0.07 % MgO, 0.07 % K_2O , 0.38 % CaO) [Espectro 2].

Más arriba está formado mayoritariamente por pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (54.56 % CuO), yeso (2.42 % CaO, 2.34 % SO_3), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (6.22 % PbO), Tierra sombra (Fe/Mn) (0.56 % MnO, 3.21 % FeO, 1.10 % Al_2O_3 , 21.50% SiO_2 , 0.76 % MgO, 4.52 % K_2O), Negro carbón animal o negro marfil [C, $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3] (0.82 % P_2O_5), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (nd % CoO, 3.21 % FeO, 1.28 % As_2O_3 , 4.52 % K_2O , 21.50 % SiO_2 , nd % NiO) y sales solubles (NaCl) (0.71 %Cl) [Espectro 4-global]. En el análisis puntual [Espectro 1] se identifica esmalte (Vidrio potásico de color azul, CoNiFeAs) (2.84 % CoO, 3.35 % FeO, 5.49 % As_2O_3 , 8.43 % K_2O , 66.35 % SiO_2 , 0.73 % NiO), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (5.26 % CuO) [Espectro 1-puntual].

Y el estrato verdoso (2) presentado en la microfotografía se divide en los siguientes.

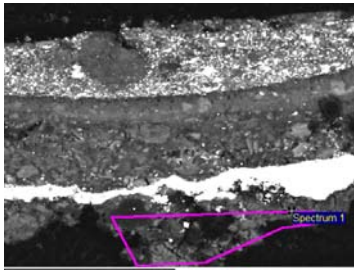
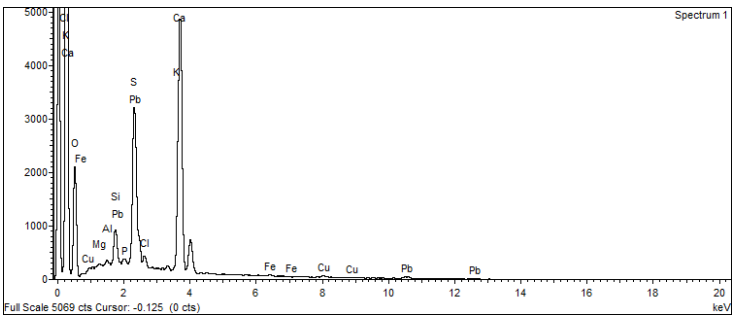
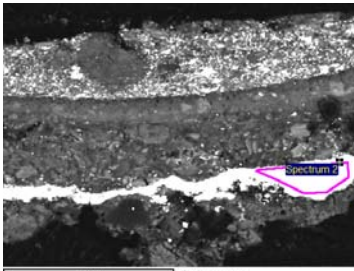
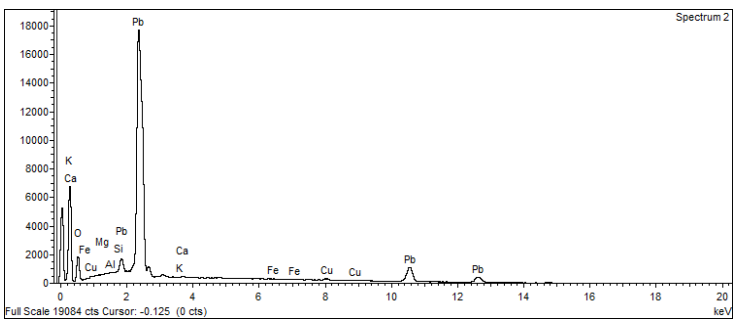
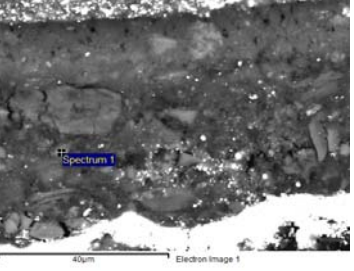
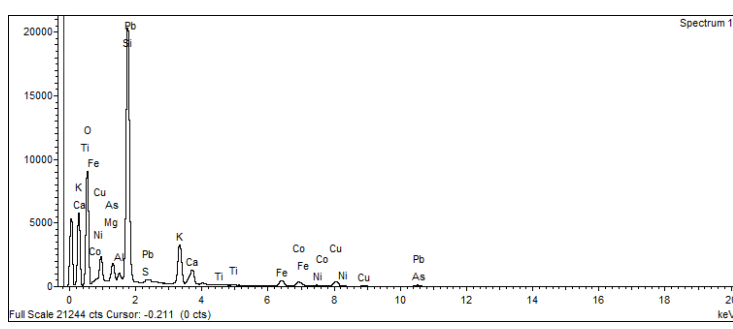
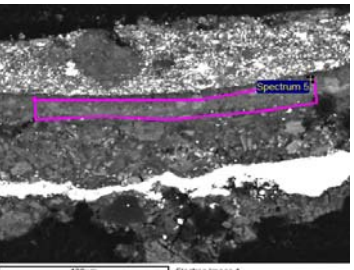
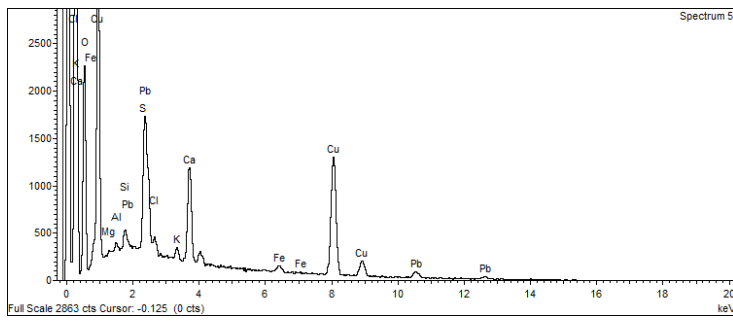
Un estrato constituido por yeso (11.69 % CaO, 3.17 % SO_3), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (24.38 % PbO), calcita (11.69 % CaO), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (52.52 % CuO), tierra roja con magnetita (Fe_2O_3) (1.27 % FeO, 1.05 % Al_2O_3 , 2.92 % SiO_2 , 0.64 % MgO) y sales solubles (NaCl) (1.04 %Cl) [Espectro 5].

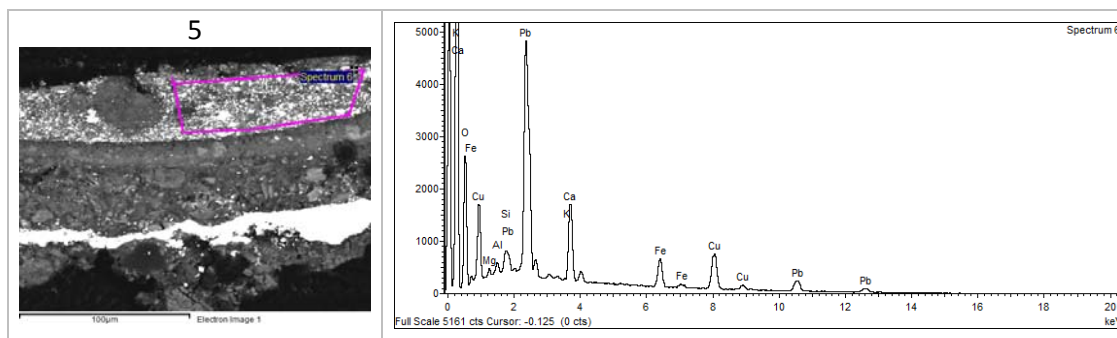
Quedando más superficial (5) se identifican blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (52.43 % PbO), calcita (13.10 %CaO), verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (19.37 % CuO), tierra roja con magnetita (Fe_2O_3) (8.67 % FeO, 1.52 % Al_2O_3 , 3.12 % SiO_2 , 1.20 % MgO, 0.53 % K_2O) [Espectro 6].

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Capítulo 4

Tabla 31. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB3 (×200) y (×1500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
<p style="text-align: center;">3</p> 	
<p style="text-align: center;">4</p> 	



D.- MUESTRA SJB5. Hombre derecho de la figura de San Juan Bautista

D.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra SJB5 presenta un único estrato anaranjado-rosáceo con alguna partícula dispersa anaranjada más oscura.

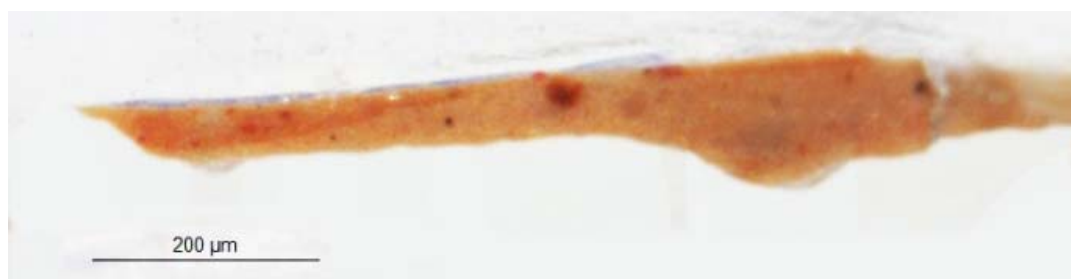
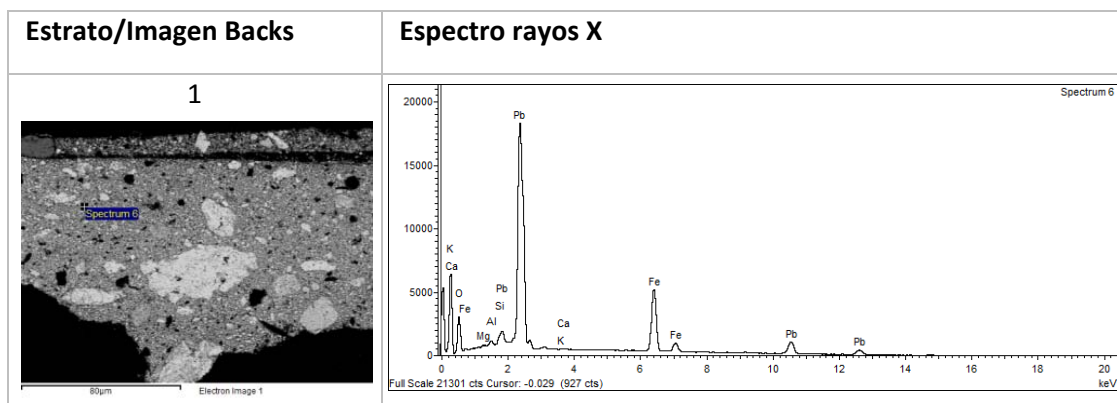


Figura 41. Microfotografía de la muestra SJB5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

D.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 32) se ha analizado un único estrato constituido por una mezcla de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (69.04 % PbO) y pigmento tierra enriquecida con óxido de hierro (27.71 % FeO, 0.96 % Al_2O_3 , 1.75 % SiO_2 , 0.03 % K_2O , 0.38 % MgO, 0.12 % CaO) [Espectro 6-puntual].

Tabla 32. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB5 (×700).



E.- MUESTRA SJB6. Parte trasera de la oveja

E.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra SJB6 presenta un estrato de un claro color marrón-ocre (1) y sobre él uno color blanco (2).

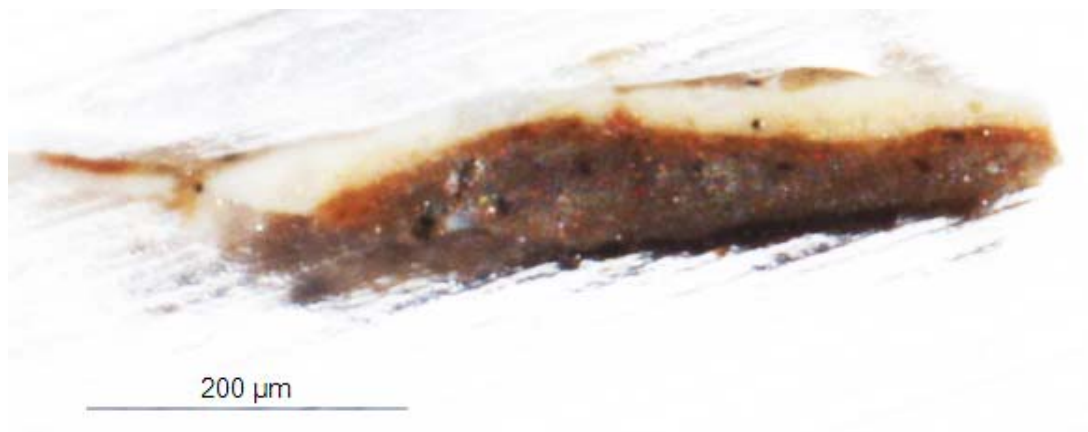


Figura 42. Microfotografía de la muestra SJB6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

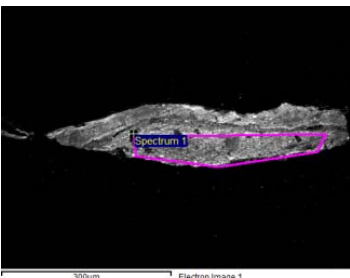
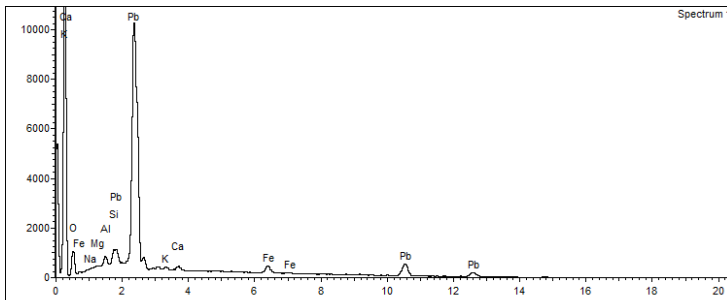
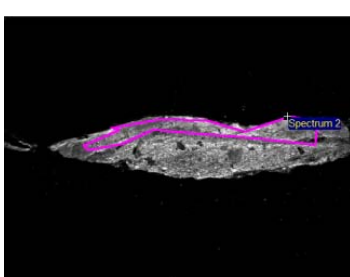
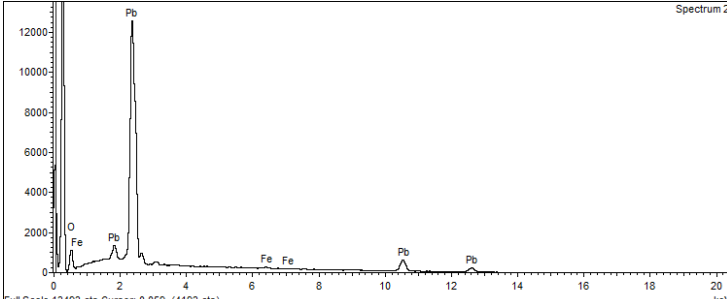
E.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 33) se han analizado un primer estrato constituido por una mezcla de blanco de plomo ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$)

(88.63 % PbO) y pigmento tierra roja-ocre (3.71 % FeO, 1.98 % Al₂O₃, 3.27 % SiO₂, 0.81 % K₂O, 0.30 % MgO, 1.24 % CaO, 0.05 % Na₂O) [Espectro 1].

El estrato superficial está formado mayoritariamente por blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (99.27 % PbO) y ciertas partículas de óxido de hierro (0.73 % FeO) [Espectro 2].

Tabla 33. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB6 (×200).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: center;">300µm Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: center;">Full Scale 10904 cts Cursor: -0.008 (2455 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: center;">300µm Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: center;">Full Scale 13493 cts Cursor: 0.059 (4193 cts)</p>

RESULTADOS

Como anteriormente se ha explicado, el tejido y las fibras del soporte no se han podido analizar. La capa de preparación (Tabla 34) está conformada por un estrato de espesor fino de color negro compuesto por yeso, blanco de plomo, negro carbón animal y tierra roja con magnetita como se observa en la muestra SJB2.

El color rojo (SJB1) se compone por una mezcla de bermellón en alto porcentaje mezclado con tierra roja dispuesto en una capa muy fina. A la par, en cuanto a grosor sucede con el color verde SJB3 creado por verde montaña malaquita.

La tonalidad de la carnación (SJB5) se consigue con blanco de plomo y tierra enriquecida con óxido de hierro, en el que se opta en este caso por un estrato de mayor espesor.

Finalmente, destaca la presencia de esmalte, vidrio potásico de color azul, en uno de los estratos de la muestra SJB2. Y también en un porcentaje bajo presenta azul ultramar compuesto por azurita natural. Asimismo, se ha identificado el uso del azul ultramar pero no se ha podido establecer si de procedencia natural o artificial, puesto que la composición química es idéntica. Este aspecto nos hubiera dado información de la datación de la obra, ya que el artificial se empezó a usar en 1826.

Tabla 34. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de *San Juan Bautista*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
SJB2 Rojo	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Azul ultramar Tierra roja con magnetita (Fe_2O_3)	Blanco de plomo Esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) Calcita
	Negro carbón animal o negro marfil Sales solubles (NaCl)	Blanco de plomo Esmalte Azul ultramar [$\text{Na}_{6-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$] Calcita
		Blanco de plomo Bermellón (HgS) Tierra roja Sales solubles

SJB3 Verde	Yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) Blanco de plomo Negro carbón animal o negro marfil Tierra roja con magnetita (Fe_2O_3) Sales solubles (NaCl)	Blanco de plomo Verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) Tierra roja con magnetita (Fe_2O_3)
		Verde de malaquita Yeso Blanco de plomo Tierra sombra (Fe/Mn) Negro carbón animal o negro marfil Esmalte
		Yeso Blanco de plomo Calcita Verde de malaquita Tierra roja con magnetita
		Blanco plomo Calcita Verde de malaquita Tierra roja con magnetita
SJB5 Carnación	-	Blanco de plomo Tierra enriquecida con óxido de hierro
SJB6 Blanco	-	Blanco de plomo Tierra roja-ocre
		Blanco de plomo Óxido de hierro

4.1.6. *San Pantaleón Médico y Mártir*

Se procede a desarrollar los trabajos referentes a la caracterización química de esta obra. Tras el examen visual de las imágenes radiográficas, se marcan áreas de interés de las que se puntean los lugares de extracción de muestras de color. En esta ocasión, se han seleccionado 9 puntos que ofrecen un abanico de colores, incluso algunos repetidos para poder conocer lo que ocurre con los ya estudiados.²⁷³

En la Tabla 35 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 43) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

Tabla 35. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
SP1	Azul	Zona de celaje, encima mano derecha de la figura principal
SP2	Magenta	Gorro, parte derecha
SP3	Carnación	Dedo mano derecha
SP4	Magenta	Vestido, pliegue derecho
SP5	Marrón	Pelo vestido, arriba derecha
SP6	Verde	Hoja árbol derecho
SP7	Verde-negro	Botón nº5
SP8	Blanco	Cartela, lado derecho
SP9	Rojo	Gorro personaje, escena izquierda
SP10	Fibra	Lateral izquierdo
	Tela	Lateral izquierdo

²⁷³ Figura 47, imagen radiográfica de *San Pantaleón Médico y Mártir*, p. 265.

El color azul (SP1) empleado únicamente para crear el fondo, el cielo, se ha cogido de encima de la mano derecha de San Pantaleón, una zona que revela modificaciones posibles en la imagen de RX.²⁷⁴

El color magenta se ha obtenido de dos puntos relacionados con el personaje principal, de su gorro (SP2), y de un pliegue de su capa, de la parte posterior derecha (SP4). Indistintamente, estas zonas revelan cambios y se precisa conocer su disposición de estratos.

El color de la carnación (SP3) y con la intención conocer si se ha efectuado alguna modificación de los dedos, se ha extraído una muestra del dedo anular de la mano derecha.

El color marrón (SP5), se ha considerado del pelo que remata la capa a la altura del hombro izquierdo, puesto que es una zona que presenta algo más de empaste que otras.

En cuanto al verde, se ha extraído de dos zonas para contrastar resultados. La muestra (SP6), es de una hoja del árbol de la derecha y la otra (SP7) de uno de los botones de la pechera del santo.

El color blanco (SP8), esta vez se ha tomado de un elemento que se incluye por primera vez en la obra, en la cartela situada en la zona inferior del cuadro próximo a la firma del pintor.

Por último, el color rojo (SP9) aparece nuevamente de manera muy puntual, en una zona que manifiesta varias modificaciones. Se ha seleccionado del gorro que lleva el personaje de la escena izquierda.

²⁷⁴ Figura 47, imagen radiográfica de *San Pantaleón Médico y Mártir*, p. 265.

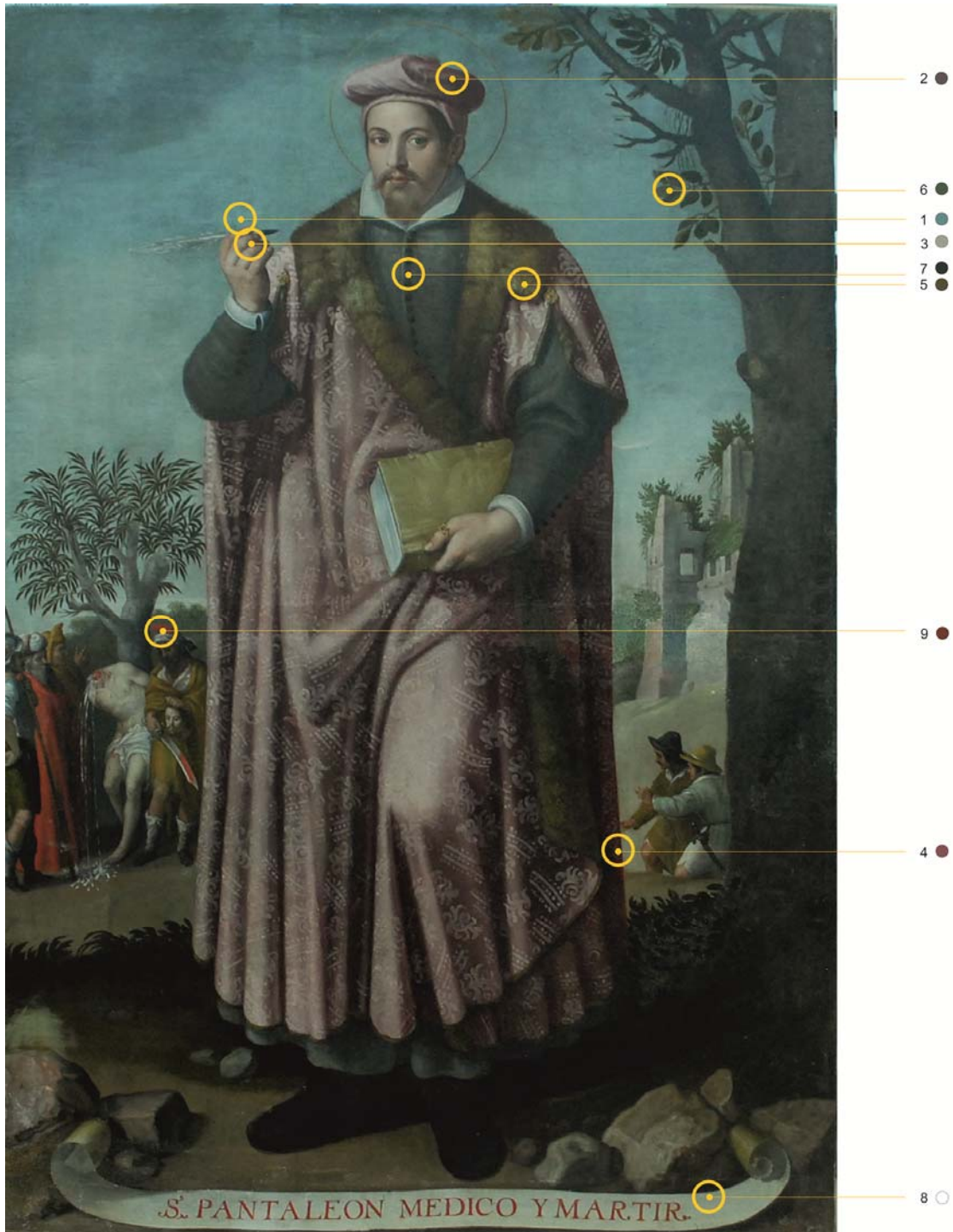


Figura 43. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de *San Pantaleón Médico y Mártir*.

Una vez las muestras englobadas y pulidas, se ha podido llevar a cabo el estudio morfológico o estratigráfico y la caracterización inorgánica (pigmentos, preparaciones y cargas), primero mediante Microscopía Óptica, luego han sido analizadas mediante SEM/EDX como se exponen seguidamente.

A.- MUESTRA SP1. Cielo encima mano derecha de San Pantaleón

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SP1 se observan tres estratos, uno marrón (1), otro blanco con granos azul- grisáceos (2) y más superficialmente un estrato azul-gris (3).

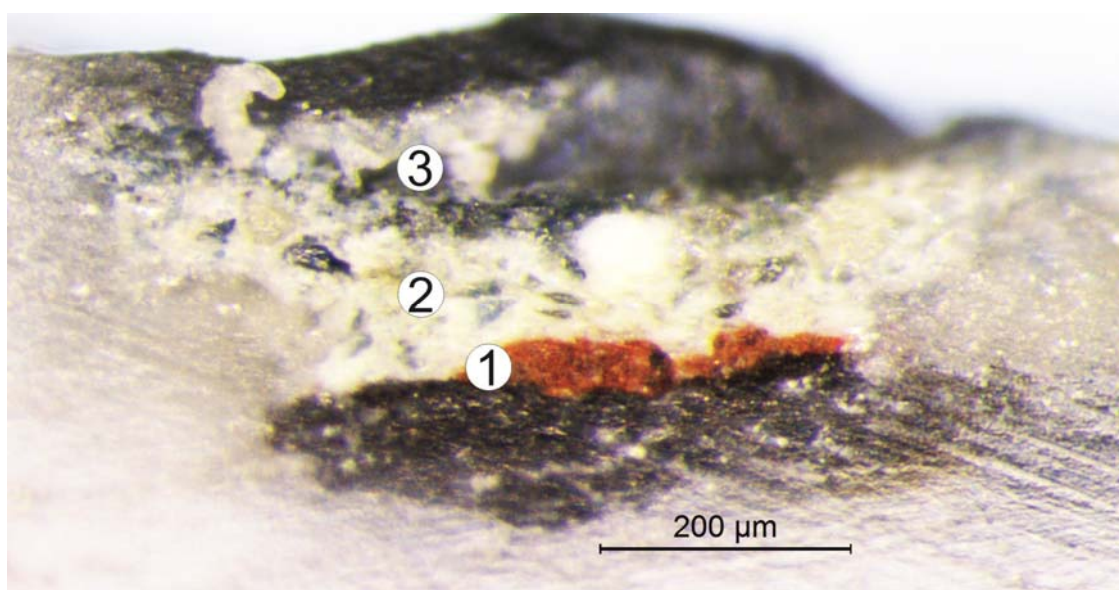


Figura 44. Microfotografía de la muestra SJ1 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

A.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 36) se ha identificado la composición del estrato pictórico marrón (1) formado mayoritariamente por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (16.61 % CaO, 27.56 % SO_3), blanco de plomo

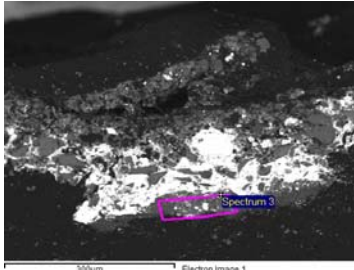
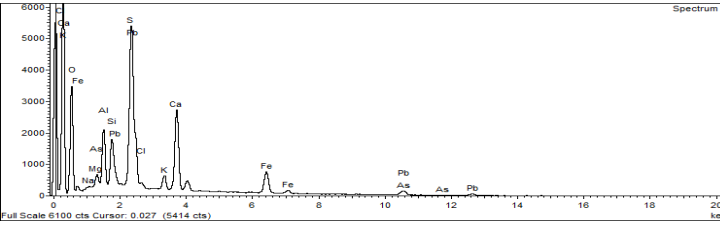
Capítulo 4

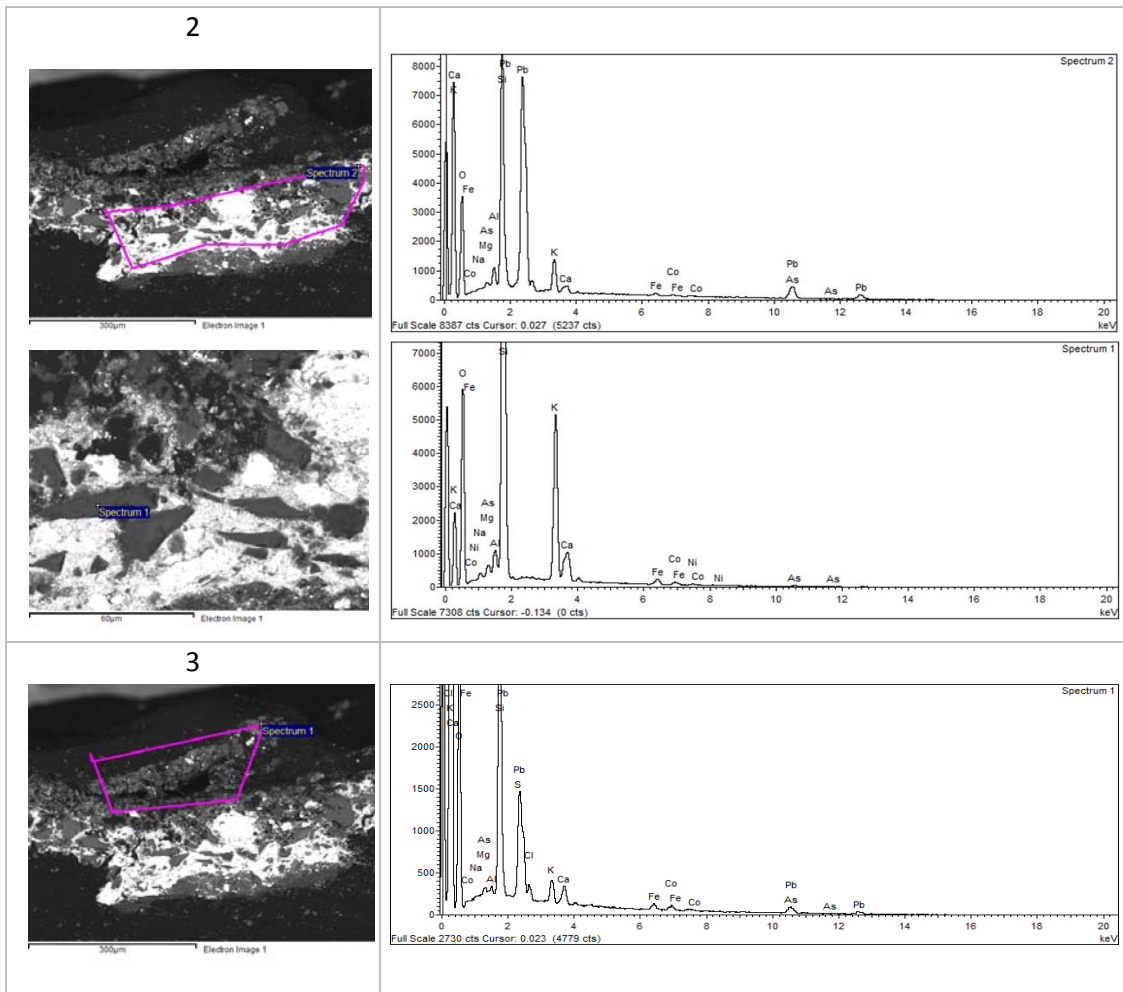
($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (21.84 % PbO), pigmento tierra roja con hematita ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) (8.31 % SiO_2 , 10.07 % Al_2O_3 , 0.06 % MgO, 2.45 % K_2O , 9.38 % FeO), también, se identifica Rejalgar (rojo sulfuro de arsénico, AsS) (2.82 % As_2O_3), y sales solubles NaCl (0.46 % Na_2O , 0.44 % peso Cl) [Espectro 3].

El estrato pictórico (2) está formado por blanco de plomo (53.41 % PbO) y pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (35.19-79.85 % SiO_2 , 2.30-1.50 % Al_2O_3 , 1.29-2.51 % CaO, 0.23-0.52 % Na_2O , 0.16-0.26 % MgO, 5.24-12.48 % K_2O , 0.42-0.61 % CoO, n.d.-0.30 % NiO, 0.85-1.09 % FeO, 0.91-0.87 % As_2O_3) [Espectro 2-X200, Espectro puntual 1-X1000].

El tercer estrato más superficial está constituido por pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (53.40 % SiO_2 , 0.80 % Al_2O_3 , 3.34 % CaO, 0.52 % Na_2O , 0.02 % MgO, 3.64 % K_2O , 1.96 % CoO, n.d. % NiO, 2.12 % FeO, 1.20 % As_2O_3) y blanco de plomo (29.10 % PbO) [Espectro 1-X200].

Tabla 36. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP1 (x200) y (x1000).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	



B.- MUESTRA SP2. Gorro parte derecha de San Pantaleón

B.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra SP2 presenta tres estratos, un estrato gris más interno (1), un segundo estrato pictórico blanco con granos azul-grisáceos (2) y sobre este otro estrato pictórico magenta (3).

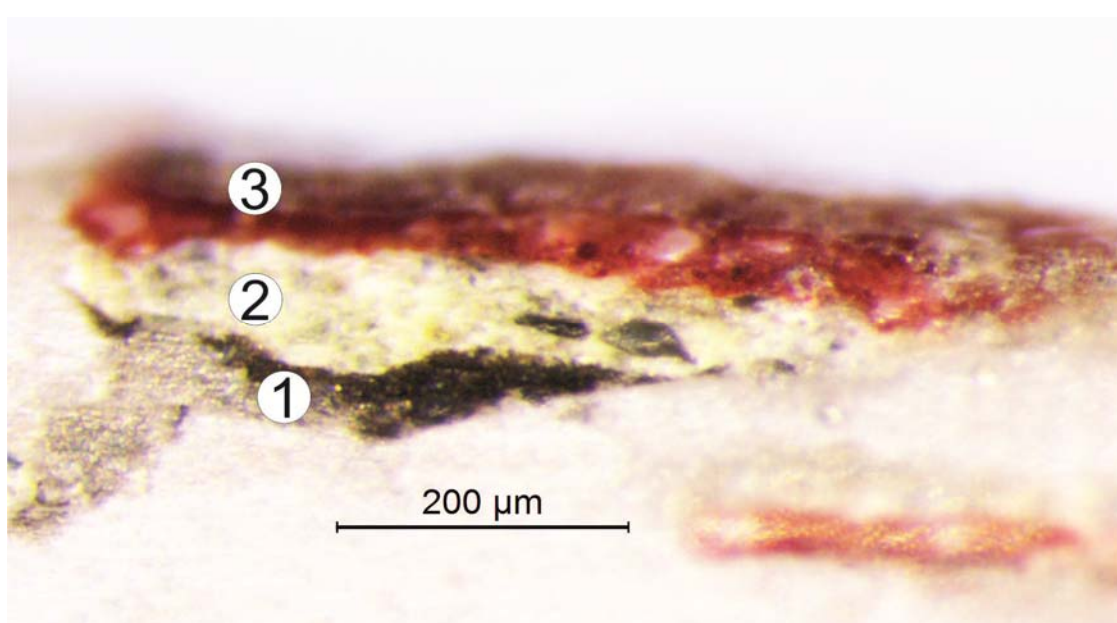


Figura 45. Microfotografía de la muestra SP2 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

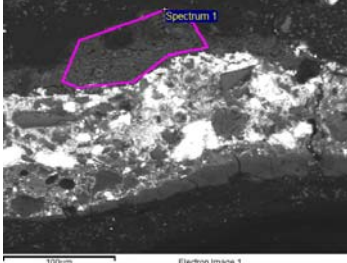
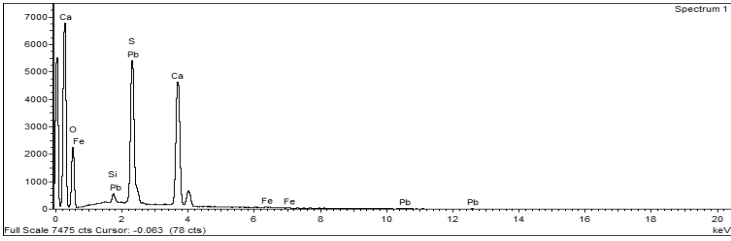
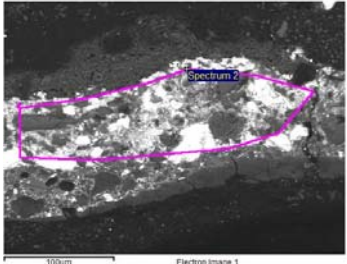
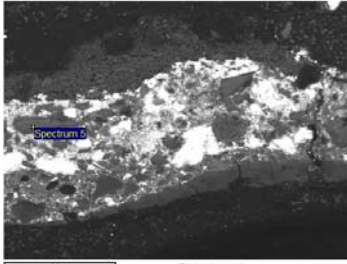
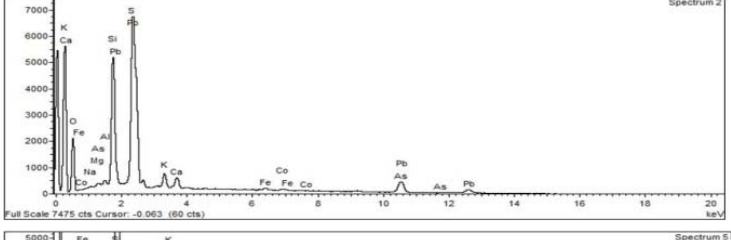
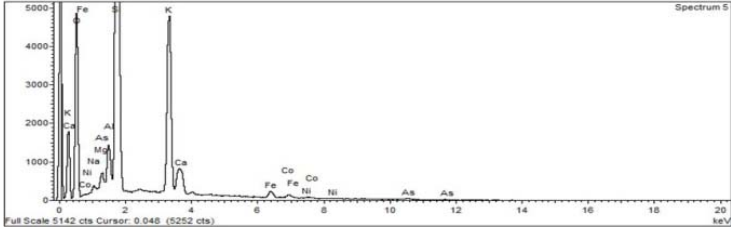
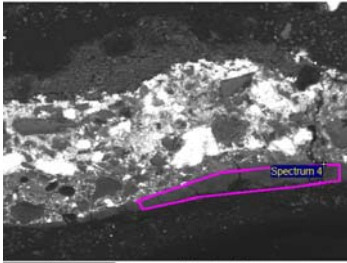
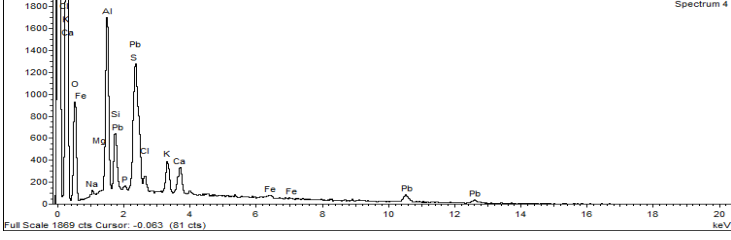
B.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han identificado tres estratos (Tabla 37). El primer estrato gris (1) se encuentra formado por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (40.50 % CaO, 50.25 % SO_3), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (6.23 % PbO), pigmento negro de magnetita (Fe_3O_4) (0.53 % FeO) y sílice (2.49 % SiO_2) [Espectro 1].

El estrato pictórico (2) está formado por blanco de plomo (61.04 % PbO) y pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (28.16-78.65 % SiO_2 , 0.68-2.57 % Al_2O_3 , 3.06-1.93 % CaO, 0.32-0.45 % Na_2O , 0.14-0.18 % MgO, 3.31-12.78 % K_2O , 0.75-0.66 % CoO, n.d.-0.21 % NiO, 0.88-1.29 % FeO, 0.73-1.28 % As_2O_3) [Espectro 2, Espectro puntual 5].

El estrato pictórico (3) está formado por blanco de plomo (33.16 % PbO) y pigmento tierra roja (5.86 % CaO, 12.62 % SiO_2 , 27.96 % Al_2O_3 , 5.67 % K_2O , 0.83 % Na_2O , 0.15 % MgO, 1.40 % FeO, 1.39 % P_2O_5 , 9.01 % SO_3) [Espectro 4].

Tabla 37. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP2 (×400).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="text-align: center;">Full Scale 7475 cts Cursor: -0.063 (76 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: center;">Full Scale 7475 cts Cursor: -0.063 (60 cts)</p>  <p style="text-align: right;">Spectrum 5</p> <p style="text-align: center;">Full Scale 5142 cts Cursor: 0.048 (5252 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 4</p> <p style="text-align: center;">Full Scale 1869 cts Cursor: -0.063 (81 cts)</p>

C.- MUESTRA SP3. Dedo anular mano derecha San Pantaleón

C.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SP3 indica la presencia de tres estratos, uno gris oscuro (1), después un segundo estrato marrón (2) y más externamente uno color rosa (3).

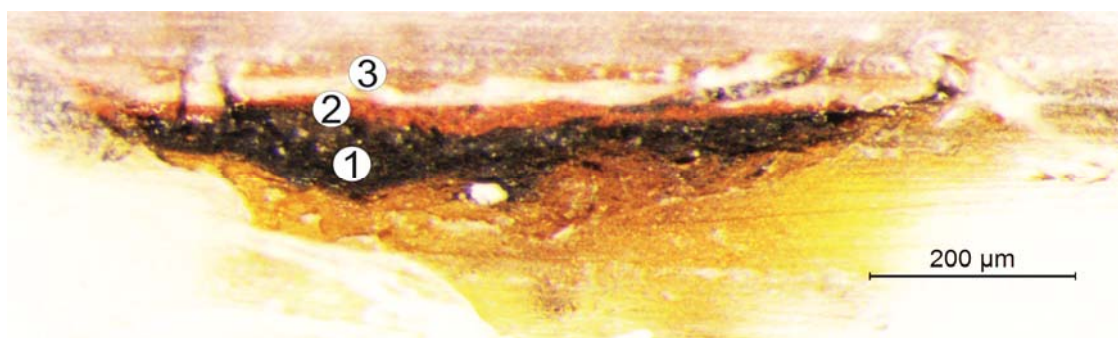


Figura 46. Microfotografía de la muestra SP3 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

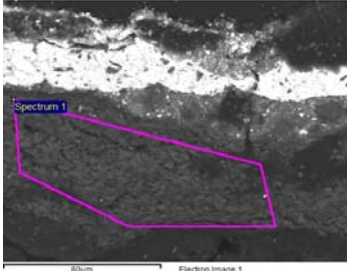
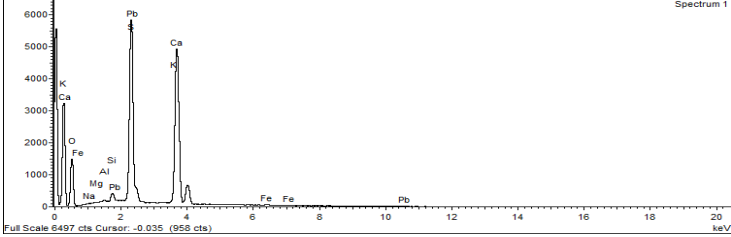
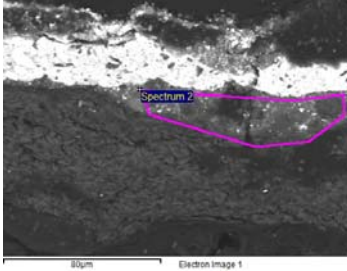
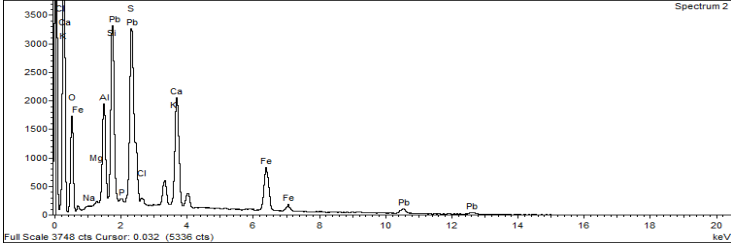
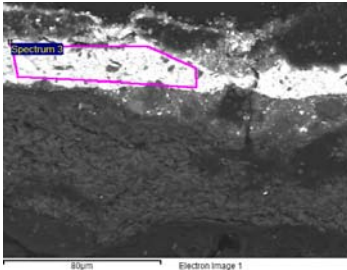
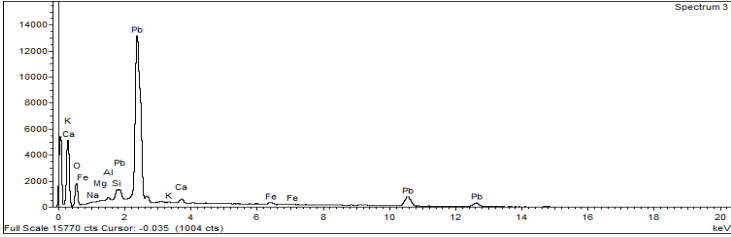
C.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 38) se observa el estrato (1) formado por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (40.48 % CaO, 54.26 % SO_3), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (2.59 % PbO), pigmento negro de magnetita (Fe_2O_3) (0.23 % FeO) y sílice (1.93 % SiO_2) [Espectro 1].

El estrato pictórico marrón (2) formado por pigmento tierra roja con hematita ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) (22.58 % SiO_2 , 10.85 % Al_2O_3 , 0.13 % Na_2O , 0.30 % MgO, 2.68 % K_2O , 14.39 % CaO, 19.43 % SO_3 , 12.30 % FeO, 0.68 % P_2O_5), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (16.29 % PbO) y sales solubles (0.38 % peso Cl) [Espectro 2].

El estrato pictórico (3) formado por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (91.36 % PbO), pigmento tierra roja con hematita ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) (3.42 % SiO_2 , 0.95 % Al_2O_3 , 0.09 % Na_2O , 0.20 % MgO, 0.48 % K_2O , 2.07 % CaO, 1.42 % FeO) [Espectro 3].

Tabla 38. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP3 (×700).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
<p style="text-align: center;">3</p> 	

D.- MUESTRA SP4. Pliegue del vestido lado derecho abajo

D.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra SP4 se observa la presencia de tres estratos, una primera capa de preparación marrón (1), después un

estrato rosáceo (2) y más superficialmente un estrato pictórico fino rojizo-marrón (3).

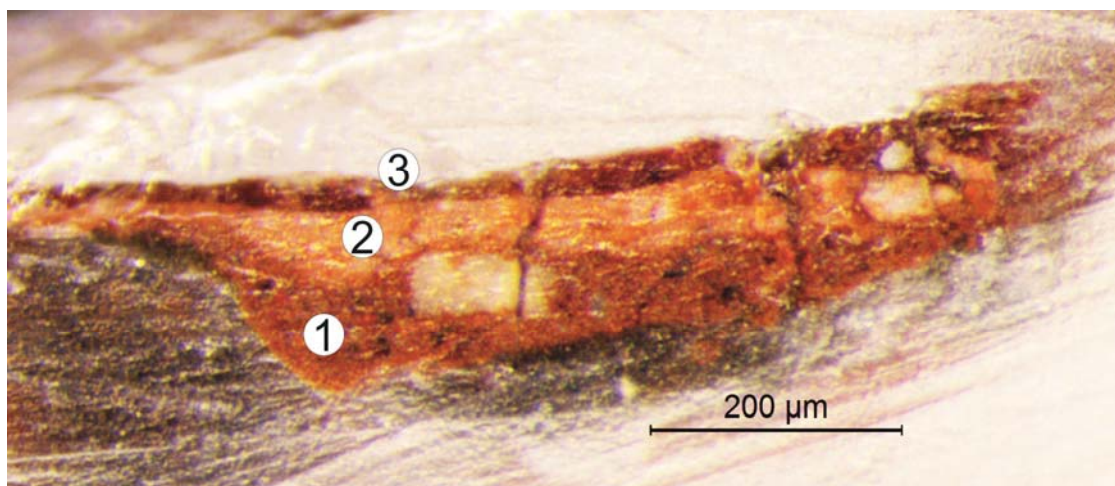


Figura 47. Microfotografía de la muestra SP4 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

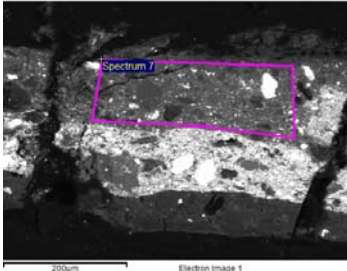
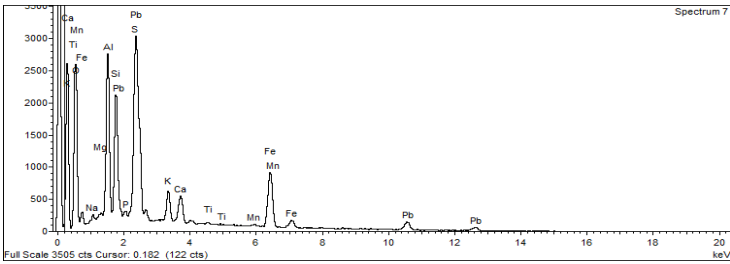
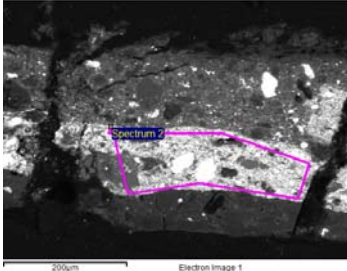
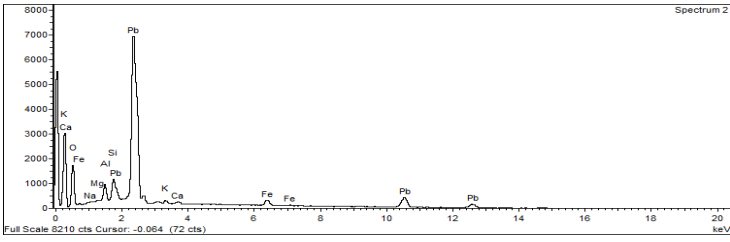
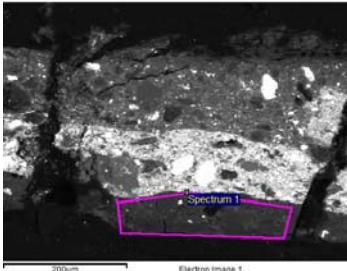
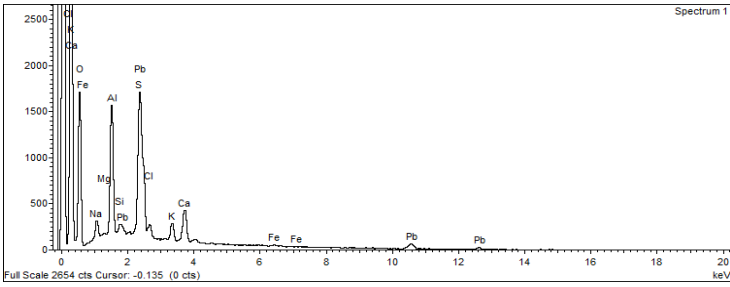
D.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 39) se observan los tres estratos. En el estrato más interno (1) se identifica blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (28.55 % PbO) y pigmento tierra sombra natural (Fe/Mn) enriquecida con hematita ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) (3.82 % CaO, 16.63 % SiO_2 , 18.42 % Al_2O_3 , 3.36 % K_2O , 0.74 % Na_2O , 0.43 % MgO, 1.16 % P_2O_5 , 10.22 % SO_3 , 0.41 % TiO_2 , 0.43 % MnO, 15.84 % FeO) [Espectro 7].

En el estrato (2) se identifica mayoritariamente blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (82.29 % PbO) y pigmento tierra roja (0.95 % CaO, 6.71 % SiO_2 , 4.78 % Al_2O_3 , 1.09 % K_2O , 0.07 % Na_2O , 0.22 % MgO, 3.89 % FeO) [Espectro 2].

El estrato pictórico más superficial se ha podido determinar una mezcla de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (37.67 % PbO), yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (8.52 % CaO, 15.34 % SO_3) y alúmina ($\text{Al}(\text{OH})_3$), (25.02 % Al_2O_3) y como agente pigmentante se identifica pigmento tierra roja (3.99 % Na_2O , 0.41 % MgO, 2.47 % SiO_2 , 3.96 % K_2O , 0.63 % FeO) [Espectro 1].

Tabla 39. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP4 (×500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 7</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 3505 cts Cursor: 0.182 (122 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 8210 cts Cursor: -0.064 (72 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 2654 cts Cursor: -0.135 (0 cts)</p>

E.- MUESTRA SP5. Pelo del vestido de San Pantaleón arriba a la derecha**E.1. Microscopía Óptica (MO)**

El examen estratigráfico de la muestra SP5 indica la presencia de tres estratos pictóricos, una primera capa de preparación gris oscuro (1), una capa marrón-rojiza (2) y una fina capa blanca más superficial (3).

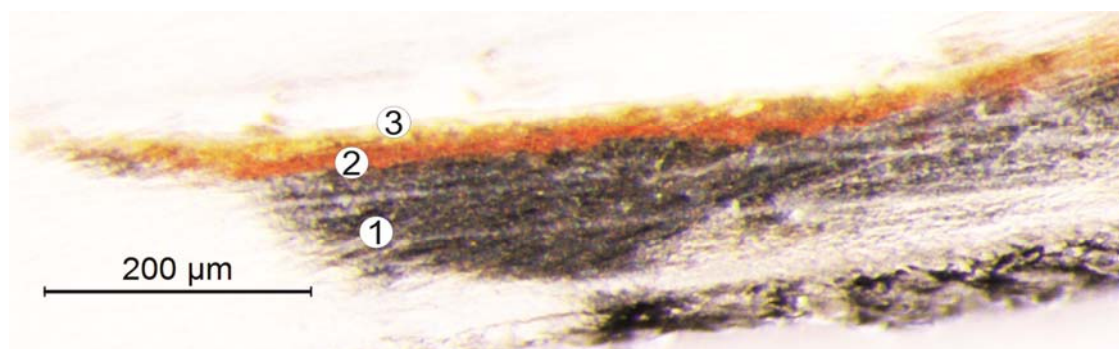


Figura 48. Microfotografía de la muestra SP5 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

E.2. SEM/EDX

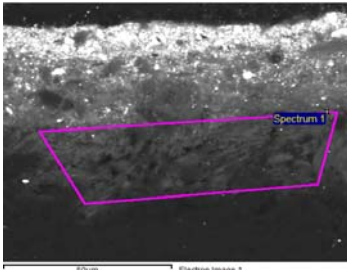
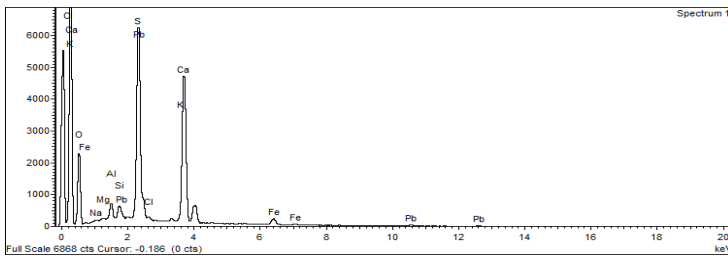
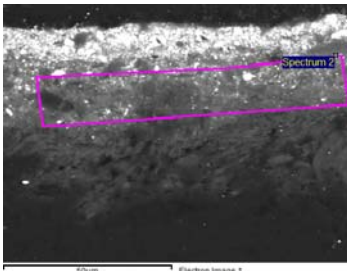
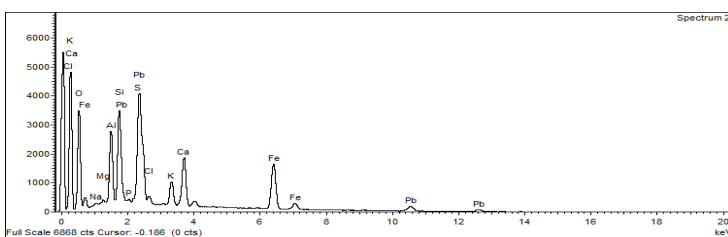
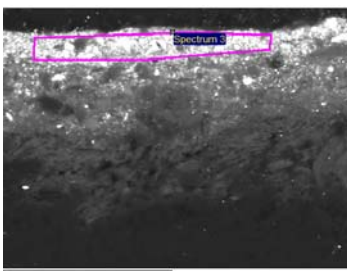
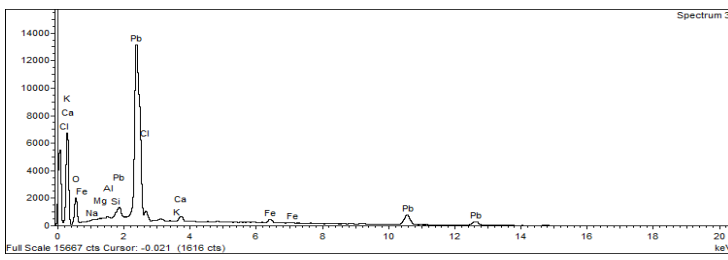
En la imagen de retrodispersados se han identificado tres estratos (Tabla 40). La capa de preparación (1) está formada mayoritariamente por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (34.16 % CaO, 49.26 % SO_3), y en menor proporción blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (6.28 % PbO) y pigmento tierra roja (2.56 % SiO_2 , 2.97 % Al_2O_3 , 0.53 % K_2O , 0.29 % Na_2O , 0.19 % MgO, 3.18 % FeO), también se identifican sales solubles (NaCl) (0.58 %W Cl) [Espectro 1].

El segundo estrato (2) se encuentra constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (26.60 % PbO) y pigmento tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) (9.57 % CaO, 17.96 % SiO_2 , 12.27 % Al_2O_3 , 4.02 % K_2O , 0.41 % Na_2O , 0.45 % MgO, 0.74 % P_2O_5 , 8.26 % SO_3 , 19.02 % FeO), se identifican sales solubles (NaCl) (0.68 %W Cl) [Espectro 2].

El tercer estrato pictórico más superficial (3) se haya constituido mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (91.10 % PbO) y pigmento tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) (2.47 % CaO, 1.34 % SiO_2 ,

0.46 % Al_2O_3 , 0.20 % K_2O , 0.30 % Na_2O , 0.18 % MgO , 2.64 % FeO , identificándose sales solubles (NaCl) (1.32 %W Cl) [Espectro 3].

Tabla 40. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP5 ($\times 1200$).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	
<p style="text-align: center;">3</p> 	

F.- MUESTRA SP6. Hoja árbol de la derecha

F.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen morfológico de la muestra SP6, se observa un único estrato pictórico de color verde.

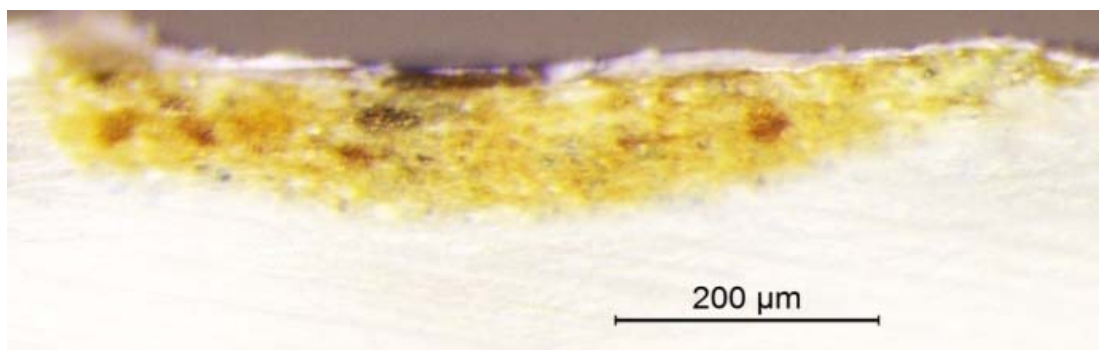


Figura 49. Microfotografía de la muestra SP6 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

F.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 41) se aprecia un estrato pictórico constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (37.83-2.00% PbO) y yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (17.97 % CaO, 13.22 % SO_3), pigmento tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) (17.84 % SiO_2 , 0.50 % Al_2O_3 , 0.20-0.24 % Na_2O , 0.61-0.11 % MgO, 2.20-4.23 % K_2O , 1.49-2.75 % FeO), pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (17.84-82.70 % SiO_2 , 2.20-4.23 % K_2O , 0.77-3.33 % CoO, n.d.-0.91% NiO, 1.49-2.7 5% FeO, n.d.-1.81 % As_2O_3) y verde montaña malaquita (hidroxicarbonato de cobre, ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$)) (6.75-0.42 % CuO) y se identifica sales solubles NaCl (0.61 %W Cl) [Espectro 1-a.global].

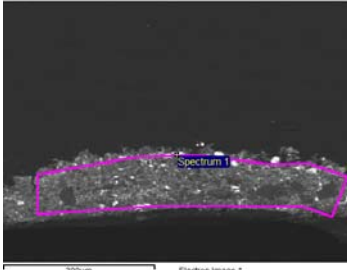
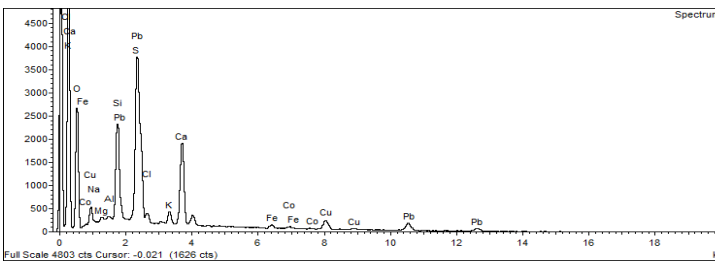
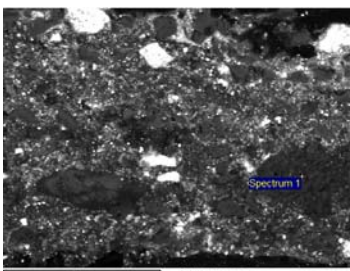
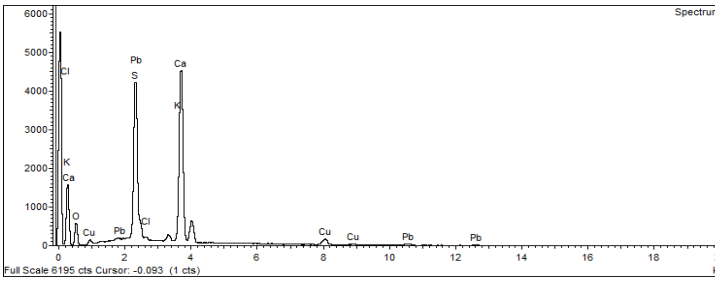
Los análisis puntuales indican que se identifica.

Yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (42.76 % CaO, 43.10 % SO_3), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (6.74 % PbO) y verde de malaquita (hidroxicarbonato de cobre, ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$)) (5.64 % CuO) [Espectro 1-x800].

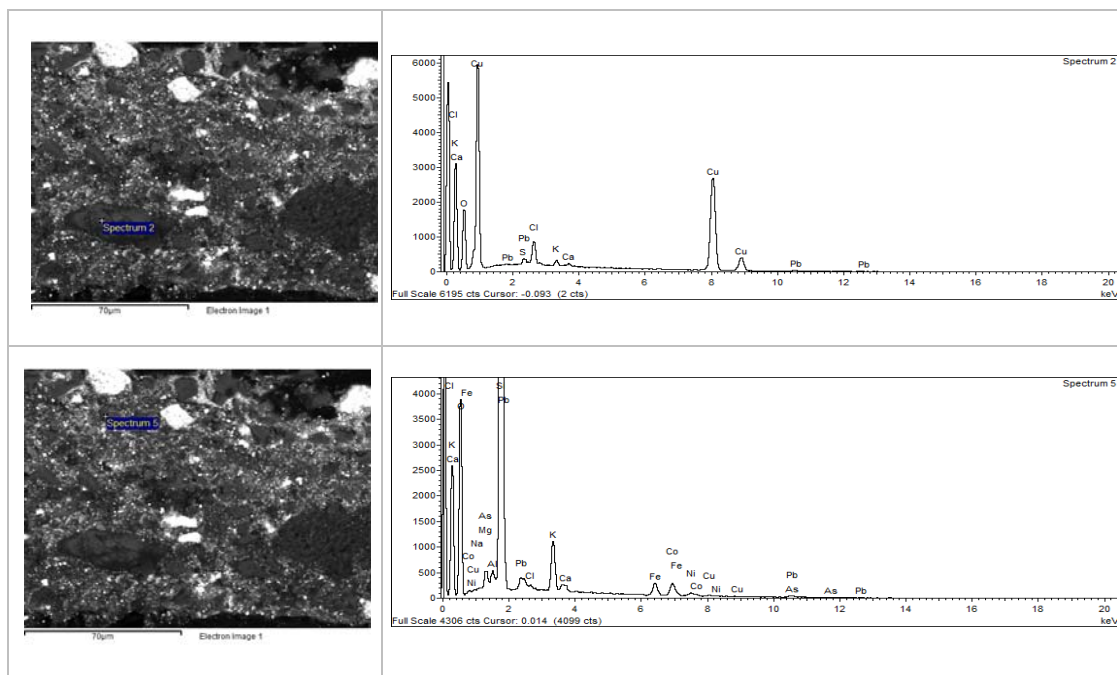
Verde de malaquita (hidroxicarbonato de cobre, $(2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2)$) (91.42 %CuO), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (1.90 % PbO), yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (0.51 % CaO, 1.22 % SO_3) [Espectro 2- $\times 800$].

Pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (82.70 % SiO_2 , 4.23 % K_2O , 3.33 % CoO, 0.91 % NiO, 2.75 % FeO, 1.8 1% As_2O_3) y verde de malaquita (hidroxicarbonato de cobre, $(2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2)$) (0.42 % CuO), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (2.00 % PbO), pigmento tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) (82.70 % SiO_2 , 0.80 % Al_2O_3 , 0.24 % Na_2O , 0.11 % MgO, 4.23 % K_2O , 2.75 % FeO) y se identifican sales solubles NaCl (0.16 %W Cl) [Espectro 5- $\times 800$].

Tabla 41. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP6 ($\times 180$) y ($\times 800$).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
	

Capítulo 4



G.- MUESTRA SP7. Botón quinto del vestido de San Pantaleón

G.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen morfológico de la muestra SP7 se observan cuatro estratos. Un primer estrato gris oscuro (1), sobre éste, se aprecia un estrato marrón-rojizo (2), después se ve otro estrato verde oscuro (3) y más en superficie aparece un estrato pictórico verde (4).

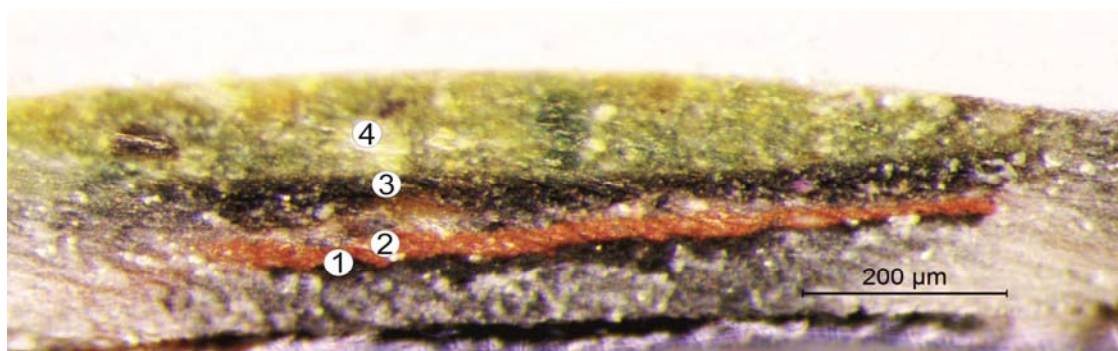


Figura 50. Microfotografía de la muestra SP7 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

G.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se aprecian los cuatro estratos pictóricos (Tabla 42). El más interno está constituido por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (37.79 % CaO, 54.62 % SO_3) y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (3.10 % PbO) y pigmento tierra con magnetita (Fe_3O_4) (1.24 % SiO_2 , 0.83 % Al_2O_3 , 0.18 % Na_2O , 0.08 % MgO, 0.45 % K_2O , 0.99 % FeO), se identifica sales solubles NaCl (0.74 %W Cl) [Espectro 1].

Seguidamente, se identifica en el estrato (2) blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (44.64 % PbO) y pigmento tierra roja enriquecida con óxido de hierro (III) (Fe_2O_3) (11.03 % SiO_2 , 13.26 % Al_2O_3 , 0.54 % Na_2O , 0.19 % MgO, 4.08 % K_2O , 0.69 % P_2O_5 , 11.74 % FeO) y yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (4.76 % CaO, 8.29 % SO_3) [Espectro 2].

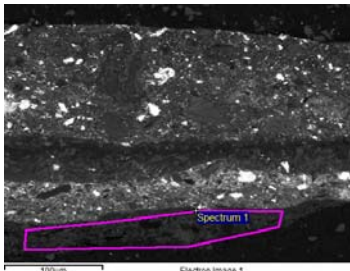
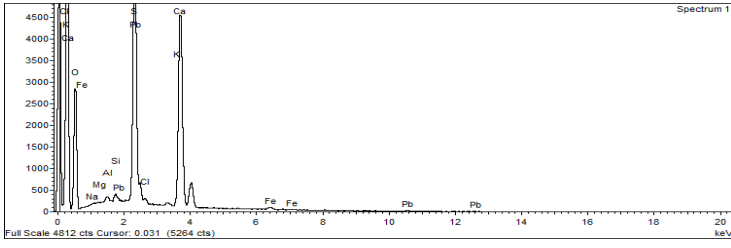
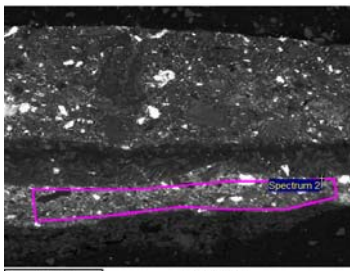
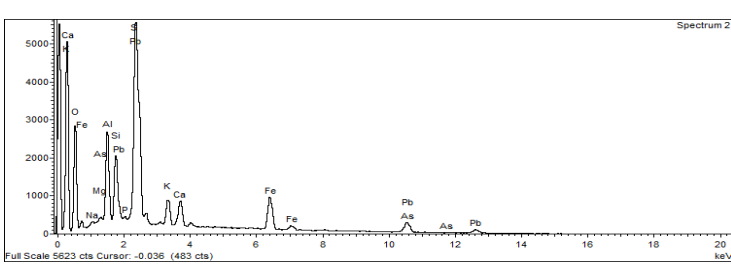
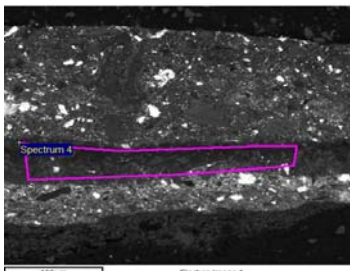
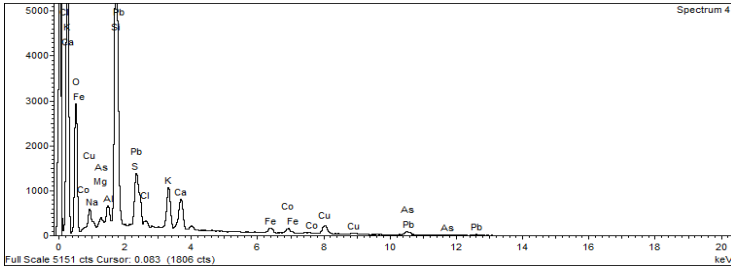
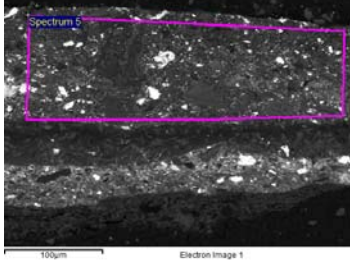
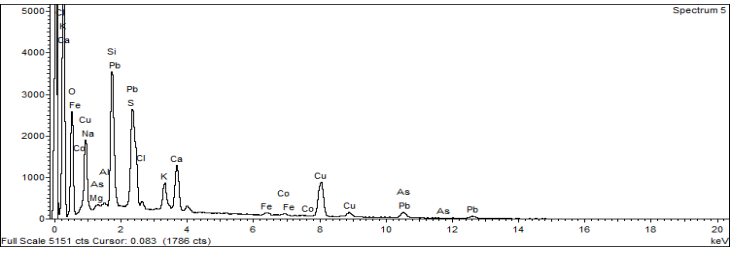
En el estrato (3) se aprecia la presencia de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (15.41 % PbO), verde de malaquita (hidroxicarbonato de cobre, ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$)) (6.15 % CuO), pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (54.60 % SiO_2 , 6.15 % K_2O , 1.83 % CoO, n.d. % NiO, 2.08 % FeO, 1.28 % As_2O_3), y en menor proporción yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (5.65 % CaO, 1.97 % SO_3) y pigmento tierra roja (54.60 % SiO_2 , 2.71 % Al_2O_3 , 1.03 % Na_2O , 0.51 % MgO, 6.15 % K_2O , 2.08 % FeO), se identifica sales solubles NaCl (0.63 %W Cl) [Espectro 4].

El estrato pictórico más superficial (4) está formado por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (29.04 % PbO), verde de malaquita (hidroxicarbonato de cobre, ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$)) (24.76 % CuO), pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (27.31 % SiO_2 , 3.83 % K_2O , 0.73 % CoO, n.d. % NiO, 1.25 % FeO, 0.56 % As_2O_3), y en menor proporción yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (9.00 % CaO, 1.97 % SO_3) y pigmento tierra roja (27.31 % SiO_2 , 0.35 % Al_2O_3 , 0.31 % Na_2O , 0.38 % MgO, 3.83 % K_2O , 1.25 % FeO), se identifica sales solubles NaCl (0.51 %W Cl) [Espectro 5].

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Capítulo 4

Tabla 42. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP7 (×380).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 4812 cts Cursor: 0.031 (5264 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 5623 cts Cursor: -0.036 (483 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 4</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 5151 cts Cursor: 0.083 (1806 cts)</p>
<p style="text-align: center;">4</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 5</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 5151 cts Cursor: 0.083 (1788 cts)</p>

H.- MUESTRA SP8. Cartela lateral derecho debajo de la firma

H.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen morfológico de la muestra SP8 se observan tres estratos, un primer estrato gris oscuro (1), un segundo estrato marrón-rojizo (2) y más en superficie se aprecia un estrato pictórico blanco (3).

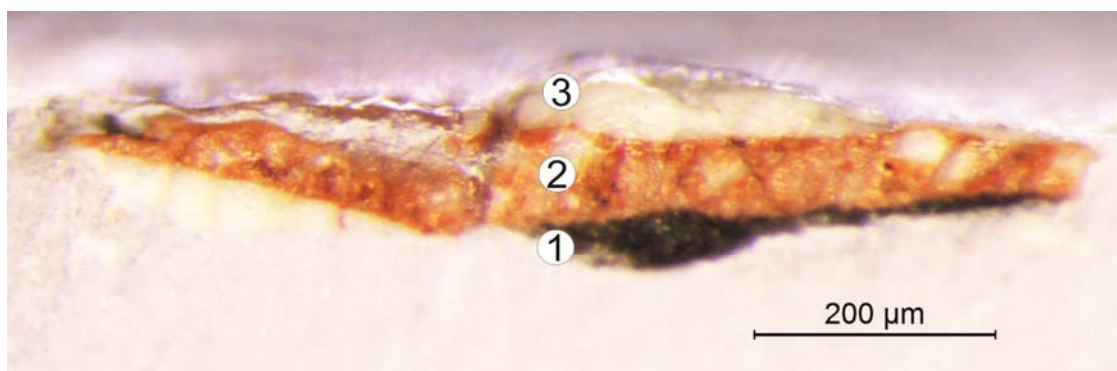


Figura 51. Microfotografía de la muestra SP8 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

H.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 43) se aprecian los cuatro estratos pictóricos. El más interno (1) está constituido por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (39.02 % CaO, 49.92 % SO_3) y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (7.24 % PbO) y pigmento tierra con magnetita (Fe_3O_4) (1.59 % SiO_2 , 1.10 % Al_2O_3 , 0.08 % Na_2O , 0.24 % MgO, 0.02 % FeO), se identifica sales solubles NaCl (C 0.79 %W Cl) [Espectro 1].

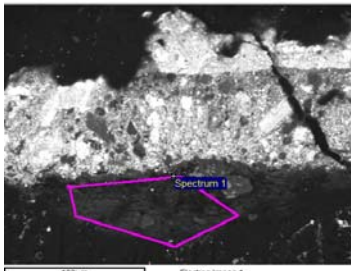
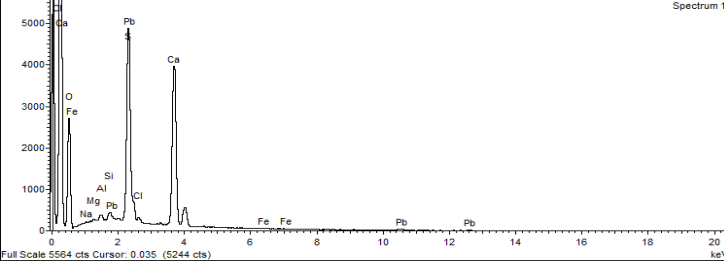
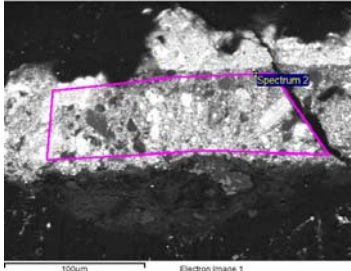
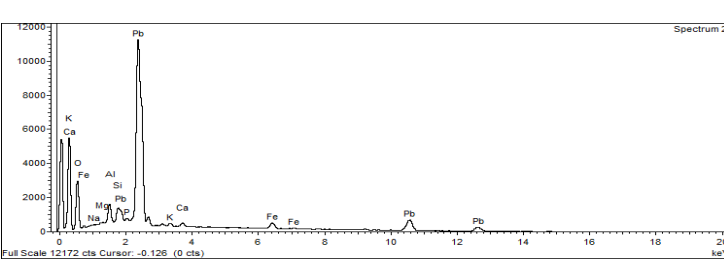
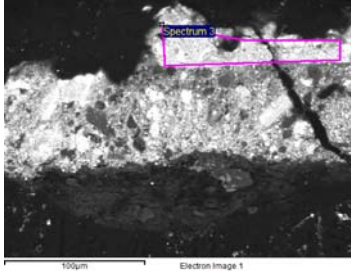
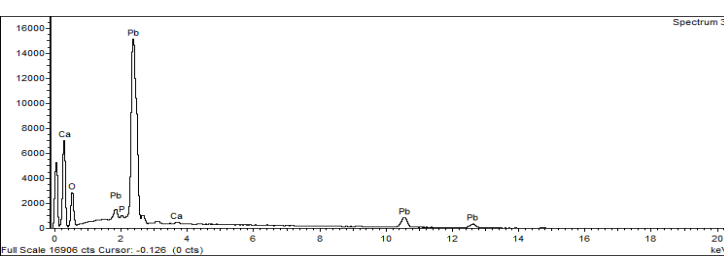
El estrato (2) está constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (83.19 % PbO) y pigmento tierra roja (Fe_2O_3) (4.19 % SiO_2 , 5.15 % Al_2O_3 , 0.02 % Na_2O , 0.28 % MgO, 1.02 % K_2O , 1.11 % P_2O_5 , 3.54 % FeO) [Espectro 2].

Y el estrato (3) está formado por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (97.67 % PbO) y negro hueso (C, $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3) (0.89 % CaO, 1.44 % P_2O_5) [Espectro 3].

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Capítulo 4

Tabla 43. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP8 (×500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 5564 cts Cursor: 0.035 (5244 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 12172 cts Cursor: -0.126 (0 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 3</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 16906 cts Cursor: -0.126 (0 cts)</p>

I.- MUESTRA SJB9. Gorro del personaje de la escena de la izquierda

I.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen morfológico de la muestra SP9 se observan cuatro estratos, un primer estrato de preparación gris oscuro (1), un segundo estrato azulado con granos angulosos (2), sobre este, un estrato pictórico blanco (3) y más en superficie se aprecia un estrato pictórico rojo-anaranjado (4).

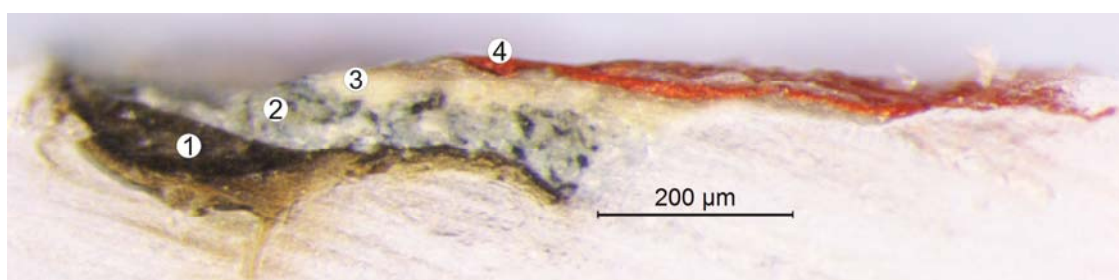


Figura 52. Microfotografía de la muestra SP9 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.

I.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados (Tabla 44) se aprecian los cuatro estratos pictóricos. El estrato de preparación (más interno) (1) está constituido por yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (40.07 % CaO, 52.49 % SO_3) y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (5.78 % PbO) y pigmento tierra con magnetita (Fe_3O_4) (0.71 % SiO_2 , 0.31 % Al_2O_3 , 0.19 % Na_2O , 0.20 % MgO, 0.25 % FeO) [Espectro 1].

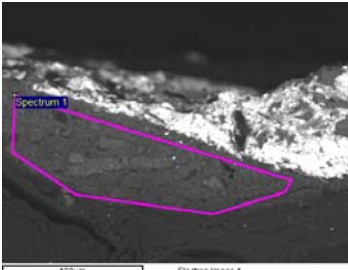
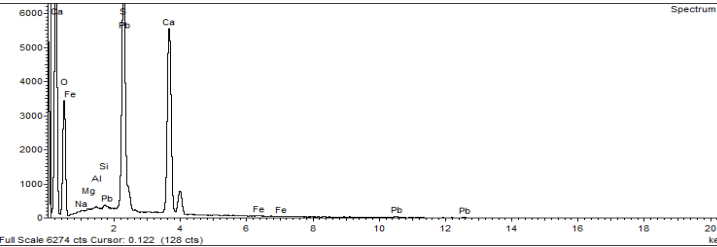
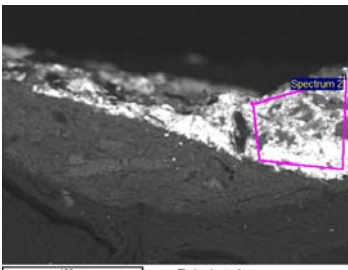
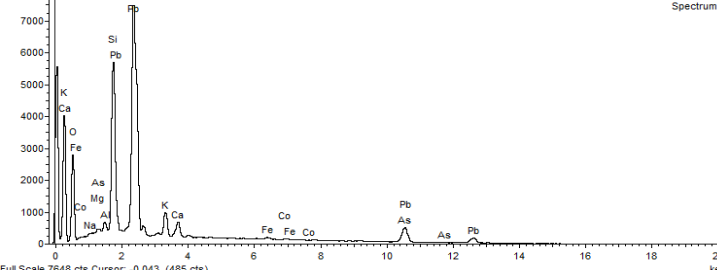
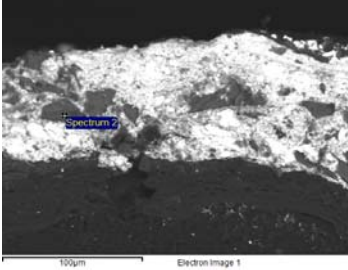
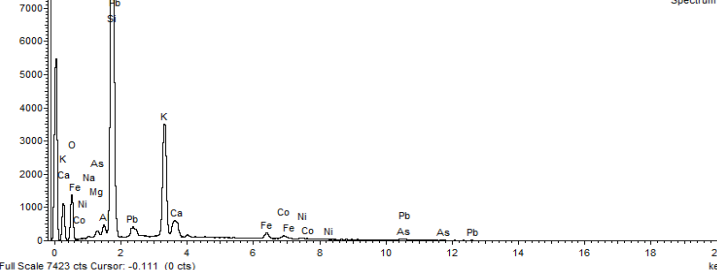
El estrato (2) está constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (61.84-3.23 % PbO) y pigmento esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) (27.51-70.34 % SiO_2 , 4.37-17.03 % K_2O , 0.39-1.29 % CoO, n.d.-0.53 % NiO, 0.56-2.32 % FeO, 0.76-1.07 % As_2O_3) [Espectro 2 y Espectro 4 puntual].

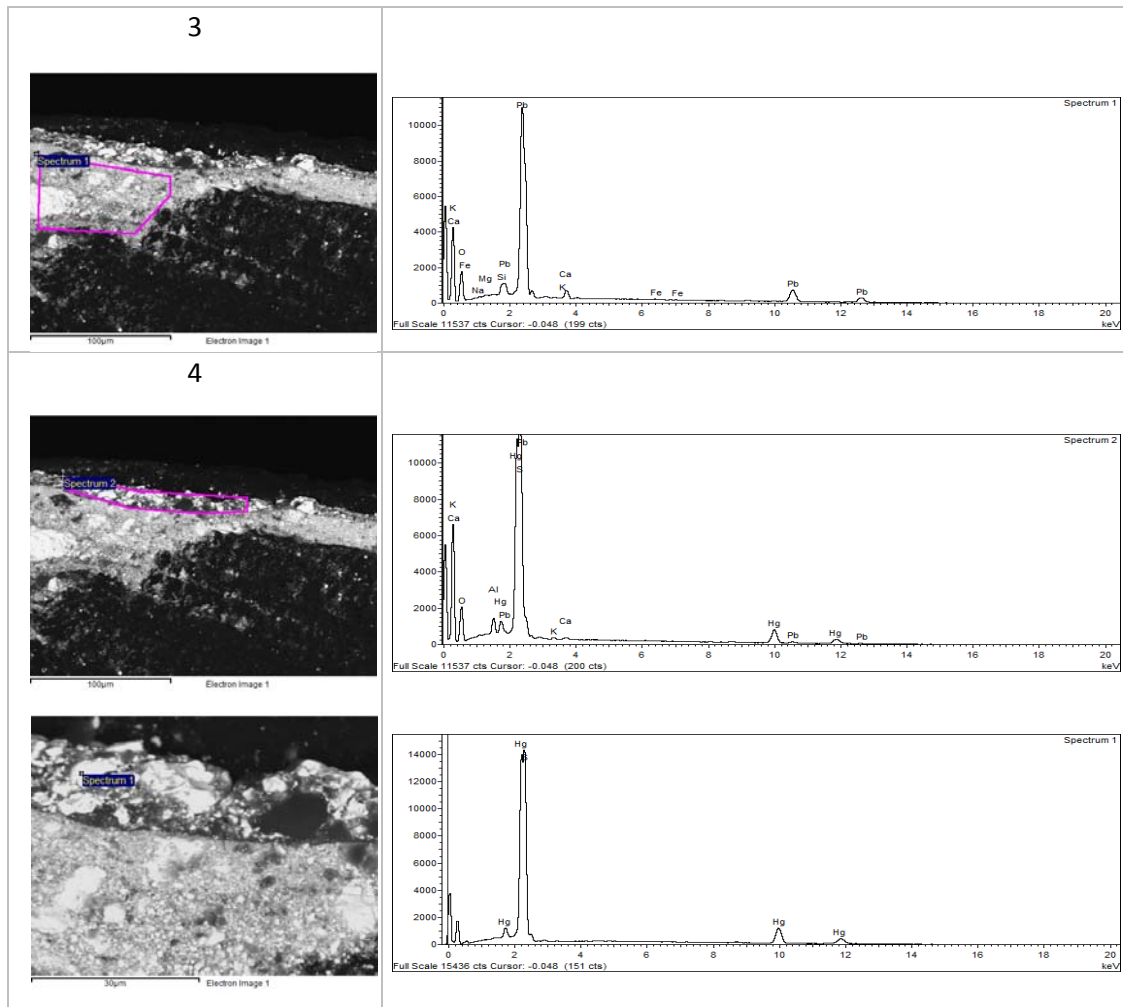
El estrato (3) está formado por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (91.80 % PbO) con una mínima proporción de pigmento tierra roja (Fe_2O_3) (3.23 % SiO_2 , 0.09 % Na_2O , 0.47 % MgO, 0.41 % K_2O , 0.35 % FeO) [Espectro 1].

Capítulo 4

Y el estrato pictórico (4) está formado por pigmento bermellón (sulfuro de mercurio, HgS) (62.18- 69.29 % HgO, 28.24-30.71 % SO₃) y blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (5.64 % PbO) [Espectro 2 y Espectro 1-×2000 puntual].

Tabla 44. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP9 (×500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p>Full Scale 6274 cts Cursor: 0.122 (128 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p>Full Scale 7648 cts Cursor: -0.043 (485 cts)</p>
 <p style="text-align: right;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p>Full Scale 7423 cts Cursor: -0.111 (0 cts)</p>



J.- MUESTRA SP10. Soporte: Fibra-Tela del lateral izquierdo

La extracción de una muestra de fibra se ha logrado realizar mediante el acceso por su perímetro, por uno de los laterales, en el que el reentelado de sus bordes se encontraba desadherido.²⁷⁵ Se ha extraído una muestra de tejido encolado y alguna fibra suelta (Fig. 53). Se han sometido al estudio morfológico de fibras mediante secciones longitudinales (MO).

²⁷⁵ Más detalles sobre el estado de conservación aparecen detallados en el Capítulo 3, *San Pantaleón Médico y Mártir*, p. 265.

Presenta agrupaciones de fibras de origen vegetal tipo bastones con nudos, lo que indicaría que se trataría de lino o cáñamo.

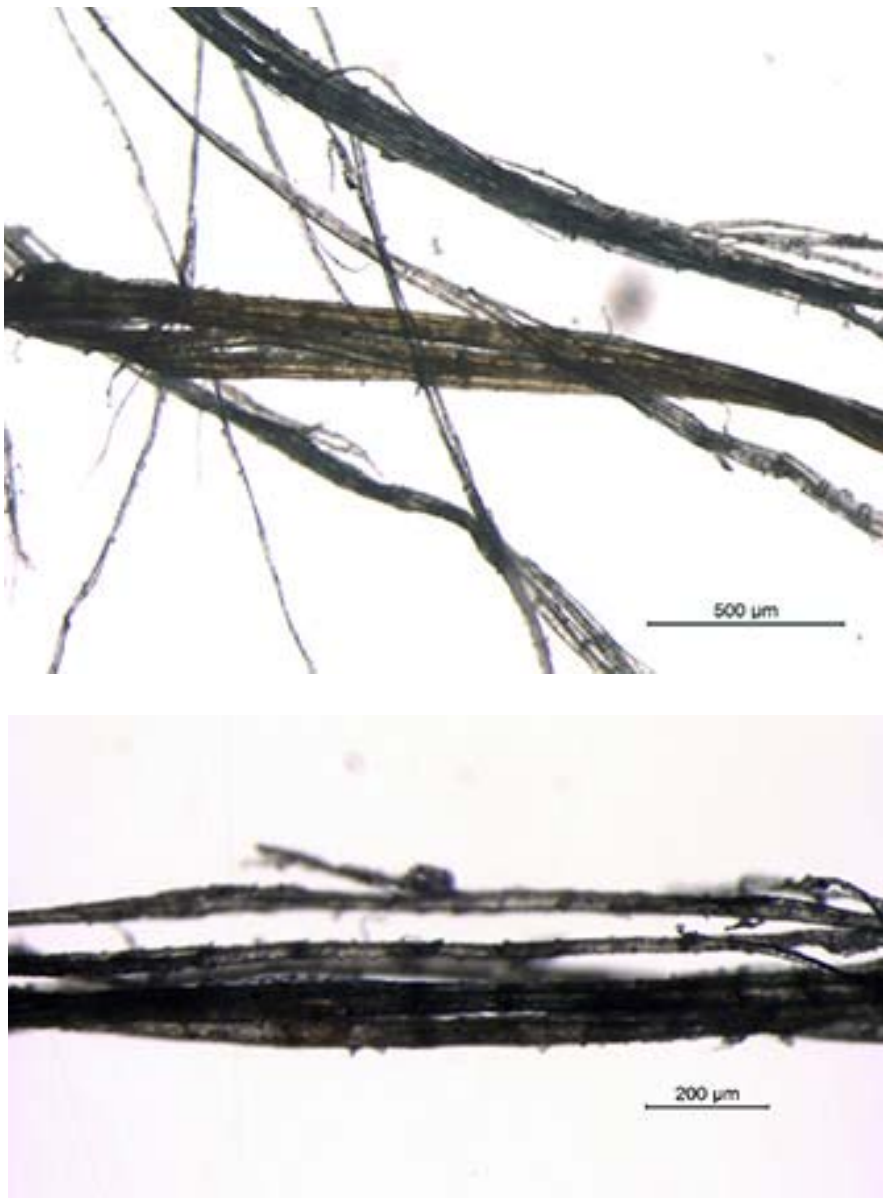


Figura 53. Microfotografías de una muestra de fibra SP10, luz transmitida polarizada, $\times 32-50$.

En cuanto al tejido, tras el estudio organoléptico de la muestra, se puede decir que se trata de un ligamento tafetán (Fig. 54), con una densidad de 12 hilos aproximadamente, y torsión en Z en trama y urdimbre.



Figura 54. Microfotografías de una muestra de tejido SP10, luz incidente polarizada, x8.

RESULTADOS

La obra que retrata a San Pantaleón (Tabla 45) está creada en un soporte de un tejido de lino o cáñamo de tipo tafetán. Presenta un estrato de preparación de color negro con un grosor fino conformado por yeso, blanco de plomo, tierra roja con hematita y óxido de hierro negro (magnetita) que aporta esa tonalidad oscura (SP7). Sobre este, se dispone una capa similar de imprimación de tonalidad rojiza creada con tierra roja y blanco de plomo (SP3). En este estrato se ha podido identificar un contenido de arsénico como elemento para el rejalar (SP1), destacable por su alta toxicidad.

El color azul (SP1) se conforma con esmalte, vidrio potásico mezclado con blanco. Se vuelve a repetir como agente pigmentante para conformar los verdes, los cuales presentan diferentes intensidades. El empleado en la

Capítulo 4

muestra SP6 se presenta en único estrato formado por blanco de plomo, yeso, tierra ocre con goetita, esmalte y verde de malaquita. Sin embargo, la SP7 se dispone en cuatro estratos, con un verde intenso compuesto igualmente pero con mayor proporción de verde de malaquita.

Los dos magentas estudiados están creados con el pigmento tierra roja mezclados con blanco de plomo. Aunque la muestra SP2 presenta un espesor mayor y una tonalidad más rosácea y la SP4 es más fina y rojiza.

La carnación (SP3) está conseguida con pigmento tierra roja con hematita y elevada proporción de blanco de plomo con un espesor similar a las capas más interiores. Y el estrato más fino de color rojo (SP9) creado por bermellón mezclado con muy poca proporción de blanco de plomo.

Tabla 45. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra *San Pantaleón Médico y Mártir*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
SP1 Azul	Yeso (CaSO ₄ . 2H ₂ O) Blanco de plomo (2PbCO ₃ .Pb(OH) ₂) Tierra roja con hematita (α -Fe ₂ O ₃), Rejalgar (rojo sulfuro de arsénico, AsS) Sales solubles NaCl	Esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As) Blanco de plomo
		Blanco de plomo Esmalte
SP2 Magenta	Yeso (CaSO ₄ . 2H ₂ O) Blanco de plomo Negro de magnetita (Fe ₃ O ₄) Sílice (SiO ₂)	Blanco de plomo Tierra roja
		Blanco de plomo Esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As)
SP3 Carnación	Yeso (CaSO ₄ . 2H ₂ O) Blanco de plomo Negro de magnetita (Fe ₂ O ₃) Sílice	Blanco de plomo Tierra roja con hematita (α -Fe ₂ O ₃)
		Tierra roja con hematita Blanco de plomo, Sales solubles (NaCl)
SP4 Magenta	Blanco de plomo Tierra sombra (Fe/Mn)	Blanco de plomo Yeso (CaSO ₄ . 2H ₂ O) Alúmina (Al(OH) ₃) Tierra roja
		Blanco de plomo Pigmento tierra roja con hematita (α -Fe ₂ O ₃)
SP5 Marrón	Yeso (CaSO ₄ .2H ₂ O) Blanco de plomo Tierra roja Sales solubles (NaCl)	Blanco de plomo Tierra ocre con goetita (α -FeOOH) Sales solubles (NaCl)
		Blanco de plomo Tierra ocre con goetita (α -FeOOH) Sales solubles (NaCl)

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Capítulo 4

<p>SP6 Verde</p>	<p>-</p>	<p>Blanco de plomo Yeso Tierra ocre con goetita (α-FeOOH) Esmalte Verde de malaquita (hidroxicarbonato de cobre, $(2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2)$) Sales solubles NaCl</p>
<p>SP7 Verde</p>	<p>Yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) Blanco de plomo Tierra roja con magnetita Sales solubles NaCl</p>	<p>Blanco de plomo Verde montaña malaquita Esmalte (vidrio potásico de color azul, complejo Co-Ni-Fe-As)</p> <p>Yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) Tierra roja</p> <p>Blanco de plomo Verde demalaquita Esmalte Yeso Tierra roja Sales solubles NaCl</p> <p>Blanco de plomo Tierra roja enriquecida con óxido de hierro (III) (Fe_2O_3) Yeso</p>
<p>SP8 Blanco</p>	<p>Yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) Blanco de plomo Tierra con magnetita (Fe_3O_4) Sales solubles NaCl</p>	<p>Blanco de plomo Negro hueso ($\text{C}, \text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2, \text{CaCO}_3$)</p> <p>Blanco de plomo Tierra roja (Fe_2O_3)</p>
<p>SP9 Rojo</p>	<p>Yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Tierra con magnetita ($\text{Fe}_3\text{O}_4$)</p>	<p>Bermellón (sulfuro de mercurio, HgS) Blanco de plomo</p> <p>Blanco de plomo Tierra roja (Fe_2O_3)</p> <p>Blanco de plomo Esmalte</p>

4.1.7. Inmaculada Concepción

En esta obra se han seleccionado 7 puntos de extracción de muestras, que abarcan todos los colores empleados.

En la Tabla 46 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 55) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

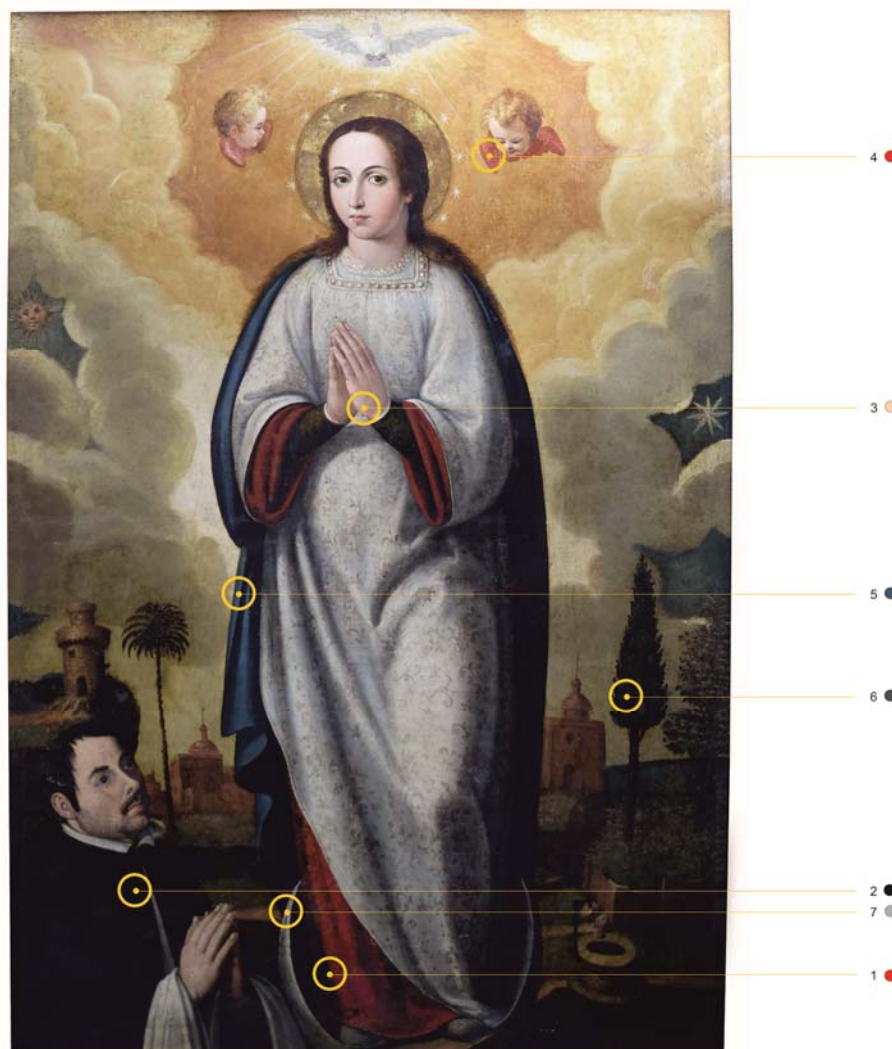


Figura 55. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de la *Inmaculada Concepción*.

Capítulo 4

La extracción de muestras se inicia con el color rojo (I1) en el vestido interior que se deja ver de la virgen, un punto que no revela cambios.

El siguiente punto de muestreo es otro color rojo (I4) perteneciente al ala derecha del ángel, en este caso esta área no aparece en la imagen radiográfica.²⁷⁶ Con ello, se pretende conocer la caracterización matérica de ambas y poder aportar razones a este caso.

En base a la imagen radiográfica, donde se ha podido ver las modificaciones que subyacen se ha extraído una muestra de color negro (I2) de la parte delantera del vestido de la figura del donante. Además, se ha extraído otra más del color verde (I6) con el que se ha resuelto el ciprés que aparece en el rango visible y una muestra de color blanco (I7) situada en la punta izquierda de la media luna que hay bajo los pies de la imagen principal. Estos tres puntos han sido seleccionados fundamentalmente porqué forman parte de imágenes que se muestran en rango visible, pero no tienen registro en la capa subyacente como se ha demostrado en la radiografía.

Para conocer qué tipo de carnación (I3) emplea en los personajes se ha seleccionado la mano izquierda, la cual a su misma vez también se ha visto modificada. Finalizando con el color azul (I5) de un pliegue del manto de la virgen, debajo de su brazo derecho.

Del soporte textil ha sido imposible extraer muestras puesto que se presenta completamente reentelado y no es posible acceder a su perímetro.

²⁷⁶ Todos estos datos pueden verse en la Figura 54, imagen radiográfica de la *Inmaculada Concepción*, p. 278.

Tabla 46. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de la *Inmaculada Concepción*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
I1	Rojo	Vestido interior en la parte inferior de la figura de la Virgen
I2	Negro	Vestido zona de la pechera de la figura del donante
I3	Carnación	Mano izquierda de la figura de la Inmaculada
I4	Rojo	Ala derecha del Ángel de la derecha
I5	Azul	Manto debajo del brazo derecho de la figura de la Virgen
I6	Verde	Ciprés situado en a la derecha de la escena
I7	Blanco	Punta izquierda de la luna situada bajo los pies de la figura de la Virgen

Una vez las muestras englobadas y pulidas, se ha podido llevar a cabo el estudio morfológico o estratigráfico y la caracterización inorgánica (pigmentos, preparaciones y cargas), primero mediante Microscopía Óptica, luego han sido analizadas mediante SEM/EDX como se exponen seguidamente.

Sin embargo, solo de las muestras I2 y I5 ha sido posible obtener identificación química SEM/EDX.

A.-MUESTRA I1. Vestido interior en la parte inferior de la figura de la Virgen

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra I1 presenta tres estratos diferenciados, una primera capa gruesa de preparación rojiza (1), sobre

ella un estrato negro de varias intensidades (2), y, por último, el estrato pictórico de color rojo (3).



Figura 56. Microfotografía de la muestra I1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

B.- MUESTRA I2. Vestido zona de la pechera de la figura del donante

B.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra I2 indica la presencia de dos estratos, una primera capa de preparación blanca con cierta tonalidad amarillenta (1), y sobre ella, un estrato marrón oscuro, o negro (2).



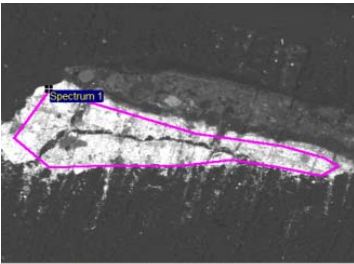
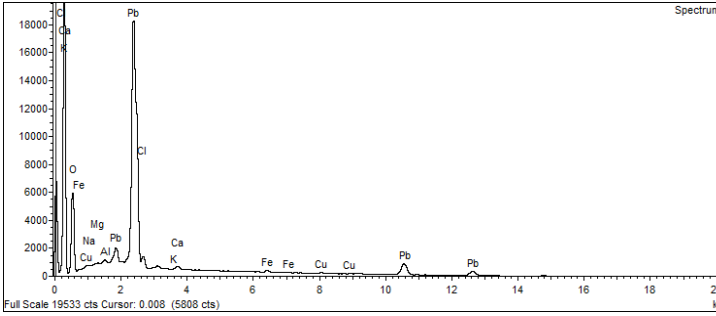
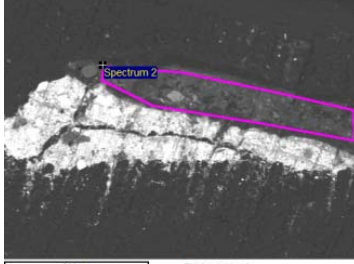
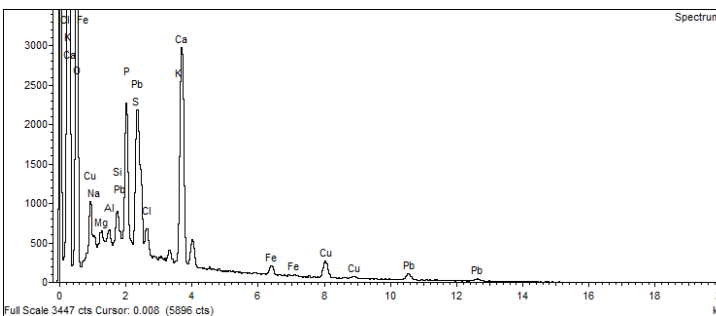
Figura 57. Microfotografía de la muestra I2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

B.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado los dos estratos (Tabla 47). El estrato de preparación (1) está formado mayoritariamente por blanco de plomo ($2PbCO_3.Pb(OH)_2$) (95.19 % PbO) y pigmento tierra ocre con goetita ($\alpha-FeOOH$) de naturaleza calcárea (1.21 % FeO, 0.80 % Al_2O_3 , 1.13 % CaO, 0.11 % K_2O , 0.08 % MgO), y pigmento verde de malaquita ($2CuCO_3.Cu(OH)_2$) (0.66 % CuO) [Espectro 1].

En el estrato pictórico (2) se identifica una mezcla de pigmentos blanco de plomo ($2PbCO_3.Pb(OH)_2$) (25.97 % PbO), verde de malaquita ($2CuCO_3.Cu(OH)_2$) (8.10 % CuO), tierra roja (2.46 % FeO, 3.62 % SiO_2 , 1.58 % Al_2O_3 , 1.23 % K_2O , 1.6 7% MgO), Negro carbón animal o negro marfil [$C, Ca_3(PO_4)_2, CaCO_3$] (28.20 % CaO, 20.24 % P_2O_5) y sales solubles (NaCl) (1.78 % NaO2, 1.92%Cl) [Espectro 2].

Tabla 47. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra I2 (×200).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 19533 cts Cursor: 0.008 (5808 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 3447 cts Cursor: 0.008 (5896 cts)</p>

C.- MUESTRA I3. Mano izquierda de la figura de la Inmaculada

C.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra I3 tiene presente una primera capa gruesa en blanco con partículas de tamaño en color rojo y negro (1), encima un estrato de color amarillento claro (2) y encima el estrato pictórico más superficial y fino de color rosáceo (3).

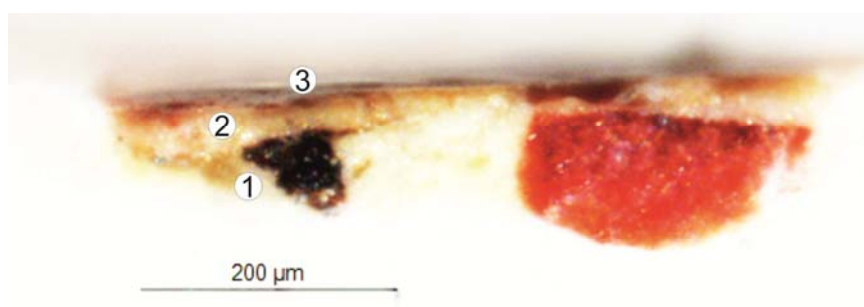


Figura 58. Microfotografía de la muestra I3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

D.- MUESTRA I4. Ala derecha del Ángel de la derecha

D.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra I4 muestra tres estratos repartidos en la primera capa de preparación de color marrón (1), encima una de color blanco compacto (2) y el estrato pictórico más superficial lineal de color rojo (3).

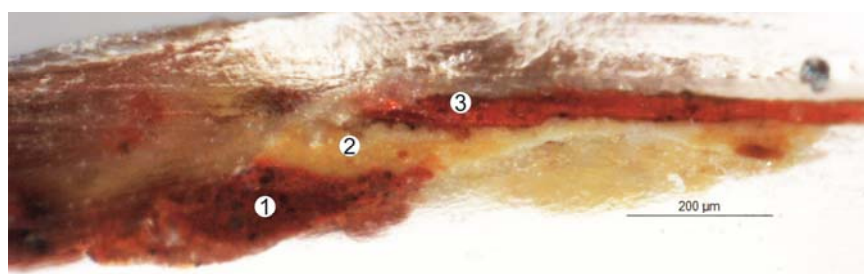


Figura 59. Microfotografía de la muestra I4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

D.2. SEM/EDX

Parece ser que el equipo no midió correctamente esta muestra. En los resultados del análisis semicuantitativo se intuye la presencia de blanco plomo, óxido de hierro, minio y bermellón (HgS).

E.- MUESTRA I5. Manto debajo del brazo derecho de la figura de la Virgen

La muestra I5 presenta un primer estrato de color grisáceo (1) y sobre este el estrato pictórico de color azul (2) ocupando gran parte de la muestra.

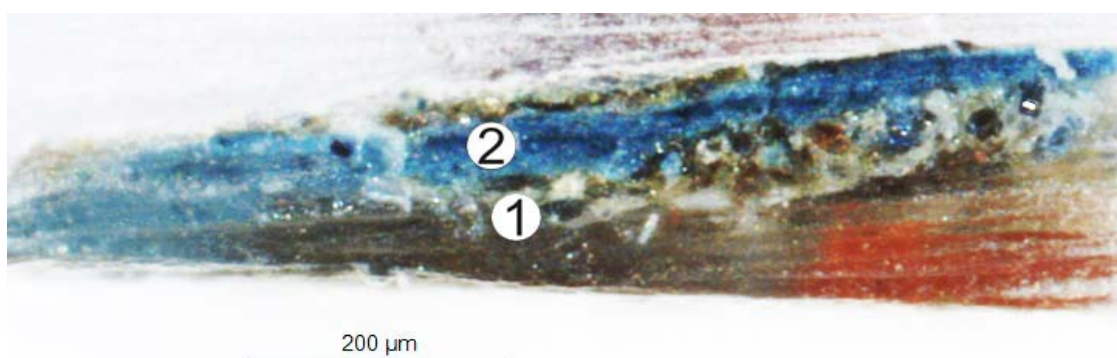


Figura 60. Microfotografía de la muestra I5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

E.1. SEM/EDX

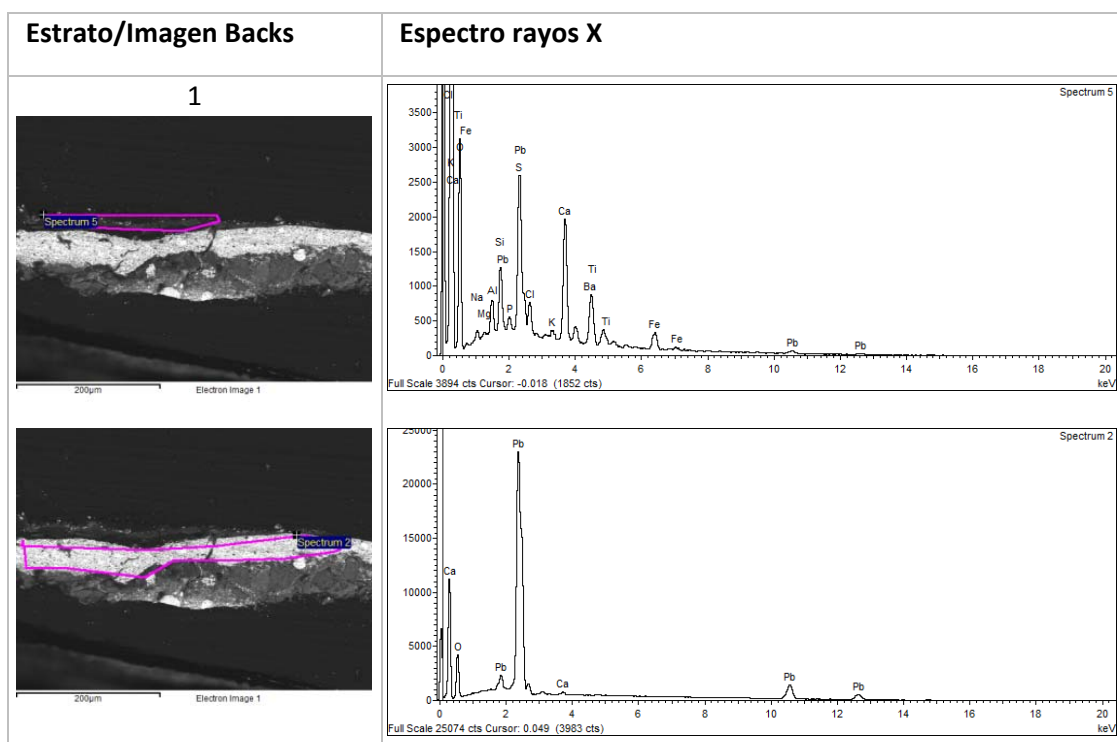
Sin embargo, en la imagen de retrodispersados se han analizado tres estratos (Tabla 48). Quedando el estrato de preparación marcado como (1) dividido en dos: Constituido por una mezcla de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (11.82 % PbO), yeso (sulfato de calcio) (17.31 % CaO, 23.47 % SO_3) y barita (BaSO_4) (13.54 % BaO) y cierta cantidad de pigmento tierra con magnetita Fe_3O_4 (5.78 % FeO, 4.62 % Al_2O_3 , 9.33 % SiO_2 , 0.89 % K_2O , 0.51 % MgO, 5.65 % TiO_2) y pigmento Negro carbón animal o negro marfil [C, $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3] (2.57 % P_2O_5) y sales solubles (NaCl) (1.58 % NaO₂, 2.94 % Cl) [Espectro 5]. El siguiente estrato contiene

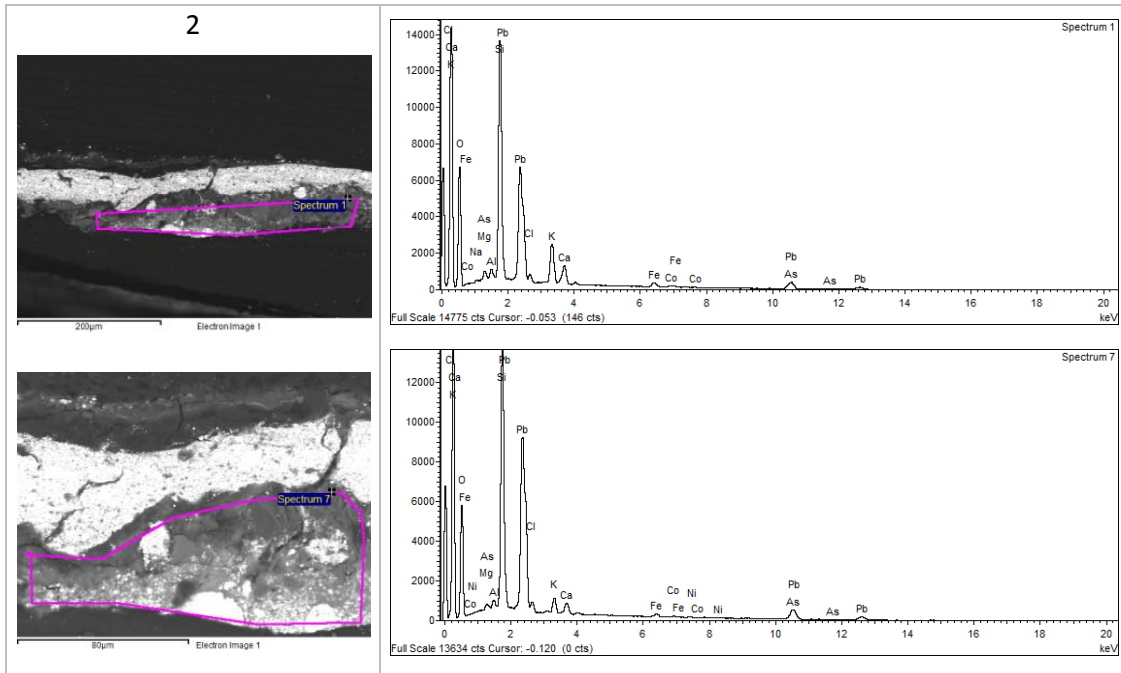
Capítulo 4

mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (99.06 % PbO) e impurezas de calcita (0.94%CaO) [Espectro 2].

En el estrato pictórico azul (2) se identifica una mezcla de pigmentos blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (37.84 % PbO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (0.76 % CoO, 1.88 % FeO, 1.62 % As_2O_3 , 7.58 % K_2O , 43.50 % SiO_2) [Espectro 1-global]. En analisis global del estrato azul a 750X [espectro 7]: pigmentos blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (49.85 % PbO), esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (0.50 % CoO, 0.96 % FeO, 0.94 % As_2O_3 , 0.27 % NiO, 2.63 % K_2O , 40.86 % SiO_2) [Espectro 7-global].

Tabla 48. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra I5 (x250) y (x750).





F.- MUESTRA I6. Ciprés situado en a la derecha de la escena

F.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra I6 presenta un estrato como capa de preparación de color anaranjado (1), encima un color verde oscuro compacto (2) y encima de este un estrato heterogéneo de verde más claro (3).



Figura 61. Microfotografía de la muestra I6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

G.- MUESTRA 17. Punta izquierda de la luna situada bajo los pies de la figura de la Virgen

G.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra 17 presenta tres estratos, una primera capa de preparación marrón rojiza (1), sobre ella de color negro (2) y el estrato pictórico blanco fino (3).

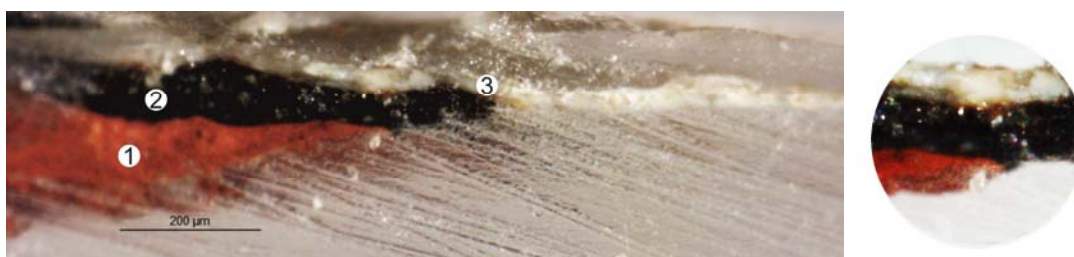


Figura 62. Microfotografía de la muestra 17 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

RESULTADOS

Con los resultados obtenidos presentamos una obra de *La Inmaculada* dispuesta en un soporte de tela sobre los que dispone los diferentes estratos (Tabla 49). Exhibe una primera capa de preparación de color rojiza como se observó en la muestra I1. Sobre esta aplica un estrato de imprimación de color oscuro conformado por blanco de plomo, yeso y barita, tierra con magnetita y negro marfil (I5).

En cuanto a los pigmentos que se han podido determinar, se puede señalar que se utiliza el verde de malaquita (I2) y en el color azul, el pigmento esmalte mezclado con blanco de plomo. Los estratos referentes a la película pictórica presentan un espesor fino en todas las muestras tratadas, a excepción de la muestra (I6) en el que el verde aparece dispuesto en dos estratos de considerable grosor.

Tabla 49. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de la *Inmaculada Concepción*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
12 Negro	Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Tierra ocre con goetita (α - FeOOH) de naturaleza calcárea	Verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) Tierra roja Negro carbón animal o negro marfil Sales solubles (NaCl)
15 Azul	Blanco de plomo Yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) Barita (BaSO_4) Tierra con magnetita Fe_3O_4 Negro carbón animal o negro marfil	Blanco de plomo Impurezas de calcita
		Blanco de plomo Esmalte (vidrio potásico de colora azul, complejo Co-Ni-Fe-As)

4.1.8. Anunciación del ángel a los pastores

Finalizados los estudios físicos se ha obtenido una visión diferente que la que presenta la obra actualmente. Se han marcado las zonas consideradas de más interés de las que se procede a la extracción de muestras y su caracterización química. En esta pintura se han optado por 6 puntos dictaminados por la elección de una variedad de colores, por la necesidad de contrastar la composición de esos pigmentos con su imagen radiográfica.²⁷⁷

En la Tabla 50 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 63) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

Tabla 50. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
AP1	Magenta	Capa en la zona del hombro izquierdo de la figura del pastor de la derecha
AP2	Verde	Camisa en la zona del hombro izquierdo de la figura del pastor de la izquierda
AP3	Amarillo	Luz del centro del fondo debajo de ala derecha del ángel
AP4	Azul	Celaje próximo al árbol de la derecha
AP5	Carnación	Codo izquierdo de la figura del pastor de la izquierda
AP6	Marrón	Cabeza del buey
AP7	Fibra	Parte superior

Entrando más en detalle se procede a explicar cada punto de color seleccionado. En cuanto al color magenta (AP1) se ha extraído del hombro

²⁷⁷ Figura 61, imagen radiográfica de la *Anunciación del ángel a los pastores*, p. 289.

izquierdo del pastor de la derecha, el cual lleva una capa superpuesta de este color. El color verde (AP2) procede de la vestimenta de otro pastor, su hombro izquierdo, puesto que este se presenta visible en la imagen radiográfica con alguna modificación en sus pliegues. Por primera vez, aparece una tonalidad de color amarillo (AP3), es por ello, por lo que se ha considerado interesante conocer su composición química. La selección de esta muestra se ha hecho de la luz que irradia el ángel de en el cielo.

El color azul (AP4) se ha seleccionado de la parte del cielo, con la intención de conocer qué sucede en esa zona y profundizar en la creación del celaje. En cuanto a las carnaciones (AP5), siguen la misma tónica en todos los cuerpos de los personajes, por ello se ha tomado del brazo de pastor. Y en último lugar, se ha extraído el color marrón rojizo (AP6) de un animal, de la cabeza del buey, situado en escena la última a la izquierda.



Figura 63. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

A.- MUESTRA AP1. Capa en la zona del hombro izquierdo de la figura del pastor de la derecha

AP.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra AP1 indica la presencia de cuatro estratos, una primera capa de preparación marrón-ocre (1), y sobre ella, un estrato más rojizo (2), después uno blanquecino (3), y más superficial un estrato rojizo-rosáceo (4).

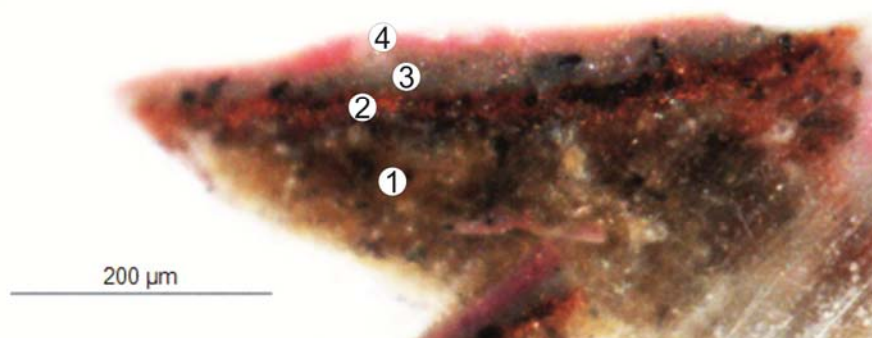


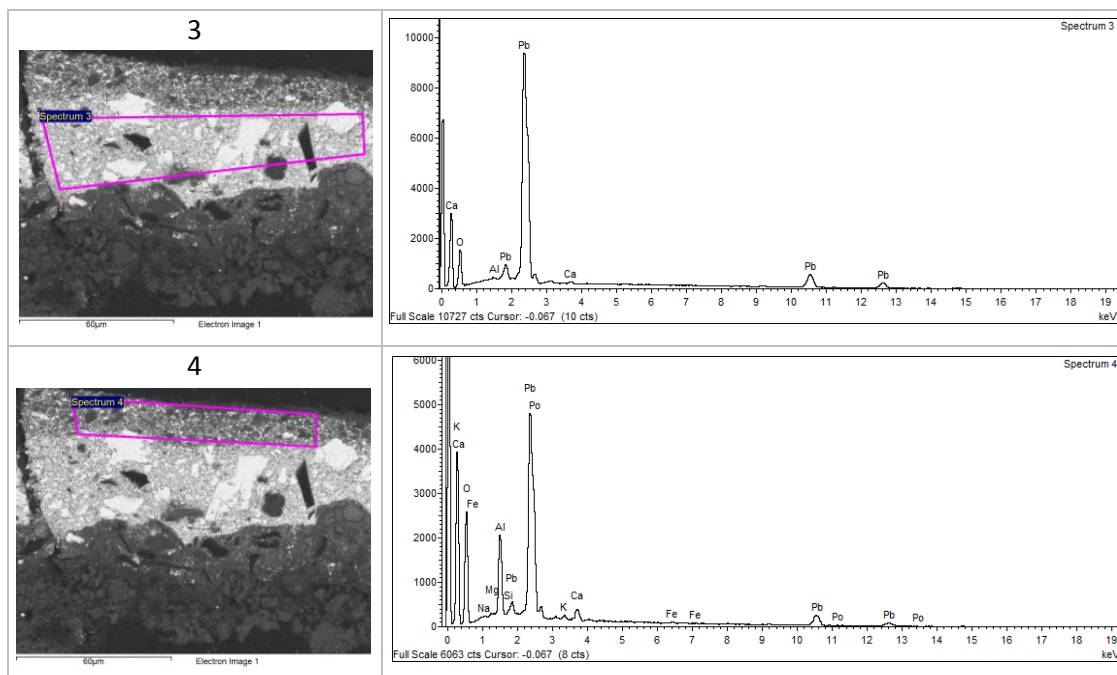
Figura 64. Microfotografía de la muestra AP1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

AP.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado cuatro capas pictóricas (Tabla 51). El estrato de preparación (1) está formado mayoritariamente por calcita (60.96 % CaO) y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (4.87 % PbO), tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) (5.09 % FeO, 11.91 % SiO_2 , 5.96 % Al_2O_3 , 1.57 % K_2O , 0.79 % MgO, 1.78 % P_2O_5), rejalgá (AsS) (0.34 % As_2O_3 , 6.16 % SO_3) y sales solubles (NaCl) (0.29 % Na_2O , 0.26 % Cl) [Espectro 1].

El siguiente estrato (2) está constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (17.88 % PbO), tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) enriquecida con óxido de hierro (20.11 % FeO, 12.92 % SiO_2 , 21.91 % Al_2O_3 , 5.20 % K_2O , 0.41 % MgO, 1.61 % P_2O_5 , 2.56 % CaO, 13.5 % SO_3 , 3.46 % TiO_2) [Espectro 2].

Capítulo 4



B.- MUESTRA AP2. Camisa en la zona del hombro izquierdo de la figura del pastor de la izquierda

B.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra AP2 presenta cuatro estratos diferenciados, una primera capa gruesa de preparación marrón (1), sobre ella un estrato blanco (2), encima uno de color rojo (3) y, por último, el estrato pictórico más superficial de color verde (4).

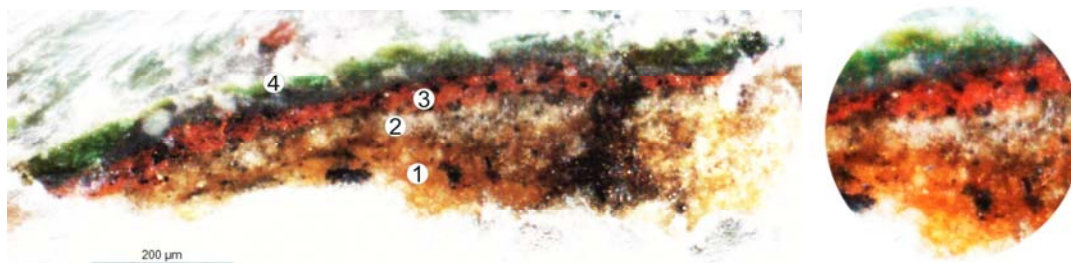


Figura 65. Microfotografía de la muestra AP2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

C.- MUESTRA AP3. Luz del centro del fondo debajo de ala derecha del ángel

C.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra AP3 se aprecia una capa marrón-ocre (1), y sobre ella, un estrato más rojizo (2), después uno más superficial un estrato amarillento-ocre (3).

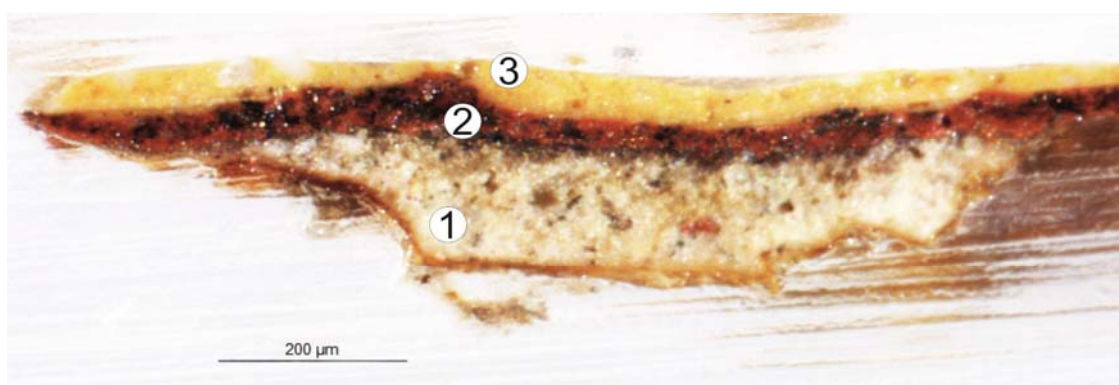


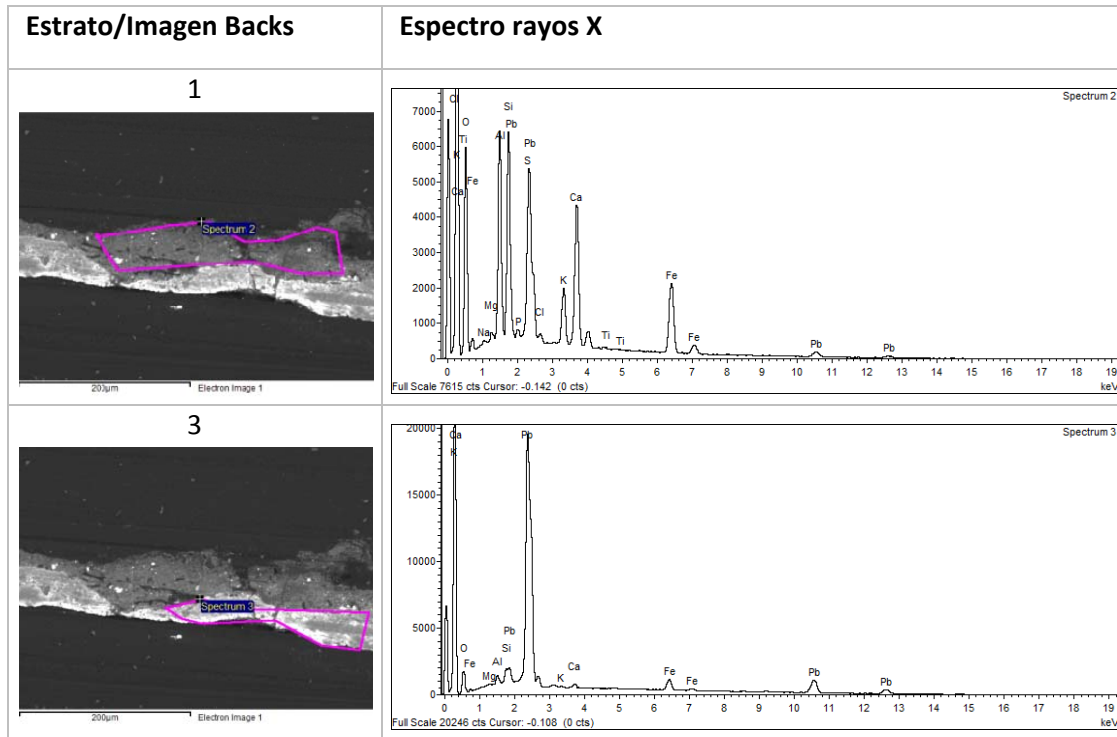
Figura 66. Microfotografía de la muestra AP3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

C.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han podido analizar dos capas (Tabla 52). El estrato (1) está constituido por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (15.05 % PbO), tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) enriquecida con óxido de hierro (15.45 % FeO, 20.06 % SiO_2 , 16.89 % Al_2O_3 , 4.36 % K_2O , 0.62 % MgO, 1.23 % P_2O_5 , 13.56 % CaO, 11.80 % SO_3 , 0.30 % TiO_2) y sales solubles (NaCl) (0.37 % Na_2O , 0.30 % Cl) [Espectro 2].

En el superficial amarillento (3) se identifica mayoritariamente blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (87.77 % PbO), y tierra ocre con goetita ($\alpha\text{-FeOOH}$) (5.42 % FeO, 3.24 % SiO_2 , 1.69 % Al_2O_3 , 0.42 % K_2O , 0.29 % MgO, 1.17 % CaO) [Espectro 3].

Tabla 52. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP3 (×200).



D.- MUESTRA AP4. Celaje próximo al árbol de la derecha

D.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra AP4 se aprecia una capa blanquecina con cierta tonalidad marrón-ocre (1), y sobre ella, un estrato más rojizo (2), después uno más superficial un estrato azulado-gris (3).

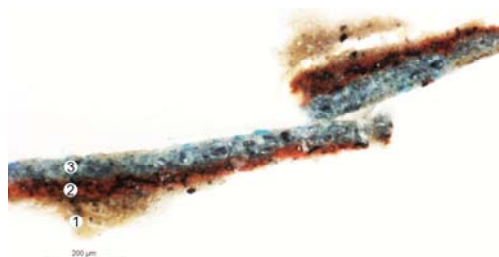


Figura 67. Microfotografía de la muestra AP4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

D.2. SEM/EDX

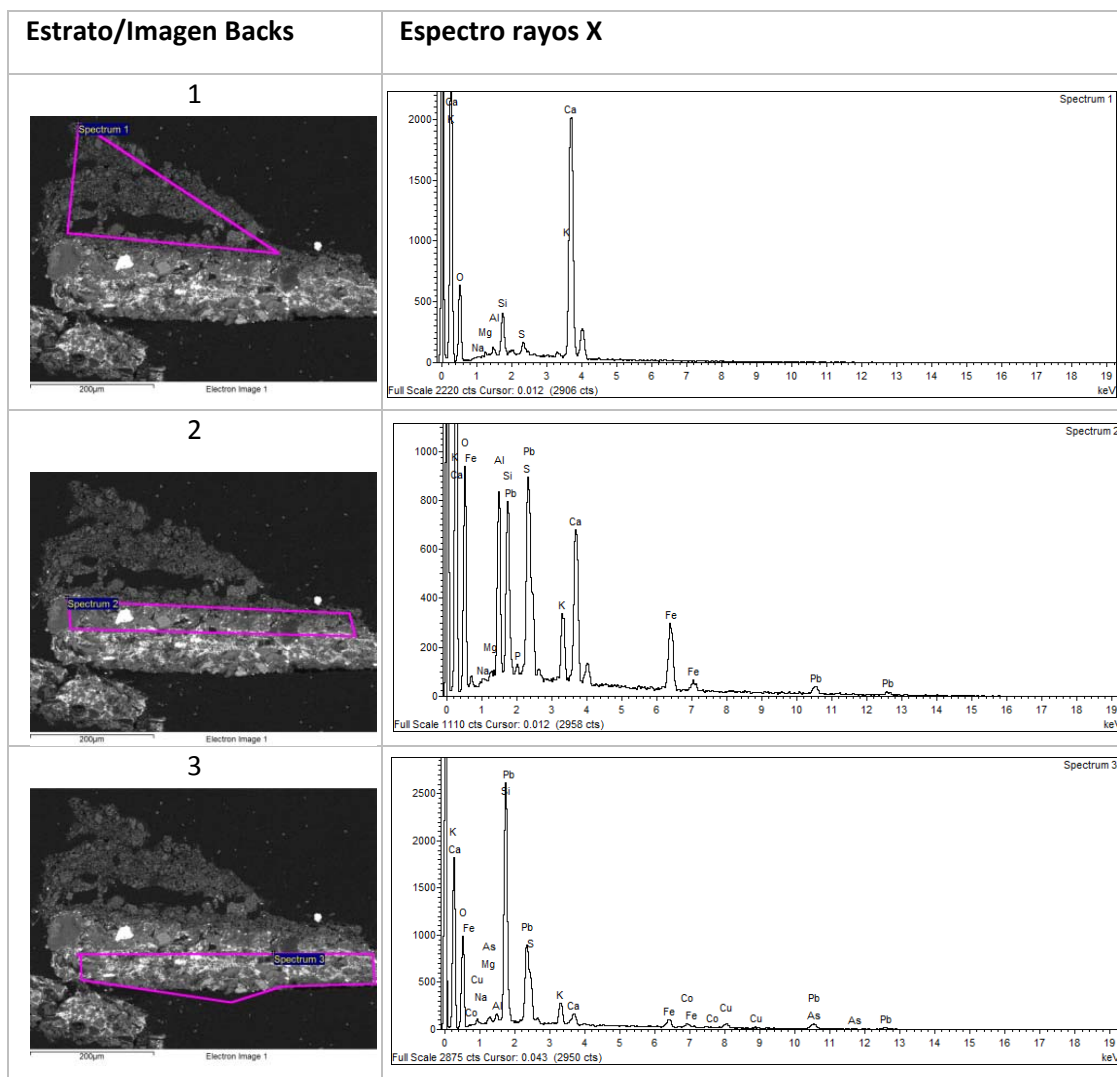
En la imagen de retrodispersados se han analizado tres estratos (Tabla 53).

En el estrato (1) se identifica mayoritariamente calcita ($81.03\% \text{ CaO}$) con cierta cantidad de material arcilloso o pigmento tierra ocre ($1.74\% \text{ FeO}$, $2.85\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $6.00\% \text{ SiO}_2$, $0.93\% \text{ K}_2\text{O}$, $1.04\% \text{ MgO}$, $0.15\% \text{ Na}_2\text{O}$, $2.47\% \text{ P}_2\text{O}_5$, $3.79\% \text{ SO}_3$) [Espectro 1-global].

El siguiente estrato rojizo (2) contiene blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$) ($17.55\% \text{ PbO}$) y pigmento tierra enriquecida con óxido de hierro ($13.63\% \text{ FeO}$, $15.63\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $27.82\% \text{ SiO}_2$, $5.49\% \text{ K}_2\text{O}$, $0.42\% \text{ MgO}$, $6.66\% \text{ CaO}$, $10.54\% \text{ SO}_3$, $0.94\% \text{ P}_2\text{O}_5$) y sales solubles (NaCl) ($0.80\% \text{ Na}_2\text{O}$, $0.51\% \text{ Cl}$) [Espectro 2].

El tercer estrato azulado-gris (3) esta formado mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$) ($36.98\% \text{ PbO}$), y una mezcla de pigmentos de esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) ($1.26\% \text{ CoO}$, $1.87\% \text{ FeO}$, $1.49\% \text{ As}_2\text{O}_3$, $5.21\% \text{ K}_2\text{O}$, $46.57\% \text{ SiO}_2$, $0.79\% \text{ NiO}$) y pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$) ($0.86\% \text{ CuO}$), pigmento tierra ($1.87\% \text{ FeO}$, $1.15\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $46.57\% \text{ SiO}_2$, $5.21\% \text{ K}_2\text{O}$, $0.17\% \text{ MgO}$, $2.76\% \text{ CaO}$, $0.11\% \text{ SO}_3$) y sales solubles (NaCl) ($0.37\% \text{ Na}_2\text{O}$, $0.39\% \text{ Cl}$) [Espectro 3].

Tabla 53. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP4 (×200).



E.- MUESTRA AP5. Codo izquierdo de la figura del pastor de la izquierda

E.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra AP5 presenta una capa blanquecina con cierta tonalidad marrón-ocre (1), y sobre ella, un estrato más rojizo (2), después uno más superficial un estrato rosáceo (3-4).



Figura 68. Microfotografía de la muestra AP5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

E.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado cuatro estratos (Tabla 54).

En el estrato (1) se identifica mayoritariamente calcita ($76.21\% \text{ CaO}$) con cierta cantidad de material arcilloso o pigmento tierra ocre ($1.09\% \text{ FeO}$, $3.30\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $11.11\% \text{ SiO}_2$, $2.08\% \text{ K}_2\text{O}$, $0.69\% \text{ MgO}$, $2.70\% \text{ P}_2\text{O}_5$, $1.70\% \text{ SO}_3$) y sales solubles (NaCl) ($0.25\% \text{ Na}_2\text{O}$, $0.26\% \text{ Cl}$) [Espectro 1].

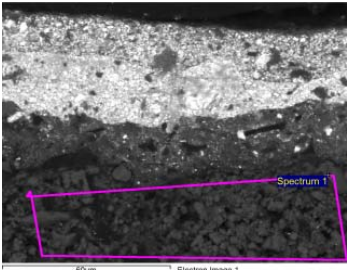
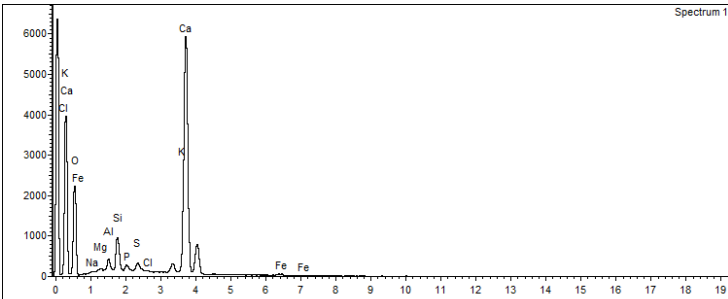
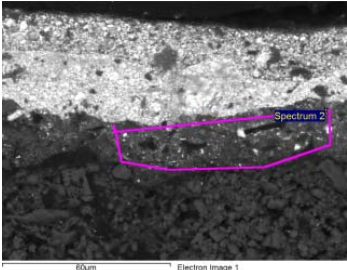
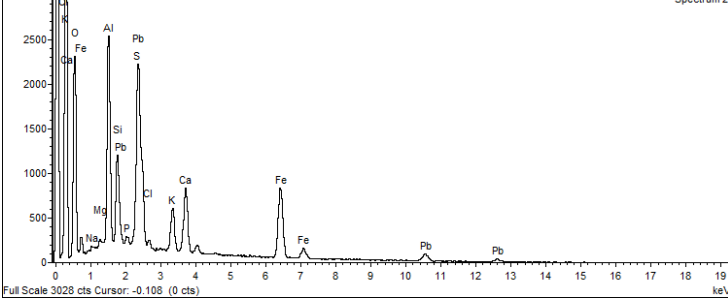
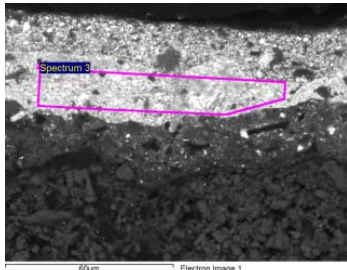
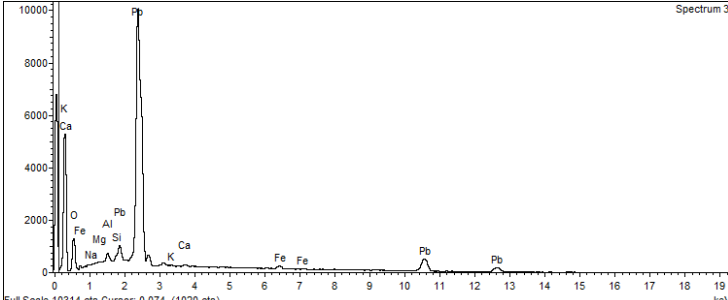
El siguiente estrato rojizo (2) contiene blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) ($23.27\% \text{ PbO}$) y pigmento tierra enriquecida con óxido de hierro ($18.57\% \text{ FeO}$, $20.76\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $10.88\% \text{ SiO}_2$, $4.30\% \text{ K}_2\text{O}$, $0.59\% \text{ MgO}$, $7.54\% \text{ CaO}$, $12.02\% \text{ SO}_3$, $1.29\% \text{ P}_2\text{O}_5$) y sales solubles (NaCl) ($0.42\% \text{ Na}_2\text{O}$, $0.034\% \text{ Cl}$) [Espectro 2].

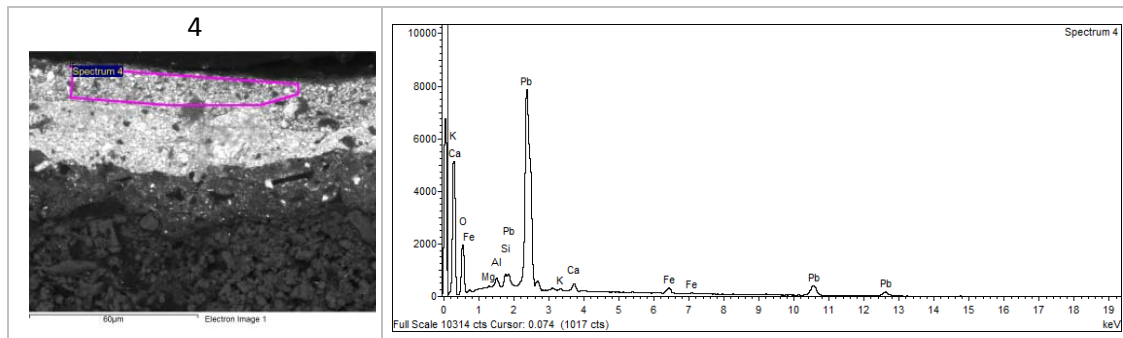
El tercer estrato rosáceo (3) está formado mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) ($94.10\% \text{ PbO}$), y pigmento tierra roja ($1.56\% \text{ FeO}$, $1.89\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $1.27\% \text{ SiO}_2$, $0.42\% \text{ K}_2\text{O}$, $0.03\% \text{ MgO}$, $0.71\% \text{ CaO}$, $0.02\% \text{ Na}_2\text{O}$) [Espectro 3].

Capítulo 4

Sobre este se identifica un cuarto estrato de similar constitución, mayoritariamente blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) 87.32 % PbO), y pigmento tierra roja (3.54 % FeO , 2.22 % Al_2O_3 , 3.23 % SiO_2 , 0.63 % K_2O , 0.22 % MgO , 2.84 % CaO) [Espectro 4].

Tabla 54. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP5 (×200).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 6706 cts Cursor: -0.108 (0 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p> 	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 3028 cts Cursor: -0.108 (0 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p> 	 <p style="text-align: right;">Spectrum 3</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 10314 cts Cursor: 0.074 (1020 cts)</p>



F.- MUESTRA AP6. Cabeza del buey

F.1. Microscopía Óptica (MO)

Durante la preparación de la sección transversal de esta muestra AP6 se pudo observar que estaba formada por una capa blanquecina con cierta tonalidad marrón-ocre (1), y sobre ella, un estrato más rojizo (2), después uno más superficial un estrato marrón (3). Después de obtener la microfotografía, no se ha localizado para poder ser incluida. Los estratos se distinguen en el examen morfológico con la imagen de electrones retrodispersados que se presentan a continuación.

F.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado tres estratos (Tabla 55).

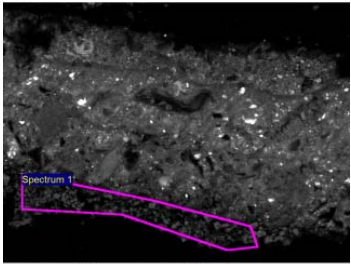
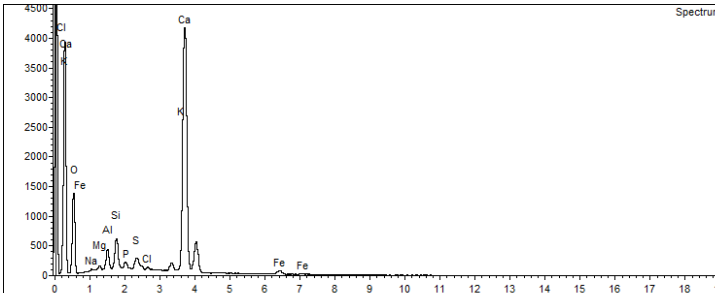
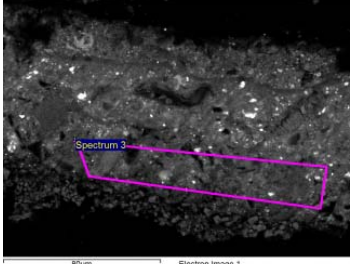
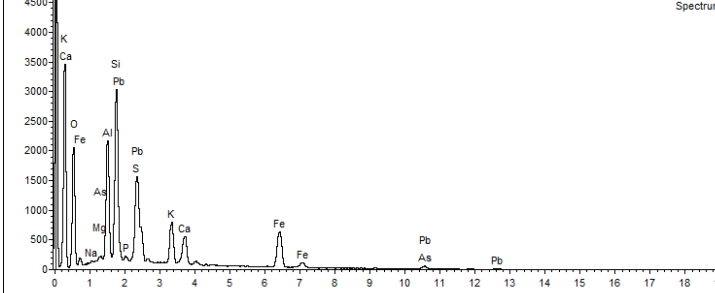
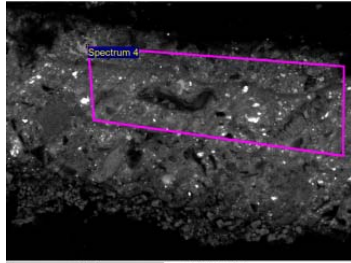
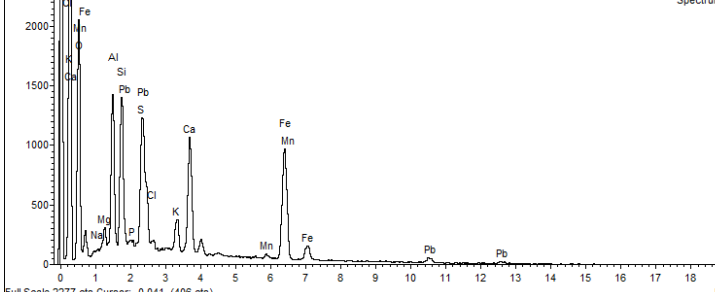
En el estrato (1) se identifica mayoritariamente calcita ($72.70\% \text{ CaO}$) con cierta cantidad de material arcilloso o pigmento tierra ocre ($2.91\% \text{ FeO}$, $5.43\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $9.21\% \text{ SiO}_2$, $1.60\% \text{ K}_2\text{O}$, $1.11\% \text{ MgO}$, $2.50\% \text{ P}_2\text{O}_5$, $3.58\% \text{ SO}_3$) y sales solubles (NaCl) ($0.46\% \text{ Na}_2\text{O}$, $0.50\% \text{ Cl}$) [Espectro 1].

El siguiente estrato rojizo (2) contiene blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) ($14.00\% \text{ PbO}$) y pigmento tierra enriquecida con óxido de hierro ($14.32\% \text{ FeO}$, $17.13\% \text{ Al}_2\text{O}_3$, $29.87\% \text{ SiO}_2$, $5.88\% \text{ K}_2\text{O}$, $0.11\% \text{ MgO}$, $5.02\% \text{ CaO}$, $11.42\% \text{ SO}_3$, $1.02\% \text{ P}_2\text{O}_5$, $0.32\% \text{ Na}_2\text{O}$) y rejalgá (AsS) ($0.92\% \text{ As}_2\text{O}_3$, $11.42\% \text{ SO}_3$) [Espectro 3].

Capítulo 4

El tercer estrato marron (3) está formado mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$) (17.14 % PbO), y pigmento tierra sombra (Mn/Fe) enriquecida con hematita (26.22 % FeO, 0.80 % MnO, 14.64 % Al_2O_3 , 16.97 % SiO_2 , 2.86 % K_2O , 1.97 % MgO, 0.71 % P_2O_5 , 11.64 % CaO, 6.52 % SO_3) y sales solubles (NaCl) (0.11 % Na_2O , 0.41 % Cl) [Espectro 4].

Tabla 55. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP6 ($\times 700$).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="font-size: small;">Full Scale 4554 cts Cursor: 0.014 (5945 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 3</p> <p style="font-size: small;">Full Scale 4554 cts Cursor: 0.014 (5826 cts)</p>
<p style="text-align: center;">3</p>  <p style="text-align: center;">Electron Image 1</p>	 <p style="text-align: right;">Spectrum 4</p> <p style="font-size: small;">Full Scale 2277 cts Cursor: -0.041 (406 cts)</p>

G.- MUESTRA AP7. Soporte: Fibra de la parte superior

Una vez desmontado del marco se ha podido contemplar su perímetro sujeto al bastidor. Se han extraído unas fibras de la parte superior y se ha procedido con su estudio mediante Microscopía Óptica.

En las microfotografías (Fig. 69) se observa la presencia de agrupaciones de fibras de origen vegetal tipo bastones con nudos, ello refleja que se trataría de un soporte de tipo lino o cáñamo.

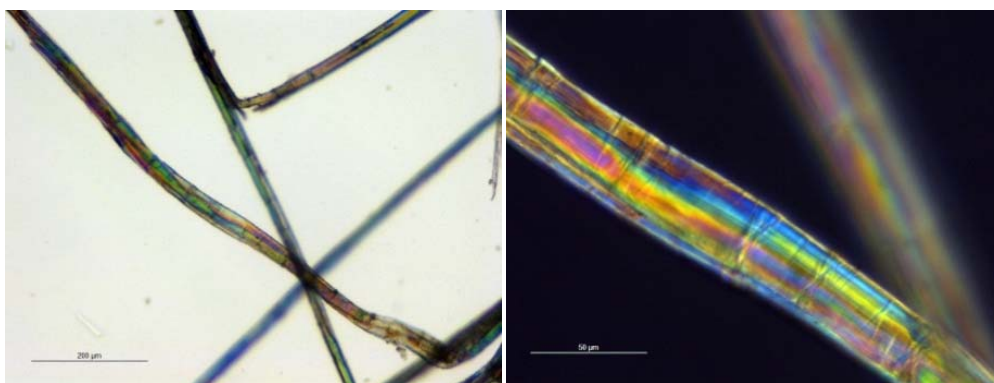


Figura 69. Microfotografías de una muestra de fibra AP7, luz transmitida polarizada, $\times 10-40$, en campo oscuro.

En cuanto el tejido se trata de un ligamento tafetán de una densidad de aproximadamente 10 hilos, que presentan torsión en 'Z' en trama y en urdimbre.



Figura 70. Macrofotografías del tejido.

RESULTADOS

Una vez analizados todos los resultados que la caracterización química ha proporcionado, podemos establecer las siguientes deducciones (Tabla 56).

Hablamos de una pintura creada en soporte de tipo lino o cáñamo. En el que disponen diferentes estratos matéricos. Para preparar la tela se dispone de un aparejo grueso de color blanco, como por ejemplo en la muestra (AP5), creado por calcita y con material arcilloso, o bien, tierra ocre. Sobre él, se dispone un estrato de espesor más fino de color rojizo formado con pigmento tierra ocre goetita, pigmento tierra roja con óxido de hierro y blanco de plomo.

Ahora pasamos a describir los colores que actúan dando formas y creando un estrato pictórico de poco volumen. Los colores verdes (AP2) y magenta son los que mayor número de estratos presentan, un total de cuatro. En este caso, el color magenta (AP1) está compuesto por pigmento tierra roja con blanco de plomo.

La tonalidad de amarillo (AP3) que se ha comentado anteriormente por su escaso uso, se limita a contener tierra ocre con goetita y blanco de plomo.

El color azul (AP4) presenta una disposición clara de estratos actuando una mezcla de pigmentos de esmalte. Tanto para la carnación (AP5) como para el color marrón rojizo (AP6) emplea blanco de plomo mezclado con tierras. En el primer caso con tierra roja y en el otro con tierra sombra enriquecida con hematita.

Tabla 56. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de la *Anunciación del ángel a los pastores*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
AP1 Magenta	Calcita (CaO)	Blanco de plomo
	Blanco de plomo (2PbCO ₃ .Pb(OH) ₂)	Tierra ocre con goetita enriquecida con óxido de hierro
	Tierra ocre con goetita (α -FeOOH)	Blanco de plomo
	Rejalgar (AsS)	Impurezas calcita
		Blanco de plomo
		Tierra roja
AP3 Amarillo	Blanco de plomo	Blanco de plomo
	Tierra ocre con goetita	Tierra ocre con goetita
	Sales solubles (NaCl)	
AP4 Azul	Calcita con material arcilloso o tierra ocre	Blanco de plomo Mezcla pigmentos de esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs)
	Blanco de plomo	
	Tierra ocre con goetita	
	Sales solubles (NaCl)	
AP5 Carnación	Calcita con material arcilloso o tierra ocre	Blanco de plomo Tierra roja
	Blanco de plomo	
	Tierra con óxido de hierro	
	Sales solubles	
AP6 Marrón	Calcita con material arcilloso o tierra ocre	Blanco de plomo Tierra sombra (Mn/Fe) enriquecida con hematita
	Blanco de plomo	
	Tierra con óxido de hierro	
	Rejalgar	

4.1.10. Retablo de San Agustín

Para finalizar, se presenta este conjunto retablístico analizado con una particularidad respecto a las demás obras. Las nueve pinturas, distribuidas en las escenas, están realizadas en soporte de tela, pero en este caso adheridas a la madera que conforma la estructura.

Tras los estudios radiográficos analizados, se ha considerado optar por una toma de muestras intencionada. Así pues, se han extraído 6 puntos representativos de la paleta del pintor en esta obra.

En la Tabla 57 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 71) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

Tabla 57. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el retablo de *San Agustín*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
SA1	Marrón	Vestido debajo mano de la figura de San Agustín
SA2	Rojo	Capa debajo brazo izquierdo de la figura de San Miguel Arcángel
SA3	Verde	Vestido del personaje de la derecha en la escena Oración del Huerto
SA4	Azul	Capa de la figura de Jesús en la escena Oración del Huerto
SA5	Negro	Habito de la figura de Santa Mónica
SA6	Magenta	Vestido de la figura de Santa María Magdalena

En primer lugar, el color marrón de la muestra (SA1) es extraído de un punto estratégico, pues esa zona en la imagen radiográfica enseña la cara de un personaje en sentido opuesto.²⁷⁸

Los siguientes colores se han seleccionado de las escenas de la predela puesto que no muestran modificaciones radiográficas. El color rojo (SA2) se repite en variadas vestimentas de los santos retratados, en este caso se ha optado por el de la capa de San Miguel Arcángel.²⁷⁹ En cuanto al verde (SA3) sucede igual, se ha escogido un personaje de la escena central junto con el azul (SA4) de Jesús orando. El color negro (SA5) se ha extraído del hábito de Santa Mónica, a la altura de su brazo izquierdo.²⁸⁰ Escena que se encuentra en el cuerpo junto con la pulsera donde aparece arriba Santa María Magdalena.²⁸¹ Su saya es de color magenta (SA6) y aparece de manera exclusiva en ese vestido.

En este caso el soporte textil se encuentra en todos los casos adherido a las tablas que conforman la estructura sustentante del retablo, por lo que no ha sido posible extraer una muestra de este material.

²⁷⁸ Figura 82, imagen radiográfica San Agustín del retablo de *San Agustín*, p. 320.

²⁷⁹ Los colores rojo y verde se han extraído como se ve en la figura 80, imagen radiográfica predela del retablo de *San Agustín*, p. 316.

²⁸⁰ Figura 87, imagen radiográfica de Santa Mónica del retablo de *San Agustín*, p. 327.

²⁸¹ Imagen radiográfica Pulsera San María Magdalena, figura 90, imagen radiográfica pulsera izquierda-derecha del retablo de *San Agustín*, p. 331.



Figura 71. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra del retablo de *San Agustín*.

Con las muestras preparadas se ha podido llevar a cabo el estudio morfológico o estratigráfico y la caracterización inorgánica (pigmentos,

preparaciones y cargas), primero mediante Microscopía Óptica, luego han sido analizadas mediante SEM/EDX como se exponen seguidamente.

De las muestras SA1 y SA5 únicamente se ha podido obtener su microfotografía.

A.- MUESTRA SA1. Vestido debajo mano derecha de la figura de San Agustín (Cuerpo central)

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SA1 presenta dos estratos, una primera capa más fina de color marrón oscuro (1) y el estrato pictórico de color marrón (2).



Figura 72. Microfotografía de la muestra SA1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

B.- MUESTRA SA2. Capa debajo del brazo izquierdo de la figura de San Miguel Arcángel (Predela lado izquierdo)

B.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SA2 indica la presencia de dos estratos, una primera capa de preparación marrón (1), y sobre ella, un estrato más superficial rojizo-rosáceo (2).



Figura 73. Microfotografía de la muestra SA2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

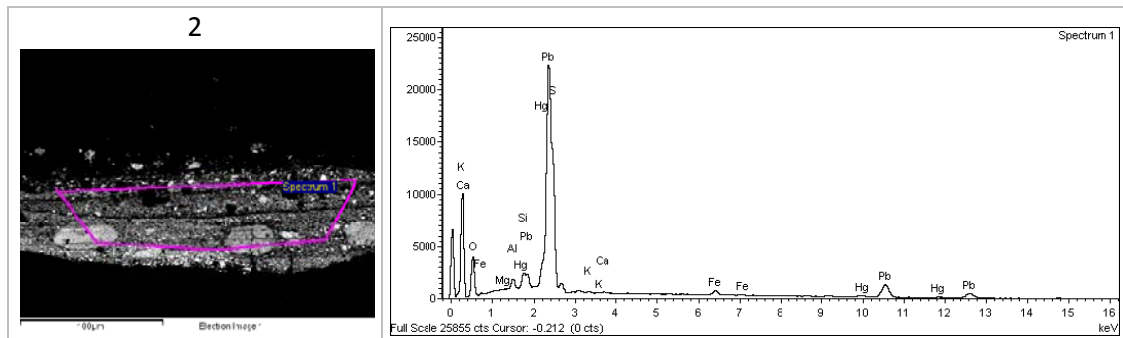
B.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado dos capas pictóricas (Tabla 58). El estrato de preparación (1) está formado mayoritariamente por pigmento tierra roja con hematita (5.53 % FeO, 42.96 % SiO₂, 18.12 % Al₂O₃, 4.80 % K₂O, 2.10 % MgO, 0.39 % P₂O₅, 13.88 % CaO, 0.32 % TiO₂) y blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (10.47 % PbO), y sales solubles (NaCl) (0.38 % Na₂O, 0.17 % Cl) [Espectro 1].

El siguiente estrato (2) está constituido por blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (80.59 % PbO), y bermellon (HgS) (7.90 % HgO, 3.03 % SO₃) y por pigmento tierra roja con hematita (2.31 % FeO, 3.12 % SiO₂, 2.19 % Al₂O₃, 0.52 % K₂O, 0.09 % MgO, 0.26 % CaO) [Espectro 1].

Tabla 58. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA2 (×500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>	



C.- MUESTRA SA3. Vestido del personaje de la derecha en la escena Oración del Huerto (Centro de la predela)

C.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra SA3 se aprecia una capa de preparación marrón (1), y sobre ella, un estrato más verdoso (2), después uno más superficial verde (3).

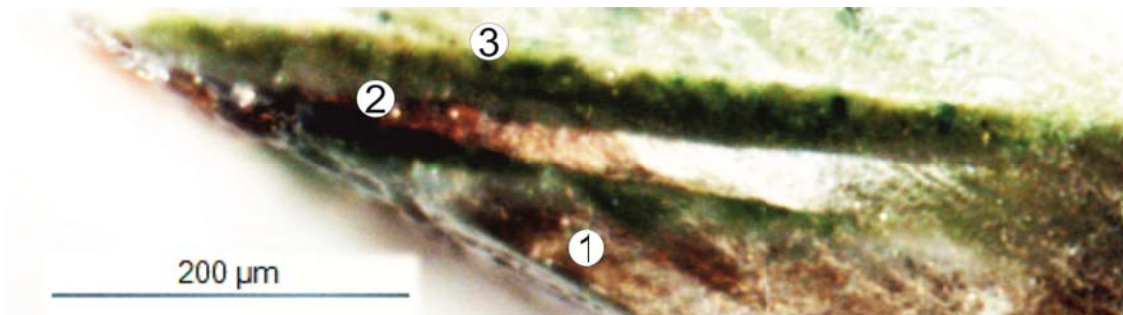


Figura 74. Microfotografía de la muestra SA3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

C.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado igualmente tres estratos (Tabla 59).

El estrato de preparación (1) está formado mayoritariamente por pigmento tierra roja con hematita (5.12 % FeO, 46.96 % SiO₂, 16.49 % Al₂O₃, 5.02 % K₂O, 1.65 % MgO, 0.55 % P₂O₅, 6.05 % CaO, 0.35 % TiO₂,

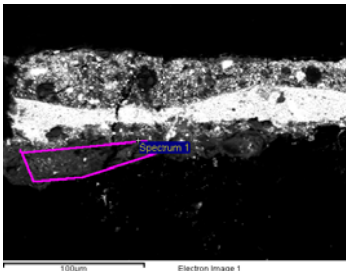
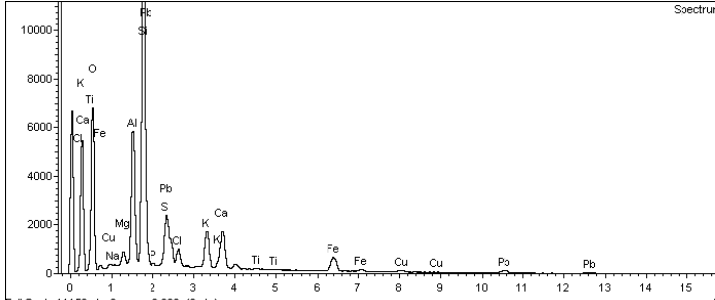
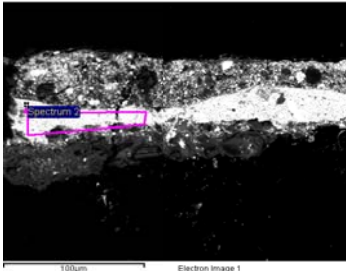
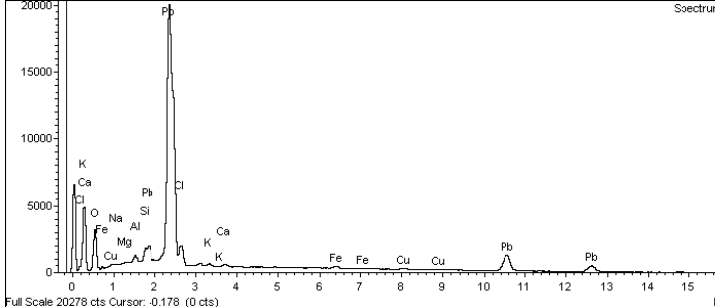
Capítulo 4

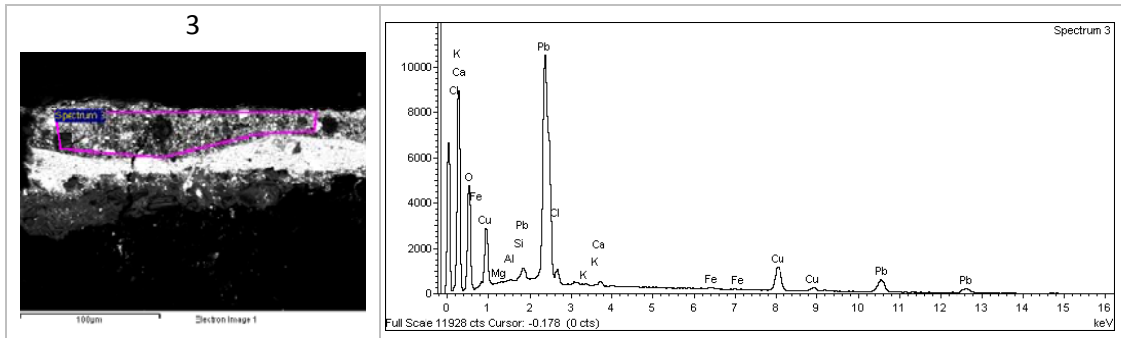
3.10% SO₃), blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (11.83 % PbO), y pigmento verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (1.00 % CuO), y sales solubles (NaCl) (0.23 % Na₂O, 1.66 % Cl) [Espectro 1].

El siguiente estrato verdoso (2) está formado mayoritariamente por blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (89.56 % PbO) y pigmento verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (0.71 % CuO), pigmento tierra roja con hematita (1.17 % FeO, 2.88 % SiO₂, 1.43 % Al₂O₃, 0.66 % K₂O, 0.25 % MgO, 0.71 % CaO), y sales solubles (NaCl) (0.06 % Na₂O, 2.58 % Cl) [Espectro 2].

El estrato pictórico verde (3) está formado mayoritariamente por blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (75.57 % PbO) y pigmento verde de malaquita (2CuCO₃.Cu(OH)₂) (19.81 % CuO), pigmento tierra roja con hematita (0.77 % FeO, 0.85 % SiO₂, 0.23 % Al₂O₃, 0.41 % K₂O, 0.13 % MgO, 1.05 % CaO), y sales solubles (NaCl) (1.18 % Cl) [Espectro 3].

Tabla 59. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA3 (×500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	
<p style="text-align: center;">2</p> 	



D.- MUESTRA SA4. Capa de la figura de Jesús en la escena Oración del Huerto (Predela centro)

D.1. Microscopía Óptica (MO)

En el examen estratigráfico de la muestra SA4 se aprecia una capa de preparación marrón (1), y sobre ella, un estrato azulado-grisáceo (2), después uno más superficial azulado-gris (3).

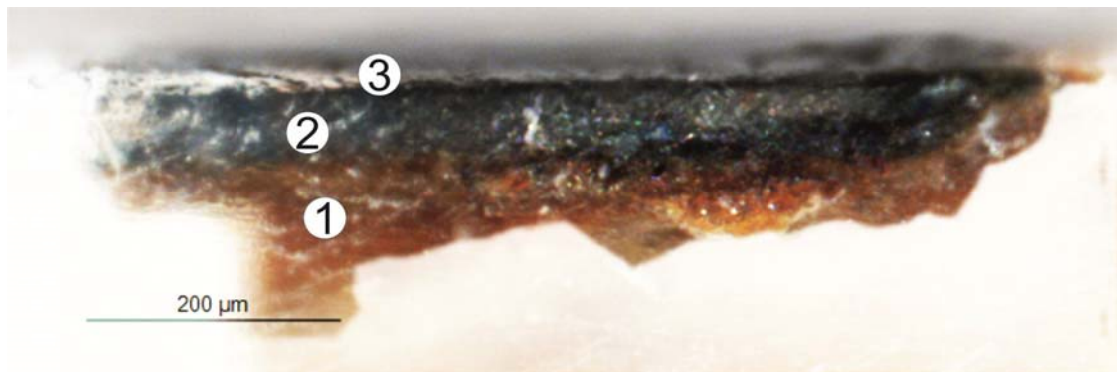


Figura 75. Microfotografía de la muestra SA4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

D.2. SEM/EDX

La imagen de retrodispersados nos ha permitido analizar cinco estratos (Tabla 60) correspondiéndose a los tres visionados con la lupa. En el estrato (1) marcado en Microscopía Óptica se identifican tres: uno conformado mayoritariamente por calcita (65.95 % CaO) con cierta

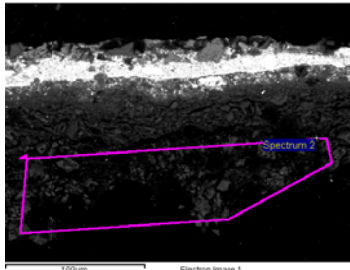
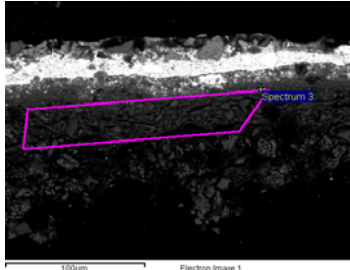
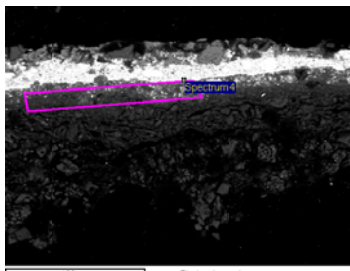
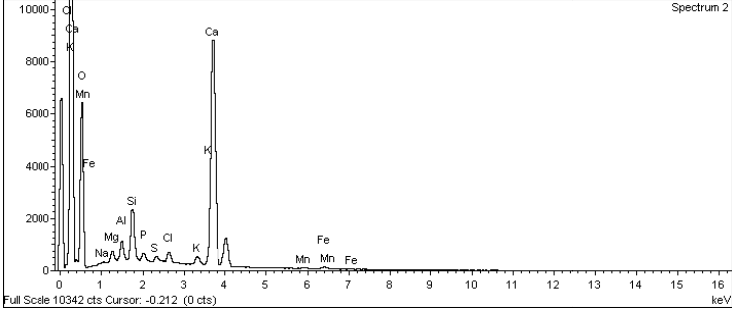
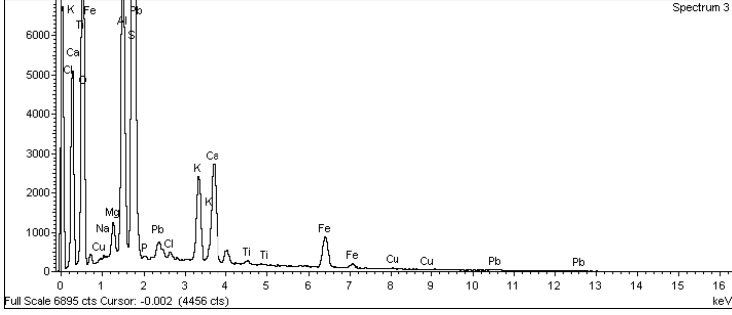
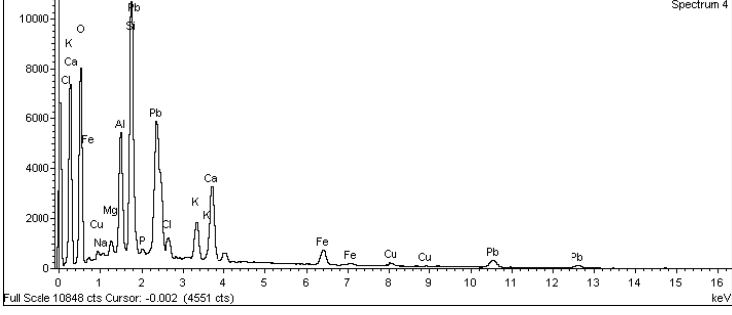
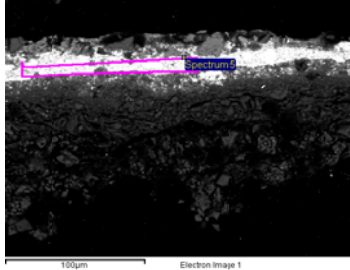
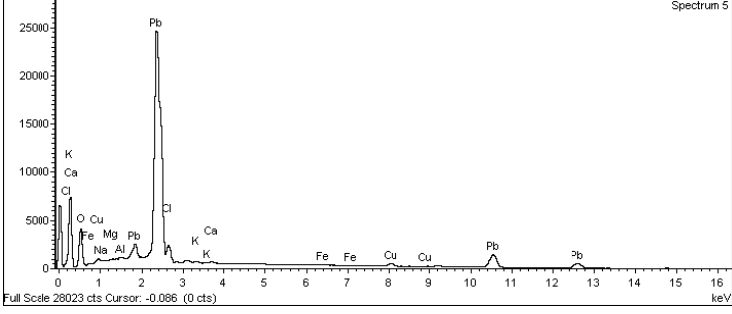
Capítulo 4

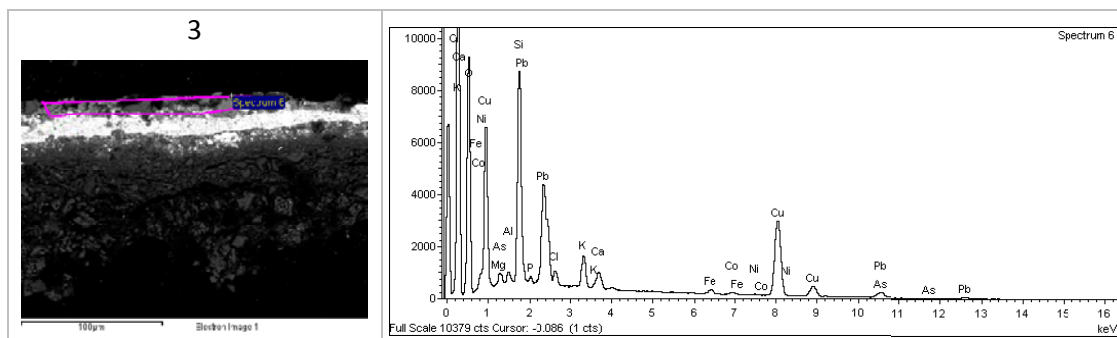
cantidad de pigmento tierra sombra (1.38 % FeO, 0.51 % MnO, 4.87 % Al_2O_3 , 15.39 % SiO_2 , 1.73 % K_2O , 3.09 % MgO, 3.11 % P_2O_5 , 1.75 % SO_3), y sales solubles (NaCl) (0.49 % Na_2O , 1.74 % Cl) [Espectro 2]. En el siguiente se identifican pigmento tierra con hematita (5.82 % FeO, 20.09 % Al_2O_3 , 54.55 % SiO_2 , 5.45 % K_2O , 2.08 % MgO, 8.08 % CaO, 0.32 % P_2O_5), blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (2.35 % PbO), y pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (0.31 % CuO), y sales solubles (NaCl) (0.13 % Na_2O , 0.30 % Cl) [Espectro 3]. Sobre éste aparece otro compuesto por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (28.88 % PbO), pigmento tierra con hematita (4.50 % FeO, 12.79 % Al_2O_3 , 32.38 % SiO_2 , 4.51 % K_2O , 1.55 % MgO, 10.81 % CaO, 0.98 % P_2O_5), y pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (1.57 % CuO), y sales solubles (NaCl) (0.49 % Na_2O , 1.54 % Cl) [Espectro 4].

Sobre éste se presenta el estrato (2) compuesto mayoritariamente por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (93.03 % PbO), pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (2.40 % CuO) y pigmento tierra con hematita (0.53 % FeO, 0.44 % Al_2O_3 , n.d. % SiO_2 , 0.49 % K_2O , 0.16 % MgO, 0.46 % CaO), y sales solubles (NaCl) (0.12 % Na_2O , 2.36 % Cl) [Espectro 5].

El estrato más superficial (3) está formado por blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (20.76 % PbO), y una mezcla de pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (36.40 % CuO) y esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs) (0.61 % CoO, 0.98 % FeO, 1.85 % As_2O_3 , 3.31 % K_2O , 29.54 % SiO_2 , 0.34 % NiO) y pigmento tierra (0.98 % FeO, 1.39 % Al_2O_3 , 29.54 % SiO_2 , 3.31 % K_2O , 0.79 % MgO, 1.99 % CaO) y sales solubles (NaCl) (n.d. % Na_2O , 0.87 % Cl) [Espectro 6].

Tabla 60. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA4 (x500).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p>   	  
<p style="text-align: center;">2</p> 	



E.- MUESTRA SA5. Habito de la figura de Santa Mónica (Cuerpo derecha)

E.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra SA5 tiene una primera capa de color blanco (1), encima una más gruesa de color marrón oscuro (2) y encima el estrato pictórico de color negro (3).

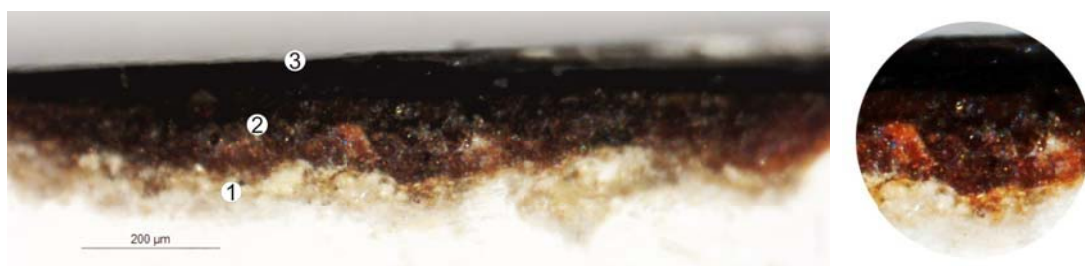


Figura 76. Microfotografía de la muestra SA5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada

F.- MUESTRA SA6. Vestido de la figura de Santa María Magdalena (Polsera derecha)

F.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra SA6 presenta una capa marrón (1), y después uno más superficial de color rosa (2).

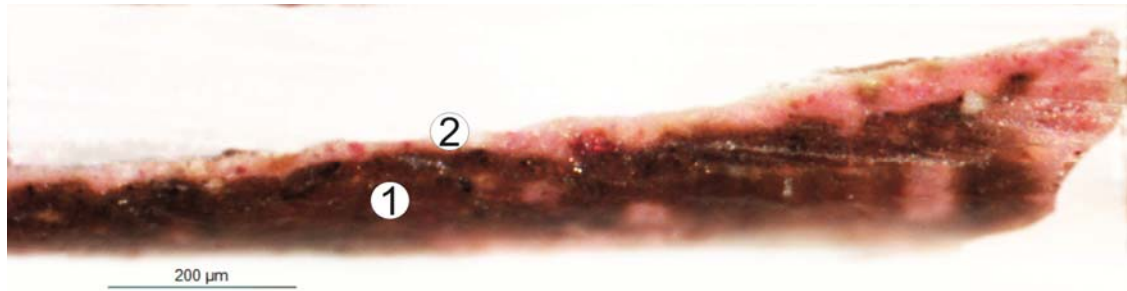


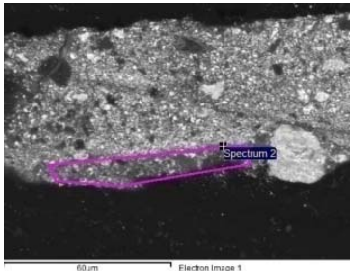
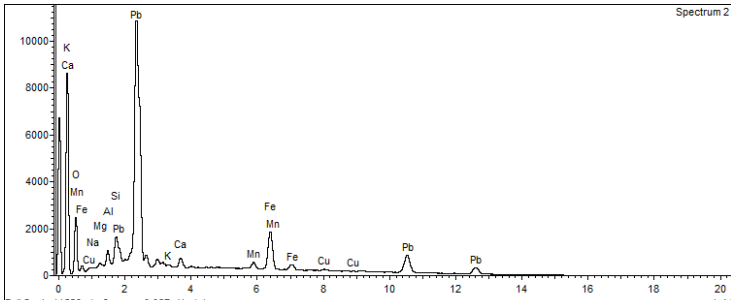
Figura 77. Microfotografía de la muestra SA6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

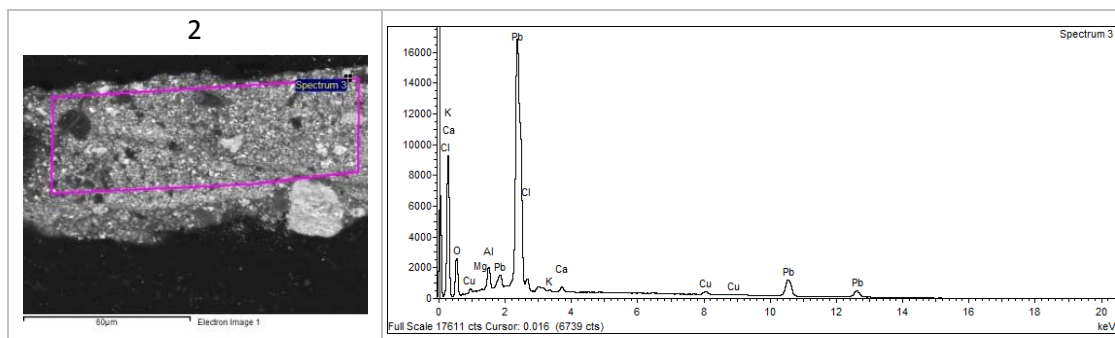
F.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado dos estratos (Tabla 61). En el estrato (1) se identifican blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (69.81 % PbO), pigmento tierra roja rica en hematita (15.80 % FeO, 2.42 % Al_2O_3 , 5.10 % SiO_2 , 0.32 % K_2O , 0.65 % MgO, 2.08 % CaO, 0.24 % Na_2O), y pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (1.27 % CuO) [Espectro 2].

En el estrato más superficial (2) se identifica mayoritariamente la presencia de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (89.28 % PbO) y minio (Pb_3O_4), pigmento verde de malaquita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) (2.60 % CuO), pigmento tierra roja (5.08 % Al_2O_3 , 0.45 % K_2O , 0.28 % MgO, 1.62 % CaO) [Espectro 3].

Tabla 61. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA6 (×180).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: left;">Full Scale 11523 cts Cursor: -0.087 (1 cts)</p>



RESULTADOS

El retablo de *San Agustín* es una obra que presenta un doble soporte, uno textil como primero y confortado por un soporte rígido de madera que sería el segundo. A partir del soporte textil se disponen los diferentes estratos que conforman la película pictórica. A continuación, se describen los resultados unificados de la identificación de componentes (Tabla 62).

Crea una capa de preparación de color marrón rojizo (SA4) con tierras roja con hematita y sombra mezcladas con blanco de plomo.

A continuación, dispone los diferentes colores creados con variados pigmentos. Un color rojo (SA2) de un grosor considerable, en este caso lo forma con los pigmentos bermellón y tierra roja con hematita. Para el color verde (SA3) usa el pigmento verde de malaquita con blanco de plomo y tierra roja. En el caso del color azul (SA4) lo consigue con esmalte (vidrio potásico de color azul). Por último, en esta obra el color magenta (SA6) está creado con blanco de plomo, minio, verde de malaquita y tierra roja.

Tabla 62. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra en el retablo de *San Agustín*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
SA2 Rojo	Tierra roja con hematita (α -Fe ₂ O ₃) Blanco de plomo (2PbCO ₃ .Pb(OH) ₂) Sales solubles NaCl	Blanco de plomo Bermellón (HgS) Tierra roja con hematita
SA3 Verde	Tierra roja con hematita (α -Fe ₂ O ₃) Blanco de plomo (2PbCO ₃ .Pb(OH) ₂) Verde de malaquita (hidroxicarbonato de cobre, (2CuCO ₃ .Cu(OH) ₂)) Sales solubles NaCl	Blanco de plomo Verde de malaquita Tierra roja con hematita Sales solubles
SA4 Azul	Calcita (CaO ₃) Tierra sombra Sales solubles	Tierra roja con hematita Blanco de plomo Verde de malaquita Blanco de plomo Verde de malaquita Esmalte (Vidrio potásico de color azul, complejo de CoNiFeAs)
SA6 Magenta	Blanco de plomo Tierra sombra (Fe/Mn) Verde de malaquita	Blanco de plomo Minio (Pb ₃ O ₄) Verde de malaquita Tierra roja

4.1.9. *Comunión Mística de Santa Teresa*

En estudios anteriores a los que se ha sometido esta pintura, a través de técnicas no invasivas como los rayos X, mostró resultados diferentes al resto de obras estudiadas en la presente tesis doctoral. Ahora se procede a realizar su caracterización estratigráfica y/o química a partir de la extracción de solo 4 puntos, dado que en ella no se da gran variación de colores.

En la Tabla 63 se describe el nombre de cada muestra, el color seleccionado y una descripción indicando de qué zona del conjunto de la obra se extrae. Acompañada de una imagen (Fig. 78) donde se señala su ubicación, el número de muestra y el color del área de extracción.

Tabla 63. Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de la *Comunión Mística de Santa Teresa*.

Nombre muestra	Color y Descripción	
STV1	Rojo	Vestido zona del cuello debajo del pelo de la figura de Cristo
STV2	Azul	Cinturón debajo del codo derecho de la figura del ángel de la izquierda
STV3	Blanco	Capa de la figura de Santa Teresa
STV4	Marrón	Fondo lateral próximo a los ángeles del centro
STV5	Fibra	Lateral derecho

La extracción de muestras se inicia con el color rojo (STV1) del cuello de la sotana de Cristo, color que solo encontramos en el cuadro en esta parte. Una tonalidad azulada (STV2) se ha escogido de otro personaje, del pañuelo que porta el ángel en primer plano. En este caso el blanco (STV3) nos lo da la capa de Santa Teresa a la altura de su hombro izquierdo. Para ultimar con el marrón (STV4) que presenta el fondo próximo a los tres ángeles centrales.

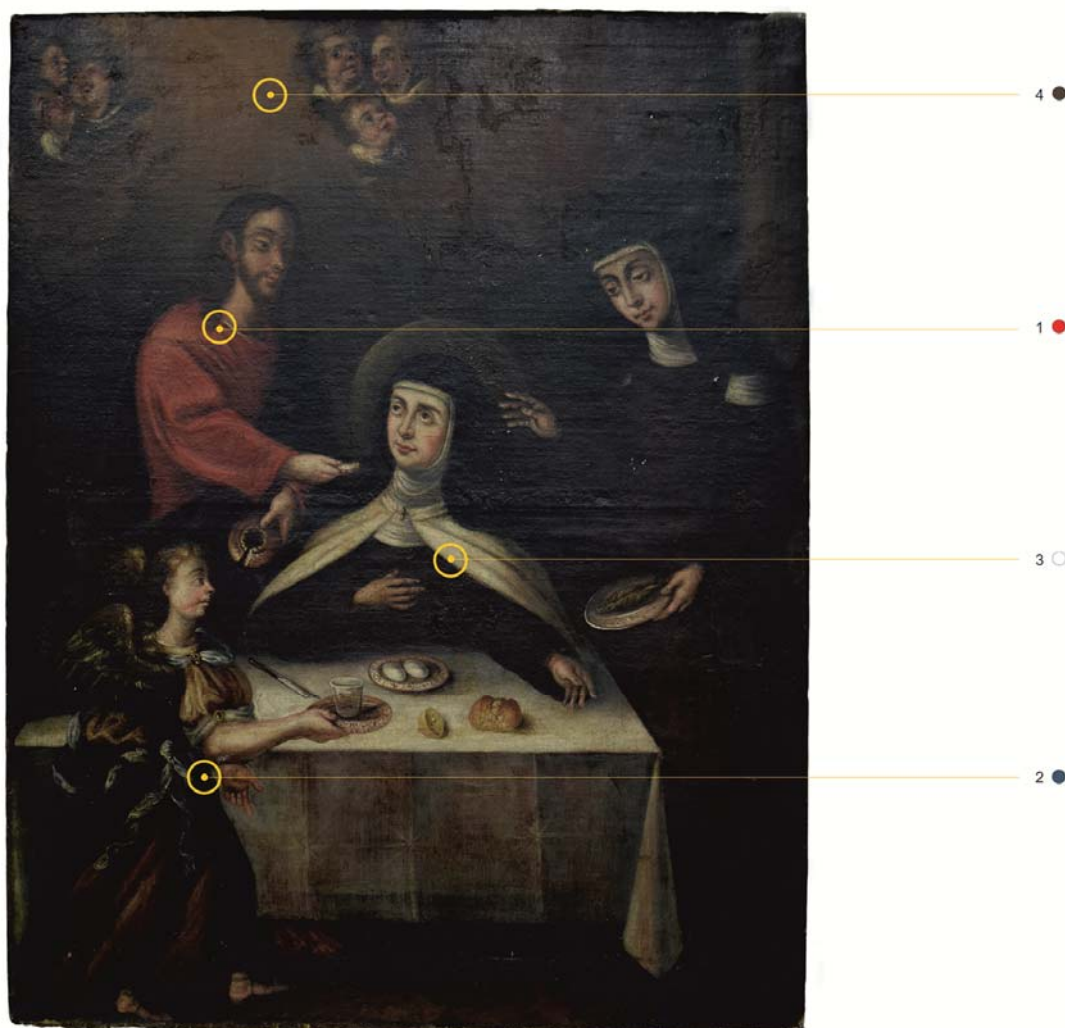


Figura 78. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de la *Comunion Mística de Santa Teresa*.

Una vez las muestras preparadas; englobadas y pulidas, se ha podido llevar a cabo el estudio morfológico o estratigráfico y la caracterización inorgánica (pigmentos, preparaciones y cargas), primero mediante Microscopía Óptica, luego han sido analizadas mediante SEM/EDX en imágenes de electrones retrodispersados y espectros de RX como se exponen seguidamente.

En las muestras STV3 y STV4 únicamente se obtendrá su microfotografía.

A.- MUESTRA STV1. Vestido zona del cuello debajo del pelo de la figura de Cristo

A.1. Microscopía Óptica (MO)

El examen estratigráfico de la muestra STV1 indica la presencia de dos estratos, una primera capa de preparación marrón-anaranjada (1), y sobre ella, un estrato anaranjado-rojizo (2).

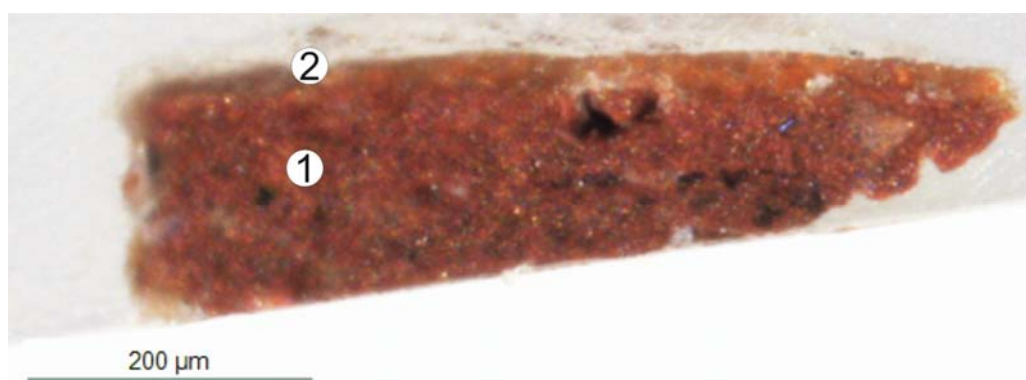


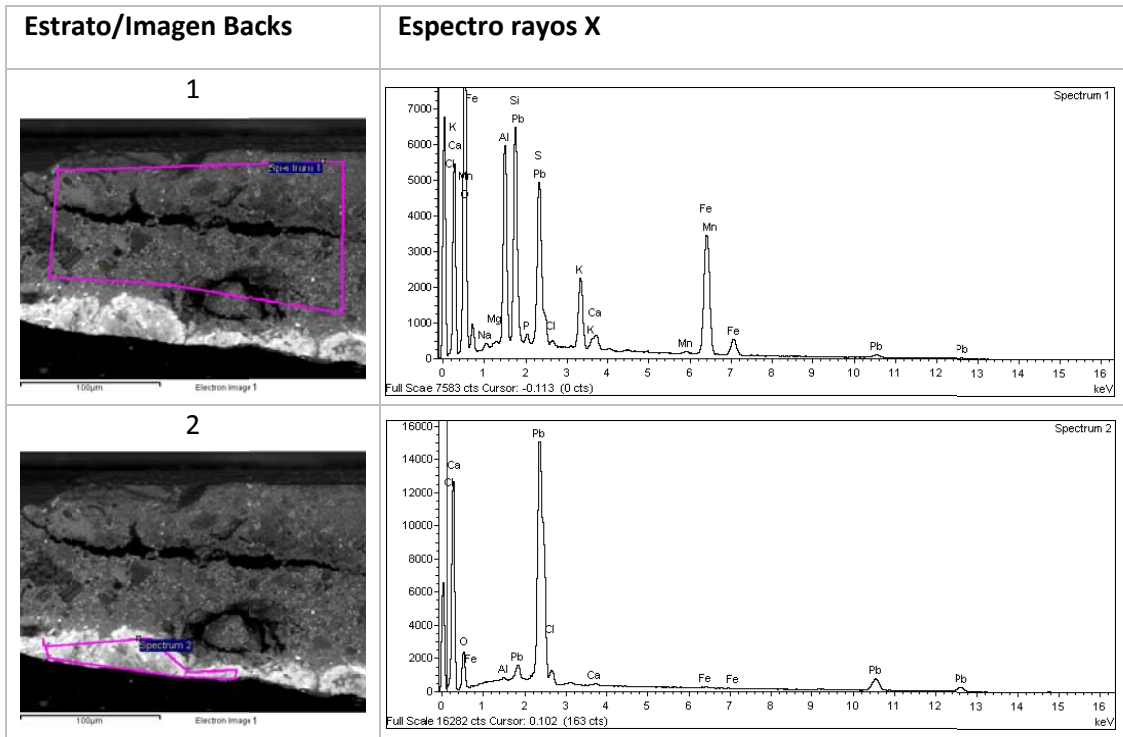
Figura 79. Microfotografía de la muestra STV1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

A.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado dos estratos (Tabla 64). El estrato de preparación (1) está formado mayoritariamente por tierra sombra (Fe/Mn) enriquecida con hematita (26.76 % FeO, 0.36% MnO, 21.89 % SiO₂, 17.12 % Al₂O₃, 5.41 % K₂O, 0.20 % MgO, 17.71 % SO₃, 1.30 % P₂O₅, 1.29 % CaO) y blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (7.01 % PbO) y sales solubles (NaCl) (0.66 % NaO₂, 0.28 % Cl) [Espectro 1].

En el estrato pictórico (2) se identifica minio (Pb₃O₄) y blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (96.70 % PbO), óxido de hierro (III) (0.70 % FeO) y partículas accesorias (0.69 % CaO, 0.42 % Al₂O₃), también se identifican sales solubles (NaCl) 1.49 % Cl [Espectro 2].

Tabla 64. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra STV1 (x500).



B.- MUESTRA STV2. Cinturón debajo del codo derecho de la figura del ángel de la izquierda

B.1. Microscopía Óptica (MO)

La muestra STV2 presenta dos estratos, una primera capa de preparación marrón-anaranjada (1), y un estrato pictórico azulado-oscuro-grisáceo (2).

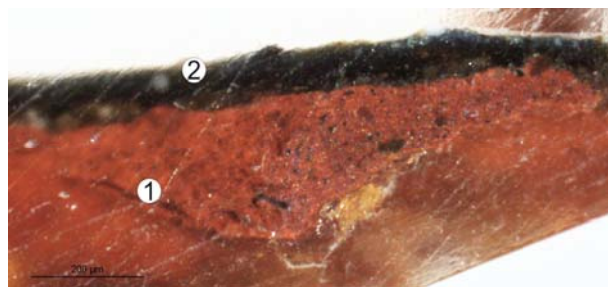


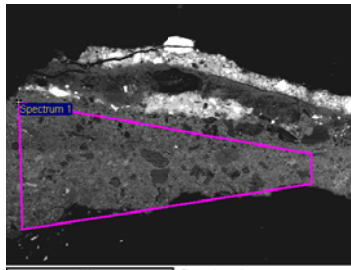
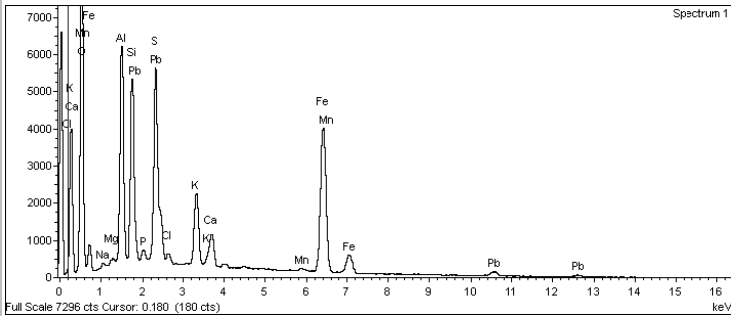
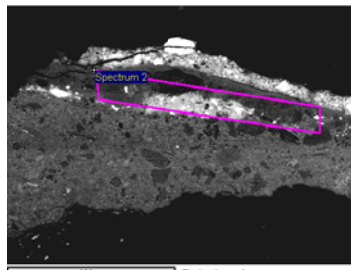
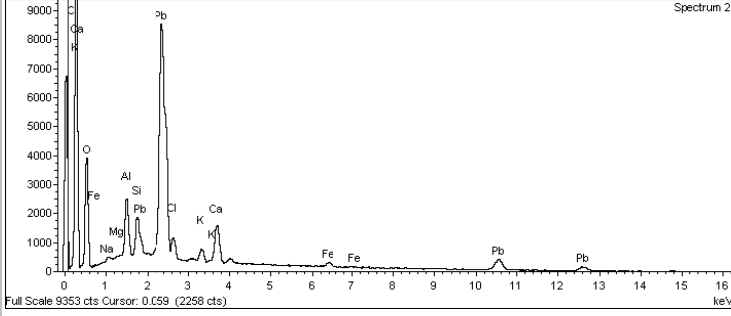
Figura 80. Microfotografía de la muestra STV2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

B.2. SEM/EDX

En la imagen de retrodispersados se han analizado dos estratos (Tabla 65). El estrato de preparación (1) está formado mayoritariamente por tierra sombra (Fe/Mn) enriquecida con hematita (28.35 % FeO, 0.43 % MnO, 16.83 % SiO₂, 16.95 % Al₂O₃, 4.97 % K₂O, 0.40 % MgO, 17.41 % SO₃, 1.31 % P₂O₅, 2.76 % CaO) y blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (9.64 % PbO) y sales solubles (NaCl) (0.46 % NaO₂, 0.48 % Cl) [Espectro 1].

El siguiente estrato contiene mayoritariamente una mezcla de blanco de plomo (2PbCO₃.Pb(OH)₂) (85.54 % PbO) y pigmento tierra negra con magnetita Fe₃O₄ (0.53 % FeO, 2.08 % Al₂O₃, 3.53 % SiO₂, 0.55 % K₂O, 0.20 % MgO) y pigmento Negro carbón animal o negro marfil [C, Ca₃(PO₄)₂, CaCO₃] (0.83 % P₂O₅, 4.96 % CaO) y sales solubles (NaCl) (0.43 % NaO₂, 1.36 % Cl) [Espectro 3].

Tabla 65. Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra STV2 (×200).

Estrato/Imagen Backs	Espectro rayos X
<p style="text-align: center;">1</p> 	 <p style="text-align: right;">Spectrum 1</p> <p style="text-align: center;">Full Scale 7296 cts Cursor: 0.180 (180 cts)</p>
<p style="text-align: center;">2</p> 	 <p style="text-align: right;">Spectrum 2</p> <p style="text-align: center;">Full Scale 9353 cts Cursor: 0.659 (2258 cts)</p>

C.- MUESTRA STV3. Capa de la figura de Santa Teresa - STV4. Fondo lateral próximo a los ángeles del centro

C.1. Microscopía Óptica (MO)

Ambas muestras presentan un único estrato asociado a la capa de preparación de color rojiza y de un grosor similar. No ha sido posible analizar el estrato referente a la película pictórica.

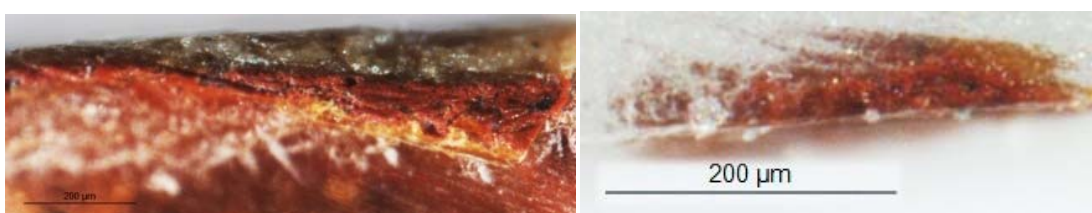


Figura 81. Microfotografía de la muestra STV3 y STV4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.

C.2. MUESTRA STV5. Soporte: Fibra del lateral derecho

En el estudio de la sección longitudinal de las fibras extraídas del soporte (Fig. 75) se observa la presencia de agrupaciones de fibras de origen vegetal tipo bastones con nudos, lo que indicaría que se trataría de un lino o cáñamo.

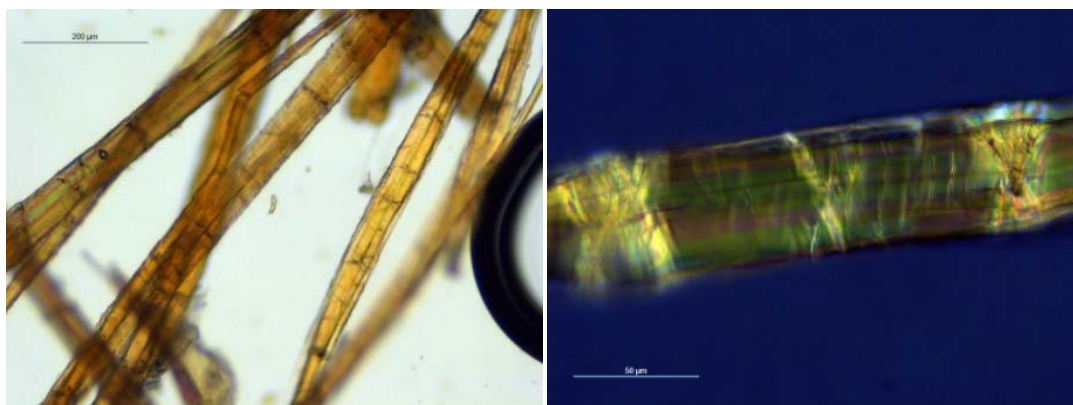


Figura 82. Microfotografías de una muestra de fibra STV5, luz transmitida polarizada, × 10 (izquierda) y × 40, en campo oscuro (derecha).

Capítulo 4

En cuanto el tejido se trata de un ligamento tafetán de una densidad de aproximadamente 10 hilos, que presentan torsión en Z en trama y en urdimbre.



Figura 83. Macrofotografía del tejido.

RESULTADOS

Seguidamente se procede a unificar los resultados obtenidos de la obra de la *Comunión mística de Santa Teresa* (Tabla 66). En primer lugar, indicar que el soporte de tela es de tipo lino a cáñamo.

Respecto a las capas pictóricas, presenta un estrato de preparación de un grosor homogéneo de color rojizo constituido por tierra sombra enriquecida con hematita, blanco de plomo y sales solubles.

Los estratos pictóricos están superpuestos en una fina capa. En cuanto al color rojo (STV1) se consigue mezclando los pigmentos de minio, óxido de hierro con blanco de plomo. El color aparentemente azul (STV2) no contiene ningún agente pigmentante que lo relacione con esta tonalidad, pues está formado por tierra negra con magnetita, negro marfil y blanco de plomo.

Tabla 66. Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de la *Comunión Mística de Santa Teresa*.

Muestra	Identificación química SEM/EDX	
	Preparación (1)	Agente pigmentante (2)
STV1 Rojo	Tierra sombra (Fe/Mn) enriquecida con hematita Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Sales solubles (NaCl)	Blanco de plomo Minio (Pb_3O_4) Óxido de hierro (III) Partículas accesorias
STV2 Azul	Tierra sombra (Fe/Mn) enriquecida con hematita Blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) Sales solubles (NaCl)	Blanco de plomo Tierra negra con magnetita Fe_3O_4 Negro carbón animal o negro marfil Sales solubles

PARTE III. RESULTADOS

CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

El sistema de análisis del proceso de investigación realizado en esta tesis doctoral, ha llevado a completar los casos de estudio atribuidos a la producción artística del pintor Antonio Bisquert en la ciudad de Teruel. Desarrolla los procesos científico-técnicos en 12 obras, de las cuales 10 de ellas nos han permitido volcar un volumen completo de información documental complementaria, para poder como ya hemos indicado, el completar, revisar y corregir los datos ya conocidos. Con todo ello, queremos en este punto presentar la información obtenida desde un punto de vista más global. De forma general se ha podido extraer esta información técnica y documental de cada obra presentando este compendio de datos en la Tabla 1.

Tabla 1. Datos técnicos de todas las obras estudiadas.

OBRA	AÑO	PROCEDENCIA	DIMENSIONES (cm)	FIRMA INSCRIPCIONES
<i>Santa Úrsula y Once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	1628	Catedral de Santa María de Mediavilla, Teruel	206 × 145 × 2	Inscripción nombre y fecha
<i>Santa Teresa Escritora</i>	1628-1631	Iglesia San Martín, Teruel	194 × 140 × 2	Inscripción nombre personaje representado
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	1646	Iglesia de San Pedro, Teruel	163 × 124 × 3,30	Inscripción nombre y fecha
<i>El Buen Pastor</i>	Segundo cuarto S. XVII	Iglesia El Salvador, Teruel	154,5 × 117 × 3,30	Inscripción nombre
<i>San Juan Bautista</i>	Segundo cuarto S. XVII	Iglesia de San Miguel, Teruel	186 × 117	-
<i>San Pantaleón Medico y Mártir</i>	Segundo cuarto S. XVII	Iglesia Inmaculada Concepción, Cella, Teruel	157 × 104 × 2	Firma con rúbrica Inscripción santo
<i>Inmaculada Concepción</i>	Segundo cuarto S. XVII	Iglesia de San Miguel, Teruel	160 × 110	-
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	Segundo cuarto S. XVII	Desconocida	116 × 167	Firma con rubrica
<i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	1630	Desconocida	113 × 95	Firma con rúbrica
<i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	1630	Desconocida	133,80 × 01,30	-

<i>Retablo de San Agustín</i>	1639	Iglesia San Martín, Teruel	285,5 × 207	-
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	-	Desconocida	132 × 103 × 3	-

Desde la parte de investigación a través de la génesis de las obras, gracias a los registros radiográficos, una de las primeras cosas que hemos podido comprobar es que Antonio Bisquert, supo entender enseguida las necesidades de su clientela, adaptadas a las temáticas requeridas. Así mismo, se identificó con un tipo de pintura en la que se sentía más a gusto y que le permitía desarrollarse como artista, para poder exhibir sus habilidades de pintor de escenas religiosas. Por el volumen de obras localizadas en esta ciudad se pone de manifiesto la magnífica acogida por gran parte de la clientela local que tuvo este pintor valenciano. Marcado por la tradición y el gusto de la época, donde el género que ampliamente desarrolla es la pintura religiosa caracterizada por las tomas de escenas representadas en los textos sagrados del Antiguo o el Nuevo Testamento, así como las vidas de los santos y otros textos de apócrifos cristianos.

Compagina de forma característica la idealización simbólica con las referencias realistas, en las que algunos casos lo sobrenatural se imprime en un contexto de atractiva cotidianeidad. Dentro de nuestro estudio podemos decir que es notable como en algunos casos las exigencias del pagador le llevan a modificar rasgos referenciales de las escenas compuestas. Es muy significativo el número de piezas que escondían modificaciones bajo su imagen visible, pues del conjunto de las 12 piezas estudiadas, 7 muestran cambios en su composición.

Las obras muestran influencias que aglutinan el variado engranaje de tendencias artísticas valencianas de aquel momento. Simultáneamente la pintura antecesora de su tiempo liderada por Juan de Juanes, nombre por

el que se conoce a Vicente Juan Macip (1510?-1579). Como artista referente de mediados del siglo XVI, la pintura que ejecuta Antonio Bisquert le permite nutrirse de los rasgos compositivos, así como de los tratamientos del color y del idealismo de los personajes retratados. Estas influencias las vemos reflejadas en las obras de *San Pantaleón Médico y Mártir*, *La Inmaculada Concepción*, *la Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*, *la Sagrada Familia en el Taller de Carpintería* y las pinturas de la polsera del Retablo de *San Agustín*.

Otro factor de influencia vendrá de la mano del artista Francisco Ribalta (1565-1628) y su notable taller con sus correspondientes discípulos, que también fueron motivadores de inspiración de la pintura de Antonio Bisquert. De las obras estudiadas los trabajos de evocación ribaltesca pensamos que son *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*, *San Juan Bautista* y *El Calvario del Retablo de San Agustín*.

A este compendio de excepcionales pintores españoles habría que añadirle la impronta de artistas de los Países Bajos, pues del mismo modo existían relaciones con territorios más distanciados por la llegada temprana de pintores a la península y sobre todo por la circulación de modelos grabados. Las influencias del arte de Flandes quedan marcadas en la pintura barroca española sin lugar a dudas. Y prueba de ello es el grabado adherido en la pintura de *Santa Teresa Escritora*, el personaje principal del *Buen Pastor* y la escena de *Anunciación del ángel a los pastores*.

En todas las obras estudiadas Antonio Bisquert demuestra el buen uso de técnica pictórica imperante de la época, lograda con maestría donde incluso se recogen recursos curiosos de la época. Como ejemplo el uso del trampantojo en algunas escenas con las que juega intentando provocar ese ilusionismo visual, al situar a figuras como espectadores dentro de su propia obra, como vemos en el caso de estudio del *Buen Pastor*.

Del mismo modo, otra técnica destacada es el claroscuro, una práctica madurada en el barroco como demuestra por ejemplo en *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa* y en la *Sagrada Familia con San Juanito y Santa Ana*. En que el uso de los contrastes en los colores acusa volúmenes iluminados destacando sobre los ensombrecidos buscando, a su vez, destacar a los personajes principales, como deja patente en las obras *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa* y en la *Anunciación del ángel a los pastores*, pues trabaja personajes secundarios con una veladura más oscura en sus rostros.

Por otra parte, el uso de la firma la emplea como recurso pictórico, pues registra la autoría de la obra a la vez que manifiesta la habilidad del pintor y la confluencia entre palabras e imágenes. Las palabras escritas identifican al autor, a la vez que al estar escrita dentro de la pintura justifican su talento como creador. En tres de las obras analizadas se ha extraído la firma del pintor, aunque curiosamente la ubicación de cada una se presenta de diferente forma y sitio.

En los cuadros de *San Pantaleón Médico y Mártir* y la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito* esta firma aparece en la parte inferior derecha, incluida dentro de la escena. Sin embargo, en la *Anunciación del ángel a los pastores* está abajo en la izquierda, casi en la terminación de la pintura. Pero, aunque no siguen un patrón respecto a la posición en las que Antonio Bisquert coloca las firmas, sí que mantienen los mismos caracteres a través de un formato en cursiva y un trazo de rubrica similar en la terminación del apellido, forma de acabar la letra que se convierte en una característica singular.

O de otra manera en la que también ha quedado patente la huella del nombre del pintor es la inscripción con sus datos, que deja grabada en *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa*, *San Joaquín con la Virgen Niña* y *el Buen Pastor*. Y más aún, en las dos primeras, incluye la

fecha que siempre será un dato muy significativo para ayudar a la autoría de las mismas. Pensamos posiblemente que lo hiciera por asociarse a la realidad humana de que el tiempo pasa o únicamente con la intención de marcar el inicio 1628 y el final 1646 de su producción artística.

Tenemos constancia de que existen otras obras analizadas, consideradas del pintor Antonio Bisquert, no incluye ninguna tipología de firma. Pero esto posiblemente pudiera deberse bien a que, por exigencias de la clientela, no se consideró oportuno incluirla, o porque considerara la obra como única e irrepetible. Por último y dentro de esta serie de hipótesis, existe la posibilidad de que la postura del anonimato en la que la obra fuera más importante que cualquier otra cosa y el autor se convertía en una herramienta de la producción. Todas estas conjeturas no han podido ser contrastadas de una forma que se asegure su fiabilidad. Por otra parte, además de toda esta tipografía de letras incursas en las obras, destaca en algún caso el uso de las filacterias como parte de la iconografía religiosa. En el *Buen Pastor* y en el caso de la *Anunciación del ángel a los pastores* sigue el mismo protocolo de actuación, misma impresión de letras serpenteantes emanando de las bocas de las figuras. El otro caso se da en las diferentes representaciones de San Juan Bautista, pues en las tres obras donde aparece se representan similares filacterias tendidas de la distintiva cruz, en las que la fuente de letra es igual aunque de diferente tamaño.

De forma aislada, pues ocurre únicamente en el cuadro de *San Pantaleón Médico y Mártir*, el nombre del personaje sagrado aparece situado en la franja inferior dentro de una cartela. En él se repiten las mismas letras capitulares de tipografías romanas, que hemos podido ver en las filacterias de otras obras. Pensamos que esto pudiera ser para que no dejara lugar a la imaginación, puesto que este santo no es representado con los atributos que iconográficamente se le suelen atribuir.

En cuanto a las aportaciones de las imágenes radiográficas los resultados obtenidos son cuantiosos y favorables, puesto que han permitido ir más allá del conocimiento de la imagen analizada en el campo visible e introducirnos como hemos indicado con anterioridad en la génesis de las obras. Se han logrado analizar 9 lienzos y un retablo compuestos por 8 piezas, consiguiendo así un total de 17 radiografías que ofrecen cada una de ellas diferentes parámetros según sus características matéricas y de formato. En la Tabla 2 se exponen los datos técnicos de estas radiografías.

Tabla 2. Resumen de los resultados de la aplicación de RX.

Obra	Dimensión (cm)	Área (m ²)	Voltaje (kV)	Intensidad (mA)	Distancia al foco (cm)	tele	Nº placas	Dosis Integrada (µSv)
Ref.-411. <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	206 × 145	2,99	70	20	500	8	24	5,80 ± 1,10
Ref.-384. <i>Santa Teresa Escritora</i>	194 × 140	2,97	58	20	500	–	40	10,80 ± 2,70
Ref.-412. <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	163 × 124	2,02	71	20	480	6	18	4,90 ± 0,54
Ref.-588. <i>El Buen Pastor</i>	154 × 117	1,80	59	20	420	6	18	6,34 ± 0,29

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Capítulo 5

Ref.-511. <i>San Juan Bautista</i>	186 × 117	2,18	71	20	500	8	24	19,00 ± 9,80
Ref.-450. <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	157 × 104	1,63	47	20	370	6	18	6,22 ± 0,28
Ref.-513. <i>Inmaculada Concepción</i>	160 × 110	1,76	72	20	440	–	14	21,78 ± 8,91
Ref.-449. <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	187 × 135	2,52	46	20	440	8	24	6,40 ± 1,89
Ref.-588. <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	132 × 103	1,36	59	20	320	5	15	24,22 ± 5,55

Retablo de San Agustín								
Obra	Dimensión (cm)	Área (m²)	Voltaje (kV)	Intensidad (mA)	Distancia al foco (cm)	tele	Nº placas	Dosis Integrada (µSv)
1. Ref.-588. <i>Padre con el globo terráqueo</i>	20 × 60	0,12	58	20	190	-	4	13,80 ± 1,10
2. Ref.-515. <i>Calvario</i>	60 × 55	0,33	58	20	180	-	6	45,95 ± 17,47
3. Ref.-516. <i>San Jerónimo Penitente</i>	102 × 46	0,47	56	20	190	-	8	25,35 ± 1,90
4. Ref.-514. <i>San Agustín</i>	90 × 50	0,45	59	20	340	-	8	20,20 ± 2,83
5. Ref.-512. <i>Santa Mónica</i>	90 × 40	0,36	58	20	280	-	8	20,20 ± 2,83
6. Ref.-519. <i>Polsera izquierda. Santa Lucía y Santa Catalina</i>	150 × 30	0,45	59	20	190	-	5	13,10 ± 0,90
7. Ref.-518. <i>Polsera derecha. Santa María Magdalena y Santa Bárbara</i>	150 × 30	0,45	58	20	300	-	5	13,80 ± 1,10
7. Ref.-510. <i>Banco</i>	50 × 300	1,50	70	20	500	-	16	7,14 ± 0,05

Para el estudio radiográfico de estas obras se ha empleado la metodología de radiografías de gran formato, desarrollada en el Laboratorio de Documentación y Registro del IRP de la UPV. Protocolo de trabajo que posibilita una lectura sin ningún tipo de interrupción, además de presentar una imagen homogénea tanto a nivel de contraste como de definición de toda la superficie. La integración psíquica permite el reconocimiento de los hallazgos con ayuda de los estudios previos complementarios con el reconocimiento de los objetos.

La mirada se fija, en los primeros segundos de visión, en las regiones más dañadas y poco a poco en los detalles más significativos. Datos que poco a poco se ordenan y que pasamos a enumerar. En un primer momento esta percepción visual ha permitido conocer el estado de conservación de las pinturas (Tabla 3). No obstante se ha tenido en cuenta las obras completamente enteladas, como *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa*, *San Juan Bautista* y la *Inmaculada Concepción*. Este factor se ha considerado en todo momento en la interpretación de las pinturas. Desde el punto de vista del estado de conservación queremos señalar las otras que tienen solo sus bordes entelados, para favorecer el tensado de las pinturas. Esto sucede en *San Joaquín con la Virgen Niña*, *San Pantaleón Médico y Mártir*, *Anuncio del ángel a los pastores* y en la *Comunión Mística de Santa Teresa*. Estas intervenciones en el soporte derivan en numerosas reintegraciones cromáticas, que ven desde la ocultación de pequeñas lagunas a otras de gran formato, como es el caso de la obra de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa*, la *Inmaculada Concepción* y en el *Anuncio del ángel a los pastores*.

En relación con el soporte, existe un completo aprovechamiento de las telas pues en algunos casos el uso de dos piezas es imprescindible para conseguir el formato demandado, puesto que el tamaño del ancho estaba limitado a 104 cm como presenta *San Pantaleón Médico y Mártir*. Mientras que otros ha sido reaprovechado como queda patente en las

radiografías del retablo, en las escenas de *San Agustín* o incluso hasta tres veces, como en *El Calvario*. Esta optimización de material se refleja también en la imagen de la polsera de *Santa María Magdalena* y en el *Buen Pastor*, en los que da utilización a pequeños fragmentos de tela para obtener el soporte.

Tabla 3. Resumen del estado de conservación de las obras.

Obra	Bastidor	Entelado	Costura	Reintegración Cromática	Estado de Conservación
<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	Sustituido	Completo	Horizontal	Mimética	Correcto
<i>Santa Teresa Escritora</i>	Sustituido	Bordes	Horizontal	Mimética/ Rigattino	Revisable
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	Original	No	Vertical	Mimética	Correcto
<i>El Buen Pastor</i>	Original	No	Horizontal/ Vertical	-	Necesita tratamiento
<i>San Juan Bautista</i>	Sustituido	Completo	Horizontal	Mimética	Necesita tratamiento
<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	Sustituido	Bordes	No	Puntillismo	Correcto
<i>Inmaculada Concepción</i>	Sustituido	Completo	No	Mimética/ Rigattino	Correcto
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	Sustituido	Bordes inferior más ancho	Horizontal	Mimética/Tinta plana	Correcto
<i>Retablo de San Agustín</i>	.-	.-	No	Mimética	Correcto
<i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	Original	No	No	-	Necesita tratamiento
<i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	-	Se desconoce	Se desconoce	Puntillismo	Correcto
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	Sustituido	Bordes	No	Mimética	Correcto

Por último, y en referencia al estado de conservación, destacar que se ha conseguido estudiar dos bastidores originales que siguen presentes en *San Joaquín con la Virgen Niña* y en el *Buen Pastor*. Así pues, estas estructuras de soporte originales con las que trabajaba para dar tensado a sus lienzos estaban conformados por listones de madera de pino, ensamblados con espigas de tipo horquilla con los cantos biselados en los ángulos. Al mismo tiempo, por los grandes formatos de sus obras, tenían un travesaño horizontal de refuerzo central con ensamble en 'T' a espiga abierta.

Además destacamos que el estudio ha contado con dos obras que nunca han sufrido un proceso de restauración, como es el caso del *Buen Pastor* y la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*. Pero gracias al estudio realizado, debemos recomendar una intervención conservadora de estas pinturas, pues ambas tienen una gran multitud de patologías que ponen en peligro su estabilidad. Patologías como el envejecimiento del barniz y la separación de la tela con el bastidor en la obra del *Buen Pastor*, o como ocurre en la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito* que vemos un desgarramiento del soporte que atraviesa la franja inferior y numerosos orificios.

Por otra parte, la técnica de ejecución imprime el carácter y la forma de trabajar de este autor. Gracias a las comparaciones y la experiencia previa, el estudio de este conjunto de obras ha permitido definir procedimiento que sigue en la ejecución formal de las mismas. Antonio Bisquert plantea una escena inicial, pero luego coloca, quita y superpone figuras; imprime un carácter inquieto y activo en la creación de las escenas. En la Tabla 4 se pueden comprobar la relación de cambios localizados en el conjunto de radiografías de las obras.

Cambios, por ejemplo, cuando coloca la paloma al final de la ejecución de la pintura de *San Joaquín con la Virgen Niña*, o cómo se ve el mantel de la mesa por debajo de las dos figuras que acompañan a Santa Teresa en el caso de *Santa Teresa Escritora*.

Después, el proceso creativo viene marcado por las influencias gráficas tomadas de forma anterior a la realización de la pintura. Su forma de actuar es directa, con la demarcación de los perfiles empleando líneas en las composiciones anatómicas, aunque no lo considera necesario en todos casos.

Simultáneamente enseña en estas imágenes radiográficas variadas modificaciones, consideradas arrepentimientos del pintor, como en la cara de la figura niña del margen de la obra de *San Joaquín con la Virgen Niña* en la que su posición ha sido completamente cambiada, dejando visible una traza peor que la inicial. Además, se detectan numerosos cambios en la obra del *Buen Pastor*, deja entre leer el título del cuadro encima de la inscripción de su nombre al mismo tiempo de las diferencias de las zonas de la solapa del zurrón, el cuello de la camisa de la figura del espectador y parte del paisaje de la derecha. Si bien es cierto que ocurre algo, el dedo índice derecho de *San Juan Bautista* y su saya también evidencian transformaciones. Luego en *San Pantaleón Médico y Mártir* la figura del santo era más ancho y los pliegues de abajo de la capa no eran iguales. Aunque los *pentimentis*, o arrepentimientos, más marcados los vamos a localizar en la *Inmaculada Concepción*, pues en la figura principal de la virgen sus manos cambian completamente la posición y su doble túnica en un principio solo era una.

En cambio, estos arrepentimientos no es algo que sucede en *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa* y en el Retablo de *San Agustín*, donde parece que imprime menos creatividad. En ellas los únicos cambios puntuales referenciados vienen relacionados con los drapeados de las vestimentas de sus personajes principales.

Hay que hacer notar los objetos o personajes que no eran perceptible en el campo de lo visible y que gracias a la técnica radiográfica se han reconocido y localizado. Estos fuertes cambios pudieran estar relacionados

con las exigencias marcadas por los deudores, o bien por los impulsos compositivos del pintor. Sucede en obras como en la *Inmaculada Concepción* en la que uno de sus símbolos de las letanías marianas fue relegado al olvido, ya que hayamos la fuente de la sabiduría debajo del cuerpo de la figura del hombre de la izquierda.

Al mismo tiempo esto ocurre con el caso de *San Pantaleón Médico y Mártir* en el que el atributo de su mano derecha le relacionaba en inicio con su martirio, pues pudiera ser una empuñadura del espadín con el que fue decapitado. Lo mismo ocurre con el elemento con el que cubre su cabeza, ya que presentaba otro aspecto y un mayor tamaño, pero que el pintor finalmente modificó. Para finalizar, el cambio más impactante lo recoge la obra de *San Juan Bautista*. En la parte inferior derecha aparece la figura de un hombre de medio cuerpo completamente legible en la imagen radiográfica, el cual se decide ocultar por completo junto con la vegetación que le rodea.

Este tipo de personajes aparecen en algunas de las obras estudiadas. En ambos lados o como en este caso en una esquina, sitúa personajes incurios sin sentido aparente en las escenas. Esta peculiaridad se repite en *Santa Teresa Escritora*, con dos personajes de cuerpo entero y solo uno en *San Joaquín con la Virgen Niña*, el *Buen Pastor* y en la *Inmaculada Concepción*. Pudiera relacionarse con el donante, aunque este recurso es más propio de la pintura gótica religiosa, era ya poco frecuente encontrarlo en la pintura barroca. Pero después de estudiar todo este conjunto podemos decir que se convierte en un rasgo identificativo de las obras del pintor Antonio Bisquert. Volvemos a recordar en este punto que, del conjunto de las 12 piezas estudiadas, 7 han mostrado cambios en su composición.

Siguiendo en lo que al trabajo radiográfico se refiere, se han obtenido marcadas similitudes fisionómicas en algunos de los personajes en las

obras abordadas. En el caso de la figura femenina es posible relacionar y ver su evolución desde Santa Úrsula a la Inmaculada de las obras en las que vienen representadas, terminado con la Virgen María de las dos Sagrada Familia presentadas en el espectro visible. Así mismo las figuras de hombre también experimentan rasgos faciales similares en el *Buen Pastor* y en *San Juan Bautista*. En estas mismas obras este fenómeno de similitudes también se estudia en los animales, más concretamente en el cordero. Después, las figuras masculinas de avanzada edad como San Joaquín y San Agustín, crean un vínculo de parecidos más que razonables. Para concluir, completar los rasgos equivalentes en la representación entrañable de niño o bien el ángel en *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa* y en las dos Sagrada Familia.

De forma asombrosa una peculiaridad del diagnóstico ha sido la detección de la desaparición, bien de objetos o de elementos del decorado y la escenografía, como es la vegetación y las piedras, completando una serie de elementos que no existen en el plano radiográfico. Esto acentuó el interés por la realización de análisis químicos de los estratos pictóricos.

Tabla 4. Resumen de los cambios en RX.

	Reutilización del soporte	Modificaciones consideradas arpentamientos	Figuras ocultas	Desaparición de pigmentos	Desaparición de objetos	Figuras sobrepuestas	Zonas repintadas
<i>Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>							
<i>Santa Teresa escritora</i>							
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>							
<i>El Buen Pastor</i>							
<i>San Juan Bautista</i>							
<i>San Pantaleón médico y mártir</i>							
<i>Inmaculada Concepción</i>							
<i>Anuncio del ángel a los pastores</i>							
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>							
Retablo de San Agustín							
<i>Padre Eterno</i>							
<i>Calvario</i>							
<i>San Jerónimo penitente</i>							
<i>San Agustín</i>							
<i>Santa Mónica</i>							
<i>Santa Lucía y Santa Catalina ((izquierda), Santa María Magdalena y Santa Bárbara (derecha)</i>							
<i>Banco</i>							

Para concluir con los resultados referentes a las técnicas no invasivas a través de sus registros radiográficos, terminar con una valoración estilística general de este conjunto. En primer lugar, lo que más llama la atención es que las obras de gran formato son las que gozan de más calidad artística, relegado a un segundo plano el retablo de *San Agustín* en el que existe menos creatividad, con una clara pincelada menos libre. En último lugar, consideramos citar la *Comunión Mística de Santa Teresa*, que presenta una calidad que en general es inferior al resto de las piezas del resto del estudio. Esto nos lleva a plantear la suposición de que podría parecer que esta obra muy posiblemente no sea de la producción artística de la mano de este pintor.

A partir de los colores seleccionados para el estudio analítico, como han sido el rojo, verde, magenta, azul, tierras y blanco se obtienen unos conocimientos estructurales de las obras. Estas diferentes tonalidades se han obtenido con la mezcla de pigmentos que están referenciados en las siguientes tablas (Tablas 5 a 9).

Tabla 5. Resumen de la composición química de pigmentos, color Rojo.

OBRA	COLOR ROJO
<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	Blanco de plomo Bermellón Tierra sombra
<i>Santa Teresa Escritora</i>	Blanco de plomo Bermellón Tierra roja
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	-
<i>El Buen Pastor</i>	Bermellón Tierra roja
<i>San Juan Bautista</i>	Bermellón Tierra roja
<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	Bermellón Tierra roja
<i>Inmaculada Concepción</i>	Bermellón
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	Tierra roja
<i>Retablo de San Agustín</i>	Blanco de plomo Bermellón Tierra roja con hematita
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	Minio Óxido de hierro

Tabla 6. Resumen de la composición química de pigmentos, color Verde.

OBRA	COLOR VERDE
<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	Verdigris Tierra ocre
<i>Santa Teresa Escritora</i>	Verde de malaquita
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	Verde de malaquita
<i>El Buen Pastor</i>	Verde de malaquita
<i>San Juan Bautista</i>	Verde de malaquita
<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	Verde de malaquita
<i>Inmaculada Concepción</i>	Verde de malaquita
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	Verde de malaquita
<i>Retablo de San Agustín</i>	Verde de malaquita
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	-

Tabla 7. Resumen de la composición química de pigmentos, color Magenta.

OBRA	COLOR MAGENTA
<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	Blanco de plomo Minio Azurita Negro hueso Tierra roja
<i>Santa Teresa Escritora</i>	-
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	Tierra roja con hematita
<i>El Buen Pastor</i>	Blanco de plomo Minio Esmalte Tierra roja
<i>San Juan Bautista</i>	-
<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	Tierra roja Blanco de plomo Esmalte
<i>Inmaculada Concepción</i>	-
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	Blanco de plomo Tierra roja
<i>Retablo de San Agustín</i>	Blanco de plomo Minio Tierra roja
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	-

Tabla 8. Resumen de la composición química de pigmentos, color Azul.

OBRA	COLOR AZUL
<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	-
<i>Santa Teresa Escritora</i>	-
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	Esmalte Azul cobalto Azul de prusia
<i>El Buen Pastor</i>	Esmalte Azurita
<i>San Juan Bautista</i>	Azul ultramar Esmalte
<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	Esmalte
<i>Inmaculada Concepción</i>	Esmalte
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	Esmalte
<i>Retablo de San Agustín</i>	Esmalte
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	-

Tabla 9. Resumen de la composición química de pigmentos, color Carnación.

OBRA	COLOR CARNACIÓN
<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	Blanco de plomo Calcita Tierra ocre con goetita
<i>Santa Teresa Escritora</i>	-
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	Blanco de plomo Minio
<i>El Buen Pastor</i>	-
<i>San Juan Bautista</i>	Blanco plomo Tierra enriquecida con óxido de hierro
<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	Blanco de plomo Tierra roja con hematita
<i>Inmaculada Concepción</i>	-
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	-
<i>Retablo de San Agustín</i>	-
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	-

Por ejemplo tenemos indicios de cierto anacronismo pues se ha dado el caso de la localización en *San Joaquín con la Virgen Niña* de la presencia destacable de azul cobalto (1804) y azul de Prusia (1704), dos pigmentos fabricados de forma posterior a 1646, que es la fecha en la que está datado el cuadro. Esto pudiera deberse muy posiblemente a alguna intervención de retoque acometida en esta pintura, dato que hemos podido constatar, pues casi todas las obras han sido intervenidas anteriormente.

Es posible que la tendencia de objetos desaparecidos se dé por la característica radiopacidad que presentaran algunos pigmentos ante el impacto de los rayos X. Pero esto no podemos demostrarlo de forma certera, puesto que esta tendencia se da en varios colores que afectan a varios pigmentos, aunque de forma más acentuada se repiten en las composiciones paisajistas, como ocurre en la vegetación verde o bien rojo como en el *Buen Pastor*, o en *San Joaquín con la Virgen Niña*.

Todas las pinturas tienen una preparación que es propia y necesaria de las superficies textiles, antes de comenzar el proceso pictórico, pues forman junto con los pigmentos el estrato pictórico. Pues se da el caso en el que las imprimaciones oleosas se presentan coloreadas desde tonos rojizos, pardos y negruzcos con diferentes intensidades (Tabla 6). Y están dispuestas previo encolado, en algunos sobre un aparejo de yeso.

El albayalde y el blanco de plomo, actúan en todos los casos como componente imprescindible en las composiciones heterogéneas que se dan en las preparaciones, pero aparece acompañado en cada caso por diferentes tipos de tierras, o en su defecto, por negro carbón animal. Este pigmento de plomo, es sabido que es perjudicial para la salud como igualmente sucede con los pigmentos de arsénico (venenoso), detectado en el rejalar encontrado en las obras *San Pantaleón Médico y Mártir* y el *Anuncio del ángel a los pastores*.

La tierra almagra, o tierras rojas, es un tipo de pigmento que está muy presente en el suelo de la ciudad de Teruel, debido a que el enclave se asienta en distintos tipos de roca sedimentaria de tipo arcillas, yesos, calizas y margas. Estos suelos arcillosos presentan una textura fina, que pudo ser motivo del pronunciado uso de estos pigmentos en la producción pictórica estudiada.

Tabla 10. Resumen de tipologías de imprimación.

OBRA	FECHA	IMPRIMACIÓN	
		COLOR	MATERIALES
<i>Santa Úrsula y Once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	1628	Almagra	tierra sombra , albayalde
<i>Santa Teresa Escritora</i>	1628-1630	Marrón	albayalde, tierra roja
<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	1646	Almagra	tierra ocre, tierra sombra, albayalde
<i>El Buen Pastor</i>	Segundo cuarto S.XVII	Marrón	calcita, albayalde, tierra roja
<i>San Juan Bautista</i>	Segundo cuarto S.XVII	Negruzca	sulfato de calcio , albayalde, negro carbón animal, tierra roja
<i>San Pantaleón Medico y Mártir</i>	Segundo cuarto S.XVII	Marrón	sulfato de calcio, albayalde, tierra roja, rejalgar
<i>Inmaculada Concepción</i>	Segundo cuarto S.XVII	Negruzca	sulfato de calcio, albayalde , tierra con magnetita, negro carbón animal
<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	Segundo cuarto S.XVII	Marrón rojizo	albayalde , tierra ocre
<i>Retablo de San Agustín</i>	1639	Marrón oscuro	tierra roja, albayalde
<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	-	Marrón anaranjada	tierra sombra, albayalde

Este conjunto de estratos pictóricos, presentan diferentes espesores que nos han permitido analizarlos en las muestras extraídas. Oscilan entre el caso más fino, 100 μm en el retablo de *San Agustín* hasta los 380 μm en el *Buen Pastor* y en un punto intermedio aproximadamente de 200 μm son los referentes a *Santa Teresa Escritora*, *San Juan Bautista* o *el Anuncio del ángel a los pastores*.

Todo ello, en relación con el soporte utilizado en las pinturas, presenta unas características comunes en todas las obras que se han estudiado. A través de la revisión visual y apoyada por el estudio morfológico de fibras por Microscopía Óptica permite dictaminar una serie de resultados que se exponen a continuación. Las fibras son iguales en todos los casos, tienen un aspecto de tipo caña con nudos pudiendo ser de lino o cáñamo. En las obras sometidas a estudio la torsión de los hilos es en Z, es decir se ha realizado un giro de las fibras en el uso en sentido contrario a las agujas del reloj. En cuanto a la fabricación de estos tejidos, los hilos obtenidos se han entrelazado utilizando el ligamento simple, tafetán, también denominado "a la plana", tal como hemos podido verificar en los estudios con luz visible y RX.

Para dar por concluido este capítulo añadir que; Antonio Bisquert fue un pintor con nivel talentoso, respetado y reconocido, con una producción que imprime carácter, propia de un artista con recursos que supo aprovechar cualquier influencia positiva recibida, con una posición económica media que le permitió sobrevivir con holgura como un hombre más de su tiempo. En la que sus jilgueros y sus delicados detalles siempre lo mantendrán vivo en el mundo del arte pictórico barroco aragonés.

...porqué los ruseñores y **los jilgueros** plañeron la muerte del Redentor; por qué la golondrina arrancó las espinas de su corona; por qué se mira con cierta veneración el romero, en la creencia de que la Virgen secaba los pañales del Niño Jesús en una mata de aquella planta; por qué, o más bien, cómo se sabe que el saúco es un árbol de mal agüero desde que Judas se ahorcó en uno de ellos; por qué no sucede nada malo en una casa si se sahúma con romero la noche de Navidad; por qué se ven todos los instrumentos de la Pasión en la flor que ha merecido aquel nombre. Y, en verdad, no hay respuestas a semejantes preguntas.²⁸²

²⁸² Fernán Caballero, *La Gaviota*, ed. de Enrique Rubio Cremades, 15ª ed., Colección Austral (Madrid: Espasa, 2004).

PARTE IV. CONCLUSIONES

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

El proceso de investigación sobre la producción artística del pintor Antonio Bisquert que hemos desarrollado en este trabajo pensamos que permite valorar adecuadamente la importancia de una obra merecedora de un espacio significativo dentro de la historia del arte. Pues tras la aplicación de una metodología de trabajo complementaria, basada en el estudio histórico artístico, los métodos analíticos como la radiografía digital y la caracterización química y estratigráfica, ha logrado hacer una puesta en valor de este volumen tan importante de obras pictóricas delimitadas a la provincia de Teruel.

Se ha conseguido reunir, revisar y desarrollar todas las referencias tanto históricas como artísticas de este artista que han publicadas al largo de estos años sobre su vida personal, trayectoria profesional y dominio de la técnica pictórica. Además se ha profundizado en sus influencias artísticas y en las temáticas religiosas empleadas, quedando patente el motivo de

todo ello, pues casi todas las piezas forman parte de la propiedad eclesiástica de la Diócesis de Teruel y Albarracín.

Para esta puesta en valor se ha profundizado en la historia de la pintura de la época y el momento en el que Antonio Bisquert se desarrolló como pintor antes de afincarse en la ciudad de Teruel. Todo ello, gracias a su formación en la escuela valenciana, en el colegio de pintores de Valencia existente en la capital en el siglo XVII. Formando parte de los colegiales y en el que figuraba Francisco Ribalta como pintor mayoral y entre sus compañeros los también destacados Juan Ribalta, Juan Sariñena o Vicente Castelló. Con estos dos últimos a su vez queda evidenciado el movimiento artístico entre las tierras valencianas y aragonesas.

Por lo que se refiere a la aplicación de la técnica radiográfica usada, y en concreto el protocolo empleado para la obtención de radiografías de gran formato, hemos aportado un amplio volumen documental inédito y de datos referenciados a través de las imágenes radiográficas. Ya que en ellas se ha podido conocer el estado de conservación, el proceso creativo, su técnica de ejecución y su modo de actuar en general, cuando se enfrentaba al proceso creativo de cada una de las pinturas, dejando así toda su gestualidad a la vista. Resaltan aquellos datos como los arrepentimientos del pintor, al igual que aquellas figuras o personas que han permanecido ocultas bajo la pintura hasta este momento y más aún los numerosos objetos que desaparecen en el plano radiográfico. Esta técnica nos permite mirar todo lo que el pintor fue imprimiendo en cada una de las obras, desde el mismo momento que arranca su proceso creativo.

Estas interpretaciones radiográficas han permitido identificar añadidos pictóricos impostados de forma posterior en 7 obras de los casos estudiados. Relacionándolos, pudieran ser, con exigencias de embellecimientos de las obras, por cambios de modas o por posibles

intervenciones de retoque con carácter de restauración, anteriores a las actuales ya registradas, en el que alguna mano actuara con una doble intención.

Al mismo tiempo a través del estudio técnico hemos podido dar a conocer la historia material de las obras, mientras se pueden apreciar con detalle los rasgos formales propios de este pintor y su proceso de evolución técnica.

Estos datos se han podido combinar con los análisis químicos mediante técnicas microscópicas (MO y SEM/EDX) de un gran volumen de muestras extraídas de 10 obras. Conociendo de forma íntegra los materiales inorgánicos empleados en la conformación de las obras. Desde una aproximación al soporte pictórico hasta un conocimiento íntegro de los estratos pictóricos que las forman. Los cuales presenta unas características comunes propias a todas las obras, pero en la que aspectos como la capa de preparación no permiten evidenciar una evolución cronológica segura. Puesto que de dos de los cuadros que se tienen su datación como uno de los primeros, *Santa Úrsula y Once mil vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa* hasta el último documentado, *San Joaquín con la Virgen Niña* evidencia la misma preparación almagra. Con todos ellos podemos poner común la paleta de pigmentos del pintor pudiendo favorecer a futuros estudios similares tanto de reconocimiento y autorías del propio autor como de otros de este periodo artístico (Tabla 1).

Tabla 1. Paleta de pigmentos del pintor Antonio Bisquert.

Tierra con magnetita Tierra roja con hematita Tierra sombra Tierra ocre /con goetita Tierra negra con magnetita Tierra enriquecida con óxido de hierro	Negro óxido de cobre Negro carbón animal / Negro hueso / Negro de marfil
Blanco de plomo o albayalde. Carbonato básico de plomo Calcita. Carbonato de calcio Sulfato de calcio / Yeso	Bermellón. Sulfuro de mercurio Minio de plomo /Rojo Saturno. Plomo ortoplumbato Rejalgar / Sandárac. Rojo sulfuro de arsénico
Azurita / Azul de montaña. Carbonato básico de cobre Azul de Esmalte/ Vidrio de cobalto. Vidrio óxido de cobalto Azul ultramar /Lapislazuli	Verdigris / Cardenillo /Verdete. Acetato de cobre Verde de malaquita / Verde montaña. Carbonato natural básico de cobre

Para así, finalmente ofrecer, un dictamen certero de aproximación a sus autorías, basado en todos estos procedimientos nombrados, de un total de 11 obras, quedando una de ellas en duda por no cumplir con todos los parámetros propios del pintor. Parámetros que hemos caracterizado y se han contrastado con esta obra referenciada.

Esta tesis doctoral quiere intentar dejar un modelo de estudio en el campo de la pintura sobre lienzo que puede ser utilizado como base para futuras investigaciones, que lo puedan ampliar con nuevas aportaciones que puedan realizar nuevos estudiosos, pues se puede considerar como marco de referencia y aprendizaje en futuros estudios aplicados a las obras de arte en cuanto a documentación fotográfica y tratamiento de la imagen.

Dado que la tesis aborda los estudios iniciales de cara a posibles intervenciones, podría tener una aplicación de tipo práctica para las futuras restauraciones que se pudieran hacer a las obras de Antonio Bisquert serían de utilidad estos estudios previos y recomendaciones para su buen fin de ejecución de los trabajos.

Por lo que hace referencia a toda la producción artística de Antonio Bisquert en general en otras localizaciones concretadas en Zaragoza y Huesca o que están en la actualidad en colecciones privadas con carácter desconocido (durante la elaboración de esta tesis se han localizado dos lienzos, pero no se descarta que existan más), sin duda se les abre la posibilidad de profundizar en este ámbito y la posibilidad de que algún día, al menos, sean cedidos para ser expuestos temporalmente. En este sentido el lugar idóneo sería el Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel-Albarracín ya que es donde se ubica la mayor parte de cuadros de este artista.

CAPÍTULO 7. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN Y POTENCIALIDAD FUTURA DE TRABAJO

El trabajo se ha visto circunscrito en Teruel y su provincia por la cantidad de obras conservadas en esta ciudad. Y en este sentido queda clara nuestra intención de seguir, pues hubiera sido interesante poder abarcar más producción del pintor con obras ubicadas en otras ciudades como Zaragoza, Huesca o Madrid. Esta cuestión queda como una de las principales líneas de investigación que queremos acometer en el futuro.

Este trabajo además pretende también que tenga una parte divulgativa, pensada para el gran público. Por este motivo, hemos comenzado a trabajar en la posibilidad de la creación de un catálogo de la obra de Antonio Bisquert, como base de una exposición, temporal o permanente, en el Museo de Arte Sacro del Palacio Episcopal, de Teruel.

En este apartado, y teniendo en cuenta la existencia en Teruel de la Escuela Politécnica, donde uno de sus campos de investigación es la creación de aplicaciones para móviles, otro de los puntos potenciales que abre este trabajo es la creación de una APP para Smartphone, donde el usuario tenga acceso a la obra de este pintor y ayude a su divulgación.

Y ya para terminar, la tesis establece otro punto que pueda favorecer nuevas restauraciones en otras obras de este pintor por parte de entidades culturales, habida cuenta que ahora ya pensamos que se conoce en mayor profundidad tanto la importancia de Antonio Bisquert, como el grado de deterioro que presentan algunos sus lienzos y que sería conveniente que se actuase sobre ellos lo antes posible. Sabemos que el examen de esas obras no nos dejará indiferentes, porque siempre encontraremos algún secreto bajo su piel.

BIBLIOGRAFÍA

Ainsworth Maryan Wynn. *Art and autoradiography: insights into the genesis of paintings by Rembrandt, van Dyck and Vermeer*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1982.

Alcahalí y de Mosquera, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, 1987. Acceso 11 de octubre de 2016.

<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=405897>.

Aldana Fernández, Salvador. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia, 1970.

Alted Vigil, Alicia. "Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional". 97-124 en *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009.

Bibliografía

Álvarez Casado, Ana Isabel. "Defensa y destrucción del patrimonio histórico español durante la guerra civil española en la prensa republicana". *Boletín de la Anabad*, n. 1, (1998): 171-186.

Angulo Iñiguez, Diego. "Las piedades de Ribalta y Bisquert", *Archivo Español del Arte*. vol. 18, n. 70 Julio- Agosto (1945): 235.

Arce Oliva, Ernesto. "La pintura aragonesa en el tiempo de Antonio Bisquert". 13-20 en *El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1995.

Arco y Garay, Ricardo del. *Catalogo Monumental de España (1900-1961): Huesca*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, vol. 1, 1942. Acceso 15 de mayo de 2016.

http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359483_V01T.html#page/68/mode/2up.

Arriba Cantero, Sandra de. "San José". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, n. 5 (2013): 57-76.

Benito Doménech, Fernando. "Antonio Bisquert, en el eje artístico entre Valencia y Aragón durante el siglo XVII". 21-32 en *El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1995.

Bettenson, Henry. *The Later Christian Fathers: A Selection From the Writings of the Fathers from St. Cyril of Jerusalem to St. Leo the Great*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. "Torre de la Iglesia de San Pedro". *Heraldo de Teruel: Semanario regional*. Año I, n. 7, 14 de Noviembre de 1896, p. 1. Acceso 1 de marzo de 2017.

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10002299557>.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. "Teruel". *Las Provincias: Diario de Valencia*. Año 36, n. 12722, 26 de Junio de 1901, p. 1. Acceso 1 de marzo de 2017.

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=1100033671>.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Sr. Director de las Provincias. "Lo Rat-Penat en Teruel". *Las Provincias: Diario de Valencia*. Año 36, n. 12739, 13 de Julio de 1901, p. 2. Acceso 1 de marzo de 2017.

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=11000336782>.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Tormo, Elías. "De Arte". *Las Provincias: Diario de Valencia*. Año 51, n. 16550, 04 de Octubre de 1916, p. 1. Acceso 1 de marzo de 2017.

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=11000343587>.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ben Chapneth, Mohamed. "Noticias artísticas de la Catedral de Teruel". *Teruel: Diario*. Año 5, n. 1229, 5 de Diciembre de 1928, p. 1. Acceso 1 de marzo de 2017.

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10002305849>.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. "La festividad de mañana". *La voz de Teruel*. Año 5, n. 479, 21 de Mayo de 1928, p. 1. Acceso 1 de marzo de 2017.

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10002298767>.

Blasco y Val, Cosme. *Historia de Teruel*. Teruel: Imprenta J. Alpuente, 1870.

Borras Gualis, Gonzalo M. "Antonio Bisquert". En *Enciclopedia Temática de Aragón*. vol. 4. Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1986-1987.

Bibliografía

Bryan, Michael. *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*. London: H.G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1849. Acceso 15 de mayo de 2016.

https://books.google.es/books?id=NfcDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura Española en los siglos de oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007.

Bruquetas Galán, Rocío. La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional. 201-220 en *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009.

Bruquetas Galán, Rocío. et al. "La serie Jerónima de Zurbarán en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Estudio de sus Restauraciones" ICOM Committee for Conservation, ICOM-CC, 16 th Triennial Conference. Lisboa, 19 al 23 de septiembre 2011. Acceso 3 de marzo de 2017.

<http://bh1.fpc.pt/nyron/Library/catalog/winlibsrch.aspx?skey=CB03A47AEB9D42329217DC85E609C1F2&cap=&pesq=5&thes1=30104&doc=13797>.

Buil Guallar, Carlos y Juan Carlos Lozano. "Antonio Bisquert, autor de dos ciclos pictóricos atribuidos a Jusepe Martínez". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 41. (1990): 80-82.

Buil Guallar, Carlos y Juan Carlos Lozano. "El pintor Antonio Bisquert". 33-56 en *El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1995.

- Bux Joannes. *Quinqui Libri de la iglesia de San Martín*. vol. 2. Teruel: Archivo Parroquial El Salvador de Teruel, 1629.
- Caballero, Fernán. *La Gaviota*. Edición de Enrique Rubio Cremades. 15ª ed. Colección Austral. Madrid: Espasa, 2004.
- Cabré y Aguiló, Juan. *Catalogo artístico monumental de la provincia de Teruel*. vol. 4. 1909-1910. Acceso 5 de mayo de 2016.
http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001475813_V04TF.html#page/1/mode/2up.
- Camón Aznar, José. *La pintura española del siglo XVII*. Madrid: Espasa Libros, S.L., 1977.
- Campo Gema, Ruth Bagan y Núria Orios. *Identificació de fibres, Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Tallers Gràfics Hostench, 2009.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid Ediciones Istmo S.A., 2003.
- Caruana Gómez, Jaime. *Historia de la Provincia de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial, 1956.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *El Bestiario de Cristo*, vol. 1. Palma de Mallorca: José de Olañeta, 2016.
- Chauliac, Guy de. *Cirurgia de Guido de Cauliaco con la glosa de Falco: agora nuevamente corregida y emendada y muy añadida... con un Tratado de los simples*. Valencia: Pedro Patricio, 1290-1368. Acceso 2 de mayo de 2017.

Bibliografía

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cirurgia-de-guido-de-auliaco-con-la-glosa-de-falco-agora-nueuamente-corregida-y-emendada-y-muy-anadida-con-un-tratado-de-los-simples>.

Crépieux-Jamin, Jules. *ABC de la graphologie*. Montparnasse: Presses Universitaires de France, 2004.

C. Wilson Cristopher. "Saint Teresa of Ávila's Martyrdom: Images of Her Transverberation in Mexican Colonial Painting", *Revista: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 21, n. 75 (1999): 226-233.

Diez Atienza, Belén, José A. Madrid García y Pedro L. Hernando Sebastián. "Relación pictórica Valencia Teruel. Nuevas aportaciones a partir de la utilización de procedimientos radiográficos". 763-772 en *Emerge 2014. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

Diez Atienza, Belén. "Estudios técnicos. Pintor valenciano en la provincia de Teruel. Barroco: Antonio Bisquert". 58 en *Exposición Posters curso 2014/2015 Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Resultados Académicos 3ª Edición*. Trabajo de investigación de doctorado. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.

Diez Atienza, Belén. "Estudios técnicos. Pintor valenciano en la provincia de Teruel. Barroco: Antonio Bisquert". 60 en *Exposición Posters curso 2015/2016 Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Resultados Académicos 4ª Edición*. Trabajo de investigación de doctorado. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

Diocesis tv Teruel. *Exposición Estudio del lienzo de Santa Teresa Escritora de Antonio Bisquert*. Teruel: Vimeo, 2016. video, 2,20 min. acceso 20 de enero de 2017. <https://vimeo.com/140180172>.

Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., 2005.

- Escrivá de Balaguer, José María. *Es Cristo que pasa*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 2013.
- Esteras Martín, Cristina. "Documentos inéditos de artistas que trabajaron en Teruel en los siglos XVI, XVII y XVIII". *Revista Teruel*, n. 55-56. (1976): 157-158.
- Fernández del Hoyo, María Antonia. "El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 61. (1995): 545-546.
- Ferreiro Alemparte, Jaime. *La leyenda las Once Mil Vírgenes. Sus reliquias, culto e iconografía*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.
- Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1950.
- Fontana Calvo, María Celia. "Iconografía laurentina en la sacristía de la Iglesia de San Lorenzo". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 47 (1992): 119-141.
- Fontana Calvo, María Celia. "Sobre la creencia, a comienzos del siglo XVII, del nacimiento de San Lorenzo en la ciudad de Huesca". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n. 118 (2008): 223-234.
- Fontana Calvo, María Celia. "La Bóveda de la sacristía de San Lorenzo: Un programa del siglo XVII en torno a la prosperidad y la virtud". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n. 118 (2008): 85-143.
- Gabaldón, Araceli. "Treinta años de estudios físicos en el IPCE", en *La Ciencia y el arte III*. 15-35. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2011.

Bibliografía

- Garcés Manau, Carlos. "Huesca y su Patrón San Lorenzo: Historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n. 118 (2008): 15-84.
- García de Paso Remón, Alfonso. "La iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza". *Revista Artigrama*, n. 1 (1983): 383-384.
- García Mahiques, Rafael. "La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): El ámbito de la Gloria". *Archivo Español de Arte*, 80, 317, Enero-Marzo (2007): 67-83.
- Garrido Pérez, María del Carmen. *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.
- Garrido Pérez, María del Carmen. *El Greco pintor: Estudio técnico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Garzarán, Miguel. *Libro de Acuerdos de Santiago*. Teruel: Archivo Parroquial de Santiago, 1777. f. 46 r.
- Gayo, M^a Dolores y Maite Jover de Celis, "Evoluciona de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España". *Boletín del Museo del Prado*, t. 28, n. 46 (2010): 39-59.
- Ghirlandaio, Doménico. *Retrato de Giovanna Tornabuoni*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Acceso el 4 de marzo de 2017.
<http://www.museothyssen.org/microsites/ghirlandaio/index.html#/retrato-de-giovanna-tornabuoni>.
- González Mozo, Ana. "El tratamiento digital de imagen en el estudio de las obras de arte". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 21, n. 23 (2003): 88-98.
- Gran Enciclopedia Temática de la Comunidad Valenciana, vol. 2, (Recurso electrónico), s. v. "Bisquert, Antonio".

- Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana. t. 3, 119, s. v. "Bisquert Antonio".
- Gilardoni, Arturo et al. *X-Rays in Art*. Bérgamo: Grafica & Arte Bérgamo, 1994.
- Gutiérrez Baños, Fernando. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y Corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Hernando Sebastián, Pedro Luis. "El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel". *Artigrama*, n. 29. (2014): 97-114.
- Hours-Miedan, Madeleine. *Analyse scientifique des peintures. Essai de méthodologie*. Laboratoire de recherche des musées de France. *Annales*, 2, 1971.
- Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca del patrimonio histórico. Archivo Cabré. Imagen CABRE-5396.
- Khandehar, Narayan. "Preparation of cross-sections from easel paintings". *Reviews Studies in Conservation*, n. 4 (2003): 52-64.
- Lacarra Ducay, María del Carmen y Juan Carlos Lozano. *Aragón y Flandes : un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- Larrea, José M. de. "El viajero de los Niños, provincia de Teruel", 205-207 en *Educación Pintoresca*. Madrid: Administración, Entrega 90, 1859.
- Libro de Acuerdos de Santiago*. Teruel: Archivo P. Santiago, 1777, f. 46 r.
- López Azorín, María José. *Documentos para la Historia de la pintura Valenciana en el siglo XVII*. Valencia: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

Bibliografía

- López Segura, Francisco. "Fotografía de: Tabla Retablo de San Agustín" en *Archivo Fotográfico*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2005.
- Lora Pérez, Azahara. "La técnica del falso color, como método de estudio no invasivo aplicado en pintura de caballete". Tesis de máster. Universitat Politècnica de València. 2015. acceso 17 de abril de 2017. <http://hdl.handle.net/10251/65706>.
- Loren González, José F. "La fotografía aplicada a la reproducción y restauración de obras de arte". *Revista Arbor*, n. 169, 667-668 (2001): 591-598.
- Lozano López, Juan Carlos. "Flandes y la pintura en Aragón en los siglos XVI y XVI". 101-130 en *Aragón y Flandes, Un encuentro artístico (siglos XV-XVI)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015.
- Madrid García, José A. "Metodología para la mejora del contraste radiográfico aplicado a la conservación y restauración de obras de Arte". Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 2000.
- Madrid García, José A. "Método para la mejora de contraste en un registro radiográfico en el estudio de obras de arte". en XVI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales I. Valladolid: Ayuntamiento. 2002.
- Madrid García, José A. *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales*. Valencia: Universitat Politècnica de València. 2006.
- Madrid García, José A. "Metodología para la obtención de una radiografía digital de gran formato, aplicada a la talla de San Juan Berchmans". *Arché*, n.6-7 (2011-2012): 259-264.

- Madrid Garcia, José A. "Radiographic alalysis of two automata works by the artist Francisco Sanz and Baldovi". *2nd International Workshop Physical and Chaemical Alalytical Tecnique in Cultural Heritahe* (2012).
- Madrid García, José A. "Aplicación de la técnica radiográfica digital en el estudio de Bienes Culturales. Caso de estudio de un desollado". *Revista Asociación Española de Ensayos no Destructivos*, 61 (2012): 10-17.
- Madrid Garcia, José A. "Use of telemetry X-ray techniques in large-size pictorial works". *Ge-conservación*, n. 5 (2013): 101-109.
- Madrid García, José A. "Dos décadas de inspección radiográfica en España: retrospectiva y horizontes futuros en un contexto de cambio tecnológico". *Intervención. Revista Internacional de Conservación y Restauración y Museología*. n. 10, Julio-Diciembre (2014): 87-95.
- Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Valladolid: Ámbito Ediciones, S.A. vol. 2, 1986.
- Mantler, M. y M. Schreiner. "X-ray analysis of objects of art and archaeology". *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistri*, vol. 247, n. 3 (2001): 635-644.
- Martin Rey, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2005. acceso 17 de abril de 2017,
- Martínez González, Montserrat y Latorre Ciria, José Manuel. *Historia de la ciudad de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel, 2014.
- Martínez Pérez, Pedro. "Museo Diocesano de Teruel". *Publicaciones Aragonia Sacra* (1987): 209-214.

Bibliografía

- Matéu Ibars, María Dolores. "Iconografía de San Vicente mártir en un lienzo de Antonio Bisquert (h.1630)". 165-167 en *Archivo de arte valenciano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1997.
- Morales y Marín, José Luis. "Antonio Bisquert Vandés". 53-56 en *Pintura aragonesa en el siglo XVII*. Zaragoza: Guara Editorial, S.A., 1980.
- Morte García, Carmen. "Reflexiones sobre unos siglos conflictivos: XVI-XVII". *Signos: Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XXVII*. (1994): 27-34.
- Moreno, M^a Ángeles. "Un cuadro de Bisquert vuelve, restaurado, a la catedral de Teruel". *Heraldo de Aragón* (27 de julio de 1995).
- Mucchi, Ludovico y Alberto Bertuzzi. *Nella profondità dei dipinti. La radiografia nell'indagine pittorica*. Milano: Electa, 1983.
- Museo Nacional del Prado. "Proyecto de restauración de El Calvario de Rogier van der Weyden", acceso el 3 de febrero de 2017.
<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/proyecto-de-restauracion-de-el-calvario-de-rogiervan-der-weyden/a996cfee-bc5e-48fe-a020-4a3e710d8bb6>.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. "Estudio técnico de La tertulia del café de Pombo", acceso el 4 de marzo de 2017,
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/procesos/estudios/latertuliadelcafedepombo.html>.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: "Estudio y restauración de Mujer en Azul de Pablo Picasso", acceso el 4 de marzo de 2017,
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/procesos/estudio-y-restauracion-mujer-en-azul-de-pablo-picasso>.

- Museo de arte Thyssen-Bornemisza: "Estudio Técnico de las Obras-El Greco, de Italia a Toledo", acceso el 4 de marzo de 2017, <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2014/el-greco/estudio-tecnico-obras.php?lang=es>.
- Nácar Fuster, Eloino. *Nuevo Testamento*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
- Navarrete Prieto, Benito. "Antonio Bisquert: precisiones a una exposición". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (1995): 59-62.
- Navasquillo López, Ester. "Estudio técnico y problemática de las costuras en la pintura sobre lienzo". Tesis de máster. Universitat Politècnica de València. 2008.
- Novella, Luis. *Protocolo Notarial, núm. 1.537*. Teruel: Archivo Histórico Provincial de Teruel, 1632. ff. 44 r-v, 342v, 343r.
- Novella Mateo, Ángel. *La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses. de la Diputación de Teruel, 1988.
- Obispado de la Diócesis de Teruel y Albarracín .Martínez Pérez, Pedro y Ricardo Alcón. *Inventario artístico de la Diócesis de Teruel Y Albarracín*. Comisión Diocesana de Arte Sacro para la catalogación, conservación y restauración de objetos artísticos. Teruel
- Oliver, Lois et al. "The Evolucion of Rubens's Judgemen of Paris (NG 194)". *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 26 (2005): 4-22.
- Orden del Carmelo Descalzo Seglar. "Santa Teresa de Jesús. Escritos". acceso el 20 de marzo de 2017. <http://www.santateresadejesus.com/category/escritos/>.

Bibliografía

- Osete-Cortina, Laura, et al., "Multimethod analysis of Iranian Ilkhanate ceramics from the Takht-e Soleyman palace". *Analytical Bioanalytical Chemistry* (2010): 319-329.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano. 1649. Acceso el 15 de marzo de 2017.
https://books.google.es/books?id=litPAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Pallarés Ferrer, María José. *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- Parejo Delgado, María Josefa. "La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas". Simposium, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1-4 de septiembre de 2005.
- Parrilla Bou, M^a Ángeles. "El arte de los pigmentos. Análisis Histórico-Artístico de su Evolución a partir de los tratados Españoles de Francisco Pacheco y Antonio Palomino". Tesis doctoral. Universitat de València. 2009.
- Pérez Hernández, María Jesús. "Una obra y un autor: Santa Teresa escritora y Antonio Bisquert". *Revista Teruel*, n. 74 (1985): 88-141.
- Pérez Sánchez, Alfonso. *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- Pinilla Martín, María José. "Iconografía de Santa Teresa de Jesús". Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. 2013. acceso el 11 de marzo de 2017.
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4249>.
- Polo Rubio, Juan José. *Historia de los Obispos de Teruel 1614-1700*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza, 2015.

- Ponz, Antonio. *Viage de España*. Vol. XIII. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1772-1794.
- Pruneda, Pedro. *Crónica de la Provincia de Teruel*. Madrid: Ronchi y Compañía, 1866.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Nuevo Testamento*. T. 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Rincón García, Wifredo. "Teruel. 1938. Destrucción del Patrimonio y aportaciones documentales". 511-524 en *Arte en Tiempos de Guerra*. Madrid: CSIC, 2009.
- Rubio, Julián María. "El pintor Antonio Bisquert: discípulo de Ribalta". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Arte, Arqueología, Historia*, vol. 26 (1918): 205-210.
- Sayol Echevarría, José. ed. *La Leyenda de Oro para cada día del año*. Madrid: Librería de Razola. vol. I, 1844.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial: Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.
- Sebastián López, Santiago. *Guías Artísticas de España: Teruel y su provincia*. Barcelona: Editorial Aries, 1959.
- Sebastián López, Santiago. "Mudejarismo Turolense". *Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragón, Zaragoza, Huesca, Teruel*, n. 250 (1959): 15-17.
- Sebastián López, Santiago. *Los monumentos de la ciudad de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, 1963.
- Sebastián López, Santiago. *El pintor Bisquert*. Teruel: Instituto de Estudio Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, n. 35, 1966.

Bibliografía

Sebastián López, Santiago y Ángel Solaz. *Teruel Monumental*. Teruel: Instituto de Estudio Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, 1969.

Sebastián López, Santiago. *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

Soriano, Lucas. *Protocolo Notarial núm. 176*. Archivo Histórico Provincial de Teruel. ff. 55v, 56r-v 57r. Digitalizado. Rollo 601, Disco 26, 8-Hechos. 1638.

Stratton, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Edit. Fundación Universitaria Española. 1989.

Tramoyeres Blasco, Luis. *Un colegio de pintores; documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. 1912. consulta el 5 de mayo de 2016.

[ttp://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=405978](http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=405978).

Vicente Rabanaque, María Teresa, Beatriz Santamaría Campos y Virginia Santamaría Campos. "De cortesanos y burgueses. Los nacionalismos como motor de la conservación y restauración". *Ge-conservación*, n. 2, (2011): 99-111.

World Heritage Encyclopeida, s.v. "Antonio Bisquert". Acceso el 5 de mayo de 2016. http://www.worldheritage.org/articles/Antonio_Bisquert.

LISTADO DE ABREVIATURAS Y SIGLAS UTILIZADAS

AP	<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>
BP	<i>El Buen Pastor</i>
Cant	Cantar de los Cantares
cm	centímetros
FC	falso color
kV	Kilovoltio Voltaje
m	metro
mA	Intensidad
mm	milímetros

Glosario de Términos

MO	Microscopía óptica
MV	<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa.</i>
nd	no detectado
nm	nanómetros
RX	rayos X o radiografía
I	<i>Inmaculada Concepción</i>
IR	infrarrojo
IRFC	imagen infrarroja de falso color
s	segundo
SA	<i>San Agustín</i>
SEM/EDX	Imágenes de electrones retrodispersados y espectros de rayos X
SJ	<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>
SJB	<i>San Juan Bautista</i>
SP	<i>San Pantaleón</i>
SFSJ	<i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>
SFTC	<i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>
ST	<i>Santa Teresa Escritora</i>
STV	<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>
UV	ultravioleta
μSv	microSievert
μm	micrómetro
%W	% en peso

ÍNDICE DE TABLAS

PARTE II. ESTUDIO FÍSICO/EXAMENES GLOBALES Y CARACTERIZACIÓN QUÍMICA

Tabla 1. Estudios técnicos realizados sobre las obras seleccionadas. 181

CAPÍTULO 3. ESTUDIOS FÍSICOS Y EXÁMENES GLOBALES

Tabla 1. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa*..... 190

Tabla 2. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de *Santa Teresa Escritora* 204

Tabla 3. Resumen de parámetros empleados en la radiografía de *San Joaquín con la Virgen Niña*..... 222

Índice de Tablas

Tabla 4.	Resumen de parámetros empleados en la radiografía de <i>El Buen Pastor</i>	240
Tabla 5.	Resumen de parámetros empleados en la radiografía de <i>San Juan Bautista</i>	250
Tabla 6.	Resumen de parámetros empleados en la radiografía de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	264
Tabla 7.	Resumen de parámetros empleados en la radiografía de la <i>Inmaculada Concepción</i>	276
Tabla 8	Resumen de parámetros empleados en la radiografía de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	289
Tabla 9.	Resumen de parámetros empleados en las radiografías del retablo de <i>San Agustín</i>	313
Tabla 10.	Resumen de parámetros empleados en la radiografía de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	352

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS PUNTUALES-CARACTERIZACIÓN QUÍMICA DE LOS MATERIALES

Tabla 1.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	358
Tabla 2.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV1 (×500)	361
Tabla 3.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV2 (×180)	363
Tabla 4.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV3 (×250) y (×300)	365

Tabla 5	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV5 (×800)367
Tabla 6.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV6 (×130)369
Tabla 7.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra MV7 (×300)371
Tabla 8.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>375
Tabla 9.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de <i>Santa Teresa Escritora</i>376
Tabla 10.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra ST1 (×500) y (×800)381
Tabla 11.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra ST2 (×500)384
Tabla 12.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de <i>Santa Teresa Escritora</i>389
Tabla 13.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i> ...390
Tabla 14.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ1 (×800).....394
Tabla 15.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ2 (×80)396

Índice de Tablas

Tabla 16.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ3 (×150) y (×300).....	398
Tabla 17.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ4 (×120).....	400
Tabla 18.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ5 (×180) y (×1600).....	402
Tabla 19.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ6 (×100).....	403
Tabla 20.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ7 (×80) y (×350).....	405
Tabla 21.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ8 (×500).....	407
Tabla 22.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJ9 (×500).....	408
Tabla 23.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	411
Tabla 24.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de <i>El Buen Pastor</i>	413
Tabla 25.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra BP1 (×350).....	416
Tabla 26.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra BP3 (×220).....	419
Tabla 27.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra BP4 (×300).....	422

Tabla 28.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra <i>El Buen Pastor</i>425
Tabla 29.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de <i>San Juan Bautista</i>426
Tabla 30.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB2 (×300).....430
Tabla 31.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB3 (×200) y (×1500).....434
Tabla 32.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB5 (×700).....436
Tabla 33.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SJB6 (×200).....437
Tabla 34.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra <i>San Juan Bautista</i>438
Tabla 35.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i> ..440
Tabla 36.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP1 (×200) y (×1000)444
Tabla 37.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP2 (×400)447
Tabla 38.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP3 (×700)449
Tabla 39.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP4 (×500)451

Índice de Tablas

Tabla 40.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP5 (×1200)	453
Tabla 41.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP6 (×180) y (×800)	455
Tabla 42.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP7 (×380)	458
Tabla 43.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP8 (×500)	460
Tabla 44.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SP9 (×500)	462
Tabla 45.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	467
Tabla 46.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de la <i>Inmaculada Concepción</i>	471
Tabla 47.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra I2 (×200)	473
Tabla 48.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra I5 (×250) y (×750)	476
Tabla 49.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de la <i>Inmaculada Concepción</i>	479
Tabla 50.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	480

Tabla 51.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP1 (×200).....	483
Tabla 52.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP3 (×200).....	486
Tabla 53.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP4 (×200).....	488
Tabla 54.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP5 (×200).....	490
Tabla 55.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra AP6 (×700).....	492
Tabla 56.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	495
Tabla 57.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras del retablo de <i>San Agustín</i>	496
Tabla 58.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA2 (×500).....	500
Tabla 59.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA3 (×500).....	502
Tabla 60.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA4 (×500).....	505
Tabla 61.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra SA6 (×180).....	507
Tabla 62.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra del retablo de <i>San Agustín SA</i>	509

Índice de Tablas

Tabla 63.	Nomenclatura, color y descripción de la localización de las muestras en el cuadro de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	510
Tabla 64.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra STV1 (×500).....	513
Tabla 65.	Imagen electrones retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra STV2 (×200).....	514
Tabla 66.	Resumen de los resultados de la composición química de estratos (SEM/EDX) en las muestras extraídas de la obra de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	517

CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Tabla 1.	Datos técnicos de todas las obras estudiadas	520
Tabla 2.	Resumen de los resultados de la aplicación de RX	525
Tabla 3.	Resumen del estado de conservación de las obras	530
Tabla 4.	Resumen de los cambios en RX	535
Tabla 5.	Resumen de la composición química de pigmentos, color Rojo.....	537
Tabla 6.	Resumen de la composición química de pigmentos, color Verde.....	538
Tabla 7.	Resumen de la composición química de pigmentos, color Magenta.....	539
Tabla 8.	Resumen de la composición química de pigmentos, color Azul.....	540

Tabla 9.	Resumen de la composición química de pigmentos, color Carnación	541
Tabla 10.	Resumen de tipologías de imprimación	544

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

Tabla 1.	Paleta de pigmentos del pintor Antonio Bisquert	550
----------	---	-----

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO 2. ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO

Figura 1.	Iglesias en Teruel S.XVII	38
Figura 2.	<i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	41
Figura 3.	Fiador de madera sujetando la capa de monja carmelitana ..	45
Figura 4.	Detalles en Santa Úrsula	47
Figura 5.	Personaje de la izquierda repetido detrás de Santa Rosa	49
Figura 6.	Antonio Palomino. <i>Las Vírgenes</i> . Cúpula Basílica de la Virgen de los Desamparados, 1701-1704. Imagen: Rafael García Mahiques	51

Índice de Imágenes

Figura 7.	Retablo Once Mil Vírgenes. Catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel. Imagen: CABRE-5396. Archivo Cabré Aguiló. Fototeca del patrimonio histórico (IPCE).....	53
Figura 8.	Ubicaciones de la obra. Catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel	55
Figura 9.	<i>Santa Teresa Escritora</i>	56
Figura 10.	Fiador de madera de Santa Teresa	60
Figura 11.	Jilguero situado en la mesa de <i>Santa Teresa Escritora</i>	62
Figura 12.	Hieronymus Wierix (1548-1624). <i>Madonna del Popolo</i> , 1600. Imagen: British Museum Website	63
Figura 13.	Esquina inferior izquierda del cuadro. S. CATHARINA DE S. JERONIMO	63
Figura 14.	Fray Juan de la Miseria. <i>Retrato de Santa Teresa</i> . Convento de carmelitas descalzas de San José de Sevilla, 1576. Imagen: Antonio del Junco	65
Figura 15.	José de Ribera. <i>Retrato de Santa Teresa de Jesús</i> . Museo de Bellas Artes de Valencia, propiedad de la Real Academia de San Carlos, 1630, de procedencia desconocida. Imagen: R. Puig J	66
Figura 16.	Peter Paul Rubens. <i>Santa Teresa de Jesús</i> . Kunsthistorisches Museum, en Viena (Austria), 1615. Imagen: HL. THERESE VON AVILA Kunsthistorisches Museum	67
Figura 17.	Capilla de Santa Catalina en la Iglesia de San Martín de Teruel. Imagen: Inventario Artístico de la Diócesis de Teruel y Albarracín.....	68
Figura 18.	Situación de la obra en la Iglesia de San Martín	69

Figura 19.	<i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	71
Figura 20.	Detalles de la Virgen Niña.....	78
Figura 21.	<i>Retablo San Joaquín</i> . Iglesia San Pedro de Teruel. Imagen: CABRE-5311. Archivo Cabré Aguiló. Fototeca del patrimonio histórico (IPCE). Fecha de la toma entre 1908 y 1945.....	80
Figura 22.	Situación de la obra en la Iglesia de San Pedro	82
Figura 23.	<i>El Buen Pastor</i>	83
Figura 24.	Jilguero situado en una rama en <i>El Buen Pastor</i>	88
Figura 25.	Atribuida a Juan de Juanes. <i>El Buen Pastor</i> . Museo Catedralicio Diocesano. Valencia. Imagen: Cabildo Metropolitano de Valencia	89
Figura 26.	Situación de la obra en la Iglesia El Salvador	91
Figura 27.	<i>San Juan Bautista</i>	92
Figura 28.	Mano derecha de <i>San Juan Bautista</i>	96
Figura 29.	Jilguero situado en una rama en <i>San Juan Bautista</i>	97
Figura 30.	Francisco Ribalta. <i>San Juan Bautista</i> . Museo de Bellas Artes de Valencia, 1620-1627. Imagen: Nº inv. 466. Cultura Generalitat Valenciana.....	98
Figura 31.	Juan Sariñena. <i>San Juan Bautista</i> . Ingresó en el Museo de Bellas Artes de Valencia por la Desamortización de la Cartuja de Portacoeli, Serra (Valencia), 1603. Imagen: Nº inv. 516. Cultura Generalitat Valenciana.....	99
Figura 32.	Situación de la obra en la Iglesia La Merced.....	100
Figura 33.	<i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	102
Figura 34.	Rostro de San Pantaleón.....	105

Índice de Imágenes

Figura 35.	Martirio de San Pantaleón	107
Figura 36.	Portada <i>Cirurgia de Guido</i> de Cauliaco con la glosa de Falco" 1596	108
Figura 37.	Ubicación actual de la obra. Plano Iglesia Inmaculada Concepción, Cella, Teruel.....	110
Figura 38.	<i>La Inmaculada Concepción</i>	111
Figura 39.	Detalle del rostro <i>Inmaculada Concepción</i>	118
Figura 40.	Juan de Juanes. <i>Inmaculada Concepción</i> . Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia. 1568	120
Figura 41.	<i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	123
Figura 42.	Pastor situado en primer plano en la Anunciación del ángel a los pastores	128
Figura 43.	Aegidius Sadeler. Grabado a buril. 1568-1629. Imagen: Biblioteca Nacional Hispánica	130
Figura 44.	Jacopo Bassano. <i>Annunciation to the Shepherds</i> . Academia de San Luca de Roma, 1555-1560. Imagen: National Gallery of Art	130
Figura 45.	<i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	132
Figura 46.	Francesco Vanni. <i>Virgen con el Niño</i> . 1591. Imagen: Gipsoteca Vallardi già Museo Ciampi. Archivio de Saperi.	141
Figura 47.	<i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	142
Figura 48.	Juan de Juanes. <i>José y el Niño Jesús</i> . Museo Gemäldegalerie, Berlín, siglo XVI. Imagen: Gemäldegalerie	149
Figura 49.	Retablo de <i>San Agustín</i>	150

Figura 50.	Ubicación en origen del Retablo de <i>San Agustín</i> en la iglesia de San Martín.....	159
Figura 51.	<i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	160
Figura 52.	Jesucristo en la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	164
Figura 53.	Objetos en la mesa en la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	165

PARTE II. ESTUDIO FÍSICO/EXAMENES GLOBALES Y CARACTERIZACIÓN QUÍMICA

Figura 1.	Esquema de Khandekar (2003) Procedimiento de preparación de muestras: inclusión de las micromuestras: inclusión de las micromuestras en resina	179
-----------	--	-----

CAPÍTULO 3. ESTUDIOS FÍSICOS Y EXÁMENES GLOBALES

Figura 1.	Fotografía general anverso de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	184
Figura 2.	Fotografía general del reverso de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	185
Figura 3.	Inscripción extraída de la obra de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i> «1628, Pinxit Antonius Bisquert»	186
Figura 4.	Retrato de Santa Teresa de Jesús carmelita	187
Figura 5.	Fotografía general con infrarrojo (IR) de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	189
Figura 6.	Imagen radiográfica de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	191

Índice de Imágenes

Figura 7.	Diagrama de datos referenciados en RX de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	194
Figura 8.	Estado de conservación de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i> antes de la restauración 1995	196
Figura 9.	Soporte reentelado. Detalle de los bordes donde aparece la tela original de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	197
Figura 10.	Fotografía general anverso de <i>Santa Teresa Escritora</i>	199
Figura 11.	Fotografía general del reverso de <i>Santa Teresa Escritora</i>	200
Figura 12.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de <i>Santa Teresa Escritora</i>	203
Figura 13.	Imagen radiográfica de <i>Santa Teresa Escritora</i>	205
Figura 14.	Diagrama de datos referenciados en RX de <i>Santa Teresa Escritora</i>	209
Figura 15.	Estado de conservación de <i>Santa Teresa Escritora</i> en 1995	211
Figura 16.	Fotografía general anverso de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	214
Figura 17.	Inscripción extraída de la obra de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i> . «Inventor Anto Bisquert et pinxit 1646»	215
Figura 18.	Medidas del bastidor original <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	216
Figura 19.	Fotografía general reverso de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	217

Figura 20.	Reverso. Costura de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>218
Figura 21.	Reverso. Marcas de registro de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>219
Figura 22.	Fotografía general con infrarrojo (IR) de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>221
Figura 23.	Imagen radiográfica de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>223
Figura 24.	Diagrama de datos referenciados en RX en <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>227
Figura 25.	Estado de conservación de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i> antes de la restauración 1995.....229
Figura 26.	Tensado de la obra al bastidor original de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>230
Figura 27.	Fotografía general anverso de <i>El Buen Pastor</i>232
Figura 28.	Fotografía general del reverso de <i>El Buen Pastor</i>233
Figura 29.	Inscripción extraída de la obra de <i>El Buen Pastor</i> . «PINCEBAT ANTONI BISQUERT»234
Figura 30.	Medidas del bastidor original de <i>El Buen Pastor</i>236
Figura 31.	Reverso. Costura de <i>El Buen Pastor</i>237
Figura 32.	Bordes de unión entre el soporte y el bastidor de <i>El Buen Pastor</i>238
Figura 33.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de <i>El Buen Pastor</i>239
Figura 34.	Imagen radiográfica de <i>El Buen Pastor</i>241
Figura 35.	Diagrama de datos referenciados en RX en <i>El Buen Pastor</i> ..244

Figura 36.	Fotografía general anverso de <i>San Juan Bautista</i>	246
Figura 37.	Fotografía general del reverso de <i>San Juan Bautista</i>	247
Figura 38.	Filacteria de <i>San Juan Bautista</i> . "Ecce Agnus Dei, Ecce Q" ...	249
Figura 39.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de <i>San Juan Bautista</i>	251
Figura 40.	Imagen radiográfica de <i>San Juan Bautista</i>	252
Figura 41.	Diagrama de datos referenciados en RX en <i>San Juan Bautista SJB</i>	255
Figura 42.	Estado de conservación tras la restauración de 1995 de <i>San Juan Bautista</i>	257
Figura 43.	Fotografía general anverso de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	259
Figura 44.	Fotografía general del reverso de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	260
Figura 45.	Firma extraída de la obra de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i> . «Antonio Bisquert»	261
Figura 46.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	263
Figura 47.	Imagen radiográfica de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	265
Figura 48.	Parte del retrato de Andrew Boorde, célebre médico. Grabado de Hans Holbein el Joven (1497/8-1543).....	268
Figura 49.	Diagrama de datos referenciados en RX en <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	269
Figura 50.	Estado de conservación de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i> en 1995	271

Figura 51.	Fotografía general anverso de la <i>Inmaculada Concepción</i> ...	274
Figura 52.	Fotografía general del reverso de la <i>Inmaculada Concepción</i>	275
Figura 53.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) <i>Inmaculada Concepción</i>	277
Figura 54.	Imagen radiográfica de la <i>Inmaculada Concepción</i>	278
Figura 55.	Diagrama de datos referenciados en RX en la <i>Inmaculada Concepción</i>	282
Figura 56.	Cara del donante, detalles de la reintegración cromática de la <i>Inmaculada Concepción</i>	283
Figura 57.	Fotografía general anverso de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	285
Figura 58.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	285
Figura 59.	Firma extraída de la obra de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i> . «... Bisque...».....	286
Figura 60.	Fotografía general del reverso de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	288
Figura 61.	Imagen radiográfica de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	289
Figura 62.	Diagrama de datos referenciados en RX en de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	292
Figura 63.	Actuaciones en el soporte de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	294

Figura 64.	Fotografía general anverso de la <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	296
Figura 65.	Firma extraída de la obra <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i> . «Antonio Bisquert».....	298
Figura 66.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	299
Figura 67.	Estado de conservación actual. Mano del Niño Jesús de la <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	300
Figura 68.	Estado de conservación actual. Virgen de la <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	301
Figura 69.	Estado de conservación actual. Perímetro inferior de la <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	302
Figura 70.	Soporte textil de la <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	302
Figura 71.	Capa de preparación de la <i>Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito</i>	303
Figura 72.	Mano derecha de la Virgen María de la <i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	305
Figura 73.	Fotografía general anverso de la <i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	306
Figura 74.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la <i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	307
Figura 75.	Estado de conservación en 1995 de la <i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	308
Figura 76.	Detalles de la reintegración cromática de la <i>Sagrada Familia en el Taller de Carpintería</i>	309

Figura 77.	Plano general de dimensiones del retablo de <i>San Agustín</i> ..	311
Figura 78.	Fotografía general anverso del retablo de <i>San Agustín</i>	312
Figura 79.	Fotografía general anverso. Planos. Predela del retablo de <i>San Agustín</i>	315
Figura 80.	Imagen radiográfica predela del retablo de <i>San Agustín</i>	316
Figura 81.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. San Agustín del retablo de <i>San Agustín</i>	319
Figura 82.	Imagen radiográfica San Agustín del retablo de <i>San Agustín</i>	320
Figura 83.	Ejemplo de los sellos de registro en el reverso. San Jerónimo del retablo de <i>San Agustín</i>	321
Figura 84.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. San Jerónimo del retablo de <i>San Agustín</i>	322
Figura 85.	Imagen radiográfica San Jerónimo del retablo de <i>San Agustín</i>	324
Figura 86.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. Santa Mónica del retablo de <i>San Agustín</i>	325
Figura 87.	Imagen radiográfica Santa Mónica del retablo de <i>San Agustín</i>	327
Figura 88.	Planos polseras del retablo de <i>San Agustín</i>	328
Figura 89.	Fotografía general izquierda-derecha. Detalles reverso. Polseras del retablo de <i>San Agustín</i>	329
Figura 90.	Imagen radiográfica polseras izquierda-derecha del retablo de <i>San Agustín</i>	331

Figura 91.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. Aristas del retablo de <i>San Agustín</i>	332
Figura 92.	Fotografía general. Plano. Detalles columnas cuerpo del retablo de <i>San Agustín</i>	334
Figura 93.	Fotografía general. Detalle frontal y vista superior. Entablamento cuerpo del retablo de <i>San Agustín</i>	335
Figura 94.	Planos entablamento cuerpo del retablo de <i>San Agustín</i>	336
Figura 95.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. Columnas ático del retablo de <i>San Agustín</i>	337
Figura 96.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. Entablamento ático del retablo de <i>San Agustín</i>	338
Figura 97.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. El Calvario del retablo de <i>San Agustín</i>	339
Figura 98.	Imagen radiográfica el Calvario del retablo de <i>San Agustín</i> .	341
Figura 99.	Fotografía general anverso-reverso. Planos. Padre Eterno del retablo de <i>San Agustín</i>	342
Figura 100.	Imagen radiográfica Padre Eterno del retablo de <i>San Agustín</i>	343
Figura 101.	Diagrama de datos referenciados en RX en retablo de <i>San Agustín</i>	345
Figura 102.	Estado de conservación en 1995 del retablo de <i>San Agustín</i>	347
Figura 103.	Fotografía general anverso de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	349
Figura 104.	Fotografía general con fluorescencia ultravioleta (UV) de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	350

Figura 105. Fotografía general del reverso de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	351
Figura 106. Imagen radiográfica de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	354
Figura 107. Diagrama de datos referenciados en RX en de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	355

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS PUNTUALES-CARACTERIZACIÓN QUÍMICA DE LOS MATERIALES

Figura 1. Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de <i>Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes con Santa Rosa y Santa Teresa</i>	359
Figura 2. Microfotografía de la muestra MV1 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	360
Figura 3. Microfotografía de la muestra MV2 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	362
Figura 4. Microfotografía de la muestra MV3 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	364
Figura 5. Microfotografía de la muestra MV5 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	366
Figura 6. Microfotografía de la muestra MV6 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	368
Figura 7. Microfotografía de la muestra MV7 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	370
Figura 8. Microfotografías de una muestra de fibra MV8, luz transmitida polarizada, × 16 -40	372

Figura 9.	Microfotografía de una muestra del tejido del soporte MV8, luz incidente polarizada, × 8 - 25	373
Figura 10.	Ubicación puntos de extracción de muestras de la obra de <i>Santa Teresa Escritora</i>	378
Figura 11.	Microfotografía de la muestra ST1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	379
Figura 12.	Microfotografía de la muestra ST2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	382
Figura 13.	Microfotografía de la muestra ST3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	385
Figura 14.	Microfotografía de la muestra ST4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	385
Figura 15.	Microfotografía de la muestra ST5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	386
Figura 16.	Microfotografía de la muestra ST6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	386
Figura 17.	Microfotografía de la fibra, × 10 y 90º.....	387
Figura 18.	Microfotografía de la fibra, × 40 y 90º y en campo oscuro ..	387
Figura 19.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de <i>San Joaquín con la Virgen Niña</i>	392
Figura 20.	Microfotografía de la muestra SJ1 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	393
Figura 21.	Microfotografía de la muestra SJ2 a 40 aumentos con luz incidente polarizada.....	395

Figura 22.	Microfotografía de la muestra SJ3 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	397
Figura 23.	Microfotografía de la muestra SJ4 a 40 aumentos con luz incidente polarizada.....	399
Figura 24.	Microfotografía de la muestra SJ5 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	401
Figura 25.	Microfotografía de la muestra SJ6 a 40 aumentos con luz incidente polarizada.....	403
Figura 26.	Microfotografía de la muestra SJ7 a 25 aumentos con luz incidente polarizada.....	404
Figura 27.	Microfotografía de la muestra SJ8 a 63 aumentos con luz incidente	406
Figura 28.	Microfotografía de la muestra SJ9 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	407
Figura 29.	Microfotografías de una muestra de fibra SJ13, luz transmitida polarizada, x 20 -40.....	409
Figura 30.	Macrofotografía del tejido del soporte SJ	410
Figura 31.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de <i>El Buen Pastor</i>	414
Figura 32.	Microfotografía de la muestra BP1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	415
Figura 33.	Microfotografía de la muestra BP2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	417
Figura 34.	Microfotografía de la muestra BP3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	417

Figura 35.	Microfotografía de la muestra BP4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	420
Figura 36.	Microfotografías de una muestra de fibra BP5 luz transmitida polarizada, × 4 -40.....	423
Figura 37.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de <i>San Juan Bautista</i>	427
Figura 38.	Microfotografía de la muestra SJB1-SJB5 a 40-80 aumentos con luz incidente polarizada	428
Figura 39.	Microfotografía de la muestra SJB2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	429
Figura 40.	Microfotografía de la muestra SJB3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	432
Figura 41.	Microfotografía de la muestra SJB5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	435
Figura 42.	Microfotografía de la muestra SJB6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	436
Figura 43.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de <i>San Pantaleón Médico y Mártir</i>	442
Figura 44.	Microfotografía de la muestra SP1 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	443
Figura 45.	Microfotografía de la muestra SP2 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	446
Figura 46.	Microfotografía de la muestra SP3 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	448
Figura 47.	Microfotografía de la muestra SP4 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	450

Figura 48.	Microfotografía de la muestra SP5 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	452
Figura 49.	Microfotografía de la muestra SP6 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	454
Figura 50.	Microfotografía de la muestra SP7 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	456
Figura 51.	Microfotografía de la muestra SP8 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	459
Figura 52.	Microfotografía de la muestra SP9 a 63 aumentos con luz incidente polarizada.....	461
Figura 53.	Microfotografías de una muestra de fibra SP10, luz transmitida polarizada, × 32 -50	464
Figura 54.	Microfotografías de una muestra de tejido SP10, luz incidente polarizada, × 8.....	465
Figura 55.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de la <i>Inmaculada Concepción</i>	469
Figura 56.	Microfotografía de la muestra I1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	472
Figura 57.	Microfotografía de la muestra I2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	472
Figura 58.	Microfotografía de la muestra I3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	474
Figura 59.	Microfotografía de la muestra I4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	474
Figura 60.	Microfotografía de la muestra I5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	475

Figura 61.	Microfotografía de la muestra I6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	477
Figura 62.	Microfotografía de la muestra I7 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	478
Figura 63.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de la <i>Anunciación del ángel a los pastores</i>	481
Figura 64.	Microfotografía de la muestra AP1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	482
Figura 65.	Microfotografía de la muestra AP2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	484
Figura 66.	Microfotografía de la muestra AP3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	485
Figura 67.	Microfotografía de la muestra AP4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	486
Figura 68.	Microfotografía de la muestra AP5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	489
Figura 69.	Microfotografías de una muestra de fibra AP7, luz transmitida polarizada, × 10 -40 en campo oscuro	493
Figura 70.	Macrofotografías del tejido	493
Figura 71.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra del retablo de <i>San Agustín</i>	498
Figura 72.	Microfotografía de la muestra SA1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	499
Figura 73.	Microfotografía de la muestra SA2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	500

Figura 74.	Microfotografía de la muestra SA3 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	501
Figura 75.	Microfotografía de la muestra SA4 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	503
Figura 76.	Microfotografía de la muestra SA5 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	506
Figura 77.	Microfotografía de la muestra SA6 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	507
Figura 78.	Ubicación de los puntos de extracción de muestras de la obra de la <i>Comunión Mística de Santa Teresa</i>	511
Figura 79.	Microfotografía de la muestra STV1 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	512
Figura 80.	Microfotografía de la muestra STV2 a 80 aumentos con luz incidente polarizada.....	513
Figura 81.	Microfotografía de la muestra STV3 y STV4, a 80 aumentos con luz incidente polarizada	515
Figura 82.	Microfotografías de una muestra de fibra STV5, luz transmitida polarizada, × 10 (izquierda) y × 40, en campo oscuro (derecha).....	515
Figura 83.	Macrofotografía del tejido.....	516

ANEXOS

ANEXO 1. REFERENCIAS BIOGRÁFICAS BASADAS EN REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE ANTONIO BISQUERT DIFERENTES NOMBRES QUE LO CITAN

Antonio Viscart. (BUX JOANNES, 1631: t.II, f. 26).

Antonio Viscuert. (BUX JOANNES, 1633: t.II, f. 77).

Antonio Vescuert. (BUX JOANNES, 1638: t.II, f. 82).

Antonio Visquert. (BUX JOANNES, 1640: t.II, f. 86).

Antonio Pisquert. (PONZ, 1772-1794: 101).

Antonio Risquert. (MADOZ, 1846-1850: 188).

Brisquet (Pedro). (BARÓN DE ALCAHALÍ, 1897: 75).

Antoni bisquert. (TRAMOYERES BLASCO, 1912: 59).

Antonio Bisquert Vandés. (MORALES Y MARIN, 1980: 53).

Antonio Bisquert Nandés. (PALLARÉS FERRER, 2001: 157).

REFERENCIAS A SUS PADRES

Los autores los citan con diferentes nombres, especialmente a su madre.

Gabriel Viscart y de Susana Narduez naturales de Valencia. (BUX JOANNES, 1631: t.II, f. 26).

Gabriel y Susana Naudes. (PONZ, 1772-1794: 101), (PRUNEDA, 1866: 32).

Gabriel y Juana Nandes. (BARÓN DE ALCAHALÍ, 1897: 75).

Gabriel y Susana Nandes. (CABRÉ Y AGUILO, 1909-1910: fig. 447).

Gabriel y Susana Vandés. (RUBIO, 1918: 205).

Gabriel Bisquert y Juana Nandes. (ALDANA FERNÁNDEZ, 1970: 55).

Gabriel Bisquert y de Susana Vandés. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53).

AÑO DE SU NACIMIENTO

El año de su nacimiento, no se conoce con precisión, aunque basándonos en los datos referidos en los siguientes autores se puede datar entre 1590-1596.

Ahora bien, relacionando estos documentos con el extremo de la fecha de fallecimiento, 1646, y la del cuadro de San Joaquín 1646, resulta que en su última pintura revélase pulso de hombre en plenitud de facultades profesionales, y relacionando esto con lo de que "vino joven a establecerse en Teruel por los años de 1620", Bisquert no debió de pasar de los cincuenta y seis a los sesenta años de vida, cuando más, quedando así reducida la fecha desconocida de su nacimiento a margen más estrecha. (RUBIO, 1918: 206).

Natural de Valencia, nació en Julio de 1596. (BARÓN DE ALCAHALÍ: 1897: 75).

Nació en 1596. (ALDANA FERNÁNDEZ, 1970: 55), (CAMÓN AZNAR, 1977: 100).

Hacia 1590. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53), (PÉREZ HERNÁNDEZ, 2010: 156).

Nacido en la década de 1590. (BORRAS GUALIS, 1986: 445).

El barón de Alcahalí llegaría a precisar por su parte que el nacimiento de Bisquert tuvo lugar efectivamente en Valencia, en junio de 1596. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 23).

Pensamos que esta última fecha (1596) es la correcta, pues Rubio pudo errar al transcribir el año que aparece citado por el barón de Alcahalí en la voz correspondiente de su Diccionario. El hecho de que Bisquert, a sus 20 años, estuviera colegiado, reafirma la tesis sobre su nacimiento. (BUIL GUALLAR Y LOZANO, 1995: 33).

Ahora se piensa más en 1596 como fecha probable de su nacimiento. (PALLARÉS FERRER, 2001: 157).

Valencia 1596-1646.

(GRAN ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA, 2009: 119).

(GRAN ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA, 2009, vol. 02 Recurso electrónico).

(WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA, 2014).

ESTANCIA EN VALENCIA 1616-1617

27 de Septiembre de 1616.- Inscripción en el Colegio de Pintores en Valencia.

En virtud de los preceptuado, el 27 de Septiembre de 1616 se comenzó la matricula para la inscripción de colegiales, [...] Matriculándose en este periodo 33 maestros pintores, ocho cortineros y 14 doradores.

MATRICULA DE COLEGIALES

Veintisiete de Septiembre del año del Señor de mil seiscientos diez y seis.

En el año del Señor de mil seiscientos diez y seis, día verdadero veintisiete de Septiembre. Christofol Llorens, pintor, conservador del Colegio de pintores, Francisco Ribalta, pintor y mayoral por el brazo de los pintores y Gil Bolanyos, dorador, Samuel de Vospul, pintor, Pere Oromig, pintor, Gaspar Ferri, dorador y Vicent Cros, dorador, Consejeros en el presente año dicho del Colegio. [...].

Primeramente: se matricularan todos los arriba nombrados.

Igualmente: Joan saranyena, pintor.

Igualmente: Joan ribalta, pintor.

Igualmente: Xristofol llorens, menor pintor,

Igualmente: Antoni Vilatela, pintor.

Igualmente: bertomen Valles, pintor.

Igualmente: Xristofol remires, pintor.

Igualmente: Agosti Cliement, daurador.

Igualmente: Antoni Joan semebi, pintor.

Igualmente: Lluc figuerola, pintor.

Igualmente: Antoni bisquert, pintor.

Igualmente: Vicent macot, pintor." (TRAMOYERES BLASCO, 1912: 58-59).

El 27 de septiembre de 1606 se encontraba matriculado en el Colegio de pintores de Valencia. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53).

Los datos suministrados por Tramoyeres, quien indica que aparece matriculado en el Colegio de Pintores de Valencia el 27 de Septiembre de 1606. (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 90).

1606 Matriculado en el Colegio de Pintores de Valencia, según Tramoyeres. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1990: 82).

Luis Tramoyeres hallaría su nombre en los registros de matrícula del Colegio de Pintores de Valencia de 1616-1617. (BENITO DOMENÉCH, 1995: 23).

La primera noticia documentada corresponde a los años 1616-1617, en los que Bisquert ingreso como maestro independiente en el Colegio de Pintores de Valencia. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 33).

Consta registrado en el Colegio de Pintores de Valencia , en los años 1616 y 1617. (MATEU IBARS, 1997: 165).

Tramoyeres dice que el 27 de Septiembre estaba matriculado en el Colegio de Pintores de Valencia. (PALLARÉS FERRER, 2001: 159).

11 de febrero de 1617.

Antonio Bisquert figura entre los asistentes a una convocatoria del Colegio de Pintores.

CREACIÓN DE UN IMPUESTO. día 11 de febrero año 1617 [...] en el aula que está en el segundo claustro del convento de nuestra Señora del Remedio [...] asistiendo a dicha convocatoria [...] antoni bisquert. (TRAMOYERES BLASCO, 1912: 70).

Figura en un documento de Valencia con fecha 11 de Febrero de 1617. (RUBIO, 1918: 207).

Que en 11 de febrero de 1617 figura en un documento. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53).

El siguiente documento, sin precisar su contenido por Rubio, data a 11 de febrero de 1617. (PÉREZ HERNANDEZ, 1985: 90).

SU FORMACIÓN

El qual juzgo que estaría en Italia, o que fue uno de los buenos discípulos de Ribalta en Valencia. (PONZ, 1772-1794: 110-111).

Estando adelantado en su profesión por los progreso que había hecho en la escuela de los Ribaltas. (CEÁN BERMUDEZ, 1800: 149).

Era un estudioso de Ribalta. (BRYAN, 1849: 80).

Se le considera como discípulo de Ribalta, cuyo es el estilo. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 75).

Por último que "el juzgo que estaría en Italia, o que fue uno de los buenos discípulos de Ribalta en Valencia", de Ponz, resulta, más que dudoso negativo en su primer concepto y cierto en su segundo. Negativo en su primer concepto, porque si en los viajes no solo se perfecciona lo que se aprende en los libros, sino que se aprende, viendo; resultando así mayor o más firme ilustración. (RUBIO, 1918: 206).

Al influjo de Ribalta hay que añadir uno italiano. (CAMÓN AZNAR, 1977: 100).

Ponz le atribuye un viaje a Italia en su juventud, lo que no nos parece probable, además de reseñar su aprendizaje con Ribalta, claramente comprobable, como bien apunta Ceán, pues además de las influencias que se advierten de este maestro en colorido y dibujo tenemos que el cuadro versionado por Bisquert del "Descendimiento" del Biombo también sirvió de modelo a Ribalta en dos ocasiones. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53).

Una Valencia mediterránea y portuaria, dominada por la estética de Juan de Juanes, hasta que fue sustituida por los nuevos planteamientos de Ribalta. Este es el aire que respiro el pintor, asumiendo el naturalismo. (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 90).

Es la obra más autorizada del lote de pinturas que este discípulo de Ribalta dejó en las iglesias turolenses. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 61).

La formación de Antonio Bisquert, tuvo lugar en su Valencia natal, en el taller del pintor Francisco Ribalta, formación de carácter muy similar a la de Juan de Ribalta. (BORRAS GUALIS, 1986: 446).

Sigue a Ribalta. (ALDANA FERNÁNDEZ, 1970: 55).

Formado en Valencia de los albores del siglo XVII, en la órbita de la inminente personalidad artística de Francisco Ribalta. (ARCE OLIVA, 1995: 13).

Antonio Bisquert, valenciano que habitó y trabajó en Teruel durante más de 25 años llevando a esta ciudad mucho de lo aprendido en su años mozos en Valencia, donde se había formado. [...] Considerado generalmente por la crítica discípulo de Ribalta, no existe dato seguro que permita tal aserto con certeza. Quizá la formación valenciana de Bisquert fuera más ecléctica de lo que en principio cabría imaginar, pues el taller de Ribalta no era el único que funcionaba en la ciudad del Turia y hay que pensar que pudo Bisquert frecuentar otros obradores desde el momento de su producción posterior no resulta tan uniforme. [...] De hecho podemos señalar en la obra de este pintor tendencias de distinto signo, con débitos que van desde lo joanesco hasta lo orrentiano, además de gradaciones diversas que lo entroncan con otros pintores ribaltianos y con Ribalta mismo. [...] El recuerdo valenciano en Bisquert podría comenzar a argumentarse a la vista de la Inmaculada Concepción que conserva el Museo Diocesano de Teruel, representada con los símbolos marianos

Anexos

alrededor según la iconografía valenciana del siglo XVI que en Vicente Macip y Joan de Joanes habría encontrado sus modelos más bellos. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 22-25).

Nada se sabe de la actividad desarrollada por Bisquert hasta finales de la década de los veinte, aunque resulta lógico pensar que trabajara en algún taller valenciano. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995, p.34).

Benito Doménech señala el nexo que relaciona a las escuelas levantina y aragonesa en el seiscientos, y que, por una simple circunstancia geográfica, se remontan a épocas muy anteriores, incidiendo en el caso específico de Bisquert para determinar cuánto el valencianismo existe en la obra aragonesa del artista. Reconoce en el artista una formación ecléctica, diseccionando con precisión las influencias ribaltescas, que habitualmente se le habían venido atribuyendo, los influjos de otros talleres valencianos, especialmente el todavía muy fuerte de los Macip, y la presencia de los modelos manieristas escurialenses. Un eclecticismo que, por otra parte, parece mantuvo durante toda su trayectoria, como se deduce de las obra expuestas. (FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1995: 545-546).

Vinculado también a Valencia y a la tradición ribaltesca está Antonio Bisquert. (PÉREZ SANCHEZ, 2010: 156).

ESTABLECIMIENTO EN TERUEL. 1620

Se estableció en Teruel en 1620.

(PONZ, 1772-1794: 101).

(CÉAN BERMÚDEZ, 1800: 149).

(MADOZ, 1846-1850: 740).

(BRYAN, 1849: 80).

(BLASCO Y VAL, 1870: 121).

- (BARÓN DE ALCAHALÍ, 1897: 76).
(RUBIO, 1918: 205).
(SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 61).
(ALDANA FERNÁNDEZ, 1970: 55).
(MORALES Y MARÍN, 1980: 53).
(PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 90).
(BORRAS GUALIS, 1986: 445).
(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1990: 80).
(FERREIRO ALEMPARTE, 1991: 223).
(MORTE GARCÍA, 1994: 34).
(ARCE OLIVA, 1995: 13).
(BENITO DOMÉNECH, 1995: 22).
(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 34).
(PALLARÉS FERRER, 2001: 159).
(GRAN ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA, 2009).
(GRAN ENCICLOPEDIA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA, 2009: 119).
(PEREZ SANCHEZ, 2010: 156).
(WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA, 2014).
(LOZANO LÓPEZ, 2015: 121).

REGISTRO MATRIMONIAL. 1631

En referencia a la fecha del matrimonio los autores que la citan coinciden, el nombre de su esposa difiere entre los distintos autores.

A 15 de Junio 1631. Desposé y dí misa nupcial a Antonio Viscart, mancebo, hijo de Gabriel Viscart y de Susana Narduez, naturales de Valencia, con Francisca Arcauz, doncella en presencia de Joan Gregorio ciudadano y otros. (BUX JOANNES, 1631: vol. 2, p. 26). (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 53).

Anexos

Francisca Arcauz. (PONZ, 1772-1794: 101), (PRUNEDA, 1866: 32), (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 91), (BORRAS GUALIS, 1986: 445), (FERREIRO ALEMPARTE, 1991: 223), (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 39).

Francisca Arcanz. (CEÁN BERMÚDEZ, 1800: 149).

Francisca Arcanaz. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76).

Francisca Arauz. (RUBIO, 1918: 205), (MORALES Y MARÍN, 1980: 53), (BENITO DOMÉNECH, 1995: 22)., (PALLARÉS FERRER, 2001: 159).

Caso con Francisca Arcan. (ALDANA FERNÁNDEZ, 1790: 55).

NACIMIENTO DE SUS HIJOS. 1632 - 1640

A 13 de Julio 1632 bautizé una hija de Antonio Viscart y Francisca Arcauz cónyuges, llámase Mariana Irene, padrinos Juan Gregorio y Clara Yagüe.

(BUX JOANNES, 1632: vol. 2, p. 74).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 54).

A 28 de Abril de 1633 bautizé un hijo de Antonio Viscuert y Francisca Arcauz cónyuges, llámase Marco Antonio, padrinos Luis Novella y Clara Yagüe cónyuges.

(BUX JOANNES, 1632: vol. 2, p. 77).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 54).

A 8 de Diciembre de 1635 bautizé un hijo de Antonio Viscuert y Francisca Arcauz cónyuges, llámase Juan Bautista Gregorio, fueron compadres Luis Novella notario y Dionisia Yagüe.

(BUX JOANNES, 1632: vol. 2, p. 80).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 55).

A 24 de Julio de 1638, bautizé una hija de Antonio Vescuert y Francisca Arcauz cónyuges, llámase Josefa Beatriz, fueron compadres Joan Aparicio, notario y Catalina Robredo, cónyuges.

(BUX JOANNES, 1632: vol. 2, p. 82).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 55).

A 23 de Febrero de 1640, bautizé una hija de Antonio Visquert y Francisca Arcauz cónyuges, fueron compadres Luis Novella notario y Dionisia Yagüe.

(BUX JOANNES, 1632: vol. 2, p. 86).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 56).

Tuvo dos hijos y tres hijas. (PONZ, 1772-1794: 101), (PRUNEDA, 1866: 32), (RUBIO, 1918: 205), (FERREIRO ALEMPARTE, 1991: 223).

Tuvo cinco hijos, dos varones y tres hembras. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53).

Bisquert va a tener cinco hijos, cuya fecha de nacimiento y nombres son: Mariana, 13 de julio de 1632; Marco Antonio, 28 de abril de 1633; Juan Bautista Gregorio, 3 de diciembre de 1635; Josefa Beatriz, 28 de julio de 1638; Mari Juana Leonarda, 23 de febrero de 1640. (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 92).

Cinco hijos. (BORRAS GUALIS, 1986: 446).

En 1632 [...] año, en que naciera su hija Mariana. En 1633 [...] nacería el segundo de sus hijos, Marco Antonio, y al siguiente el tercero, que se llamará Juan Bautista Gregorio. En 1636 firma una capitulación [...] a los dos años nace otra hija, Josefa Beatriz". (PALLARÉS FERRER, 2001: 159).

DATOS DE SU ESTANCIA EN TERUEL. 1632-1792

Juan Miguel Chavarría, que en 1629 es nombrado procurador por Antonio Bisquert. (ARCE OLIVA, 1995: 15-16).

17 de Enero de 1632

Comanda de préstamo entre Antonio Bisquert, Francisca Arcauz y María Arcauz (su cuñada) con don Faustino Cortes de Sangüesa, vizconde de Torre secas.

Comanda [al margen]. Eodem die et loco. Nosotros, Antonio Bisquert, pintor, Francisca Arcauz cónyuges y María Arcauz, viuda, vecinos de la ciudad de Teruel, simul etc., de grado etc., certificados etc., reconocemos y confesamos tener y que tenemos en verdadera comanda para llano, fiel depósito del Iltre. Don Faustino Cortés de Sangüesa vizconde de Torre secas, domiciliado en la ciudad de Teruel; es a saber la suma y cantidad de dos mil sueldos jaqueses, los quales etc., otorgamos apoca etc., renunciamiento etc., prometemos etc., siempre que etc., a lo qual etc., simul etc., obligamos nuestras personas y bienes muebles y sitios etc., de los quales los muebles etc., et los sitios etc., queremos sea especial etc., fecha non fecha etc., renunciemos etc., jusmetemonos etc., juramos a Dios etc., et queremos que el presente auto sea reglado con clausulas de nombre precario, constituto, aprehension inventario, comparament et cum omnibus clausuli etc., ad consilium peritorium etc., largert etc.,

(Clausulas habituales de escatocolo resumidas).

Geronimo Pérez Navarro y Jusepe Gargallo turolii habiet.

Yo Antonio Bisquert otorgo lo sobredicho y firmo por Francisca Arcauz que dijo no sabía escribir.

Yo Jusepe Gargallo, soy testigo de los sobredicho.

Yo Gerónimo Pérez Navarro, soy testigo de los sobredicho y firmo por las otorgantes que dijeron no sabían escribir.

(NOVELLA, 1632: ff. 44 r-v) - (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 53).

Indica la primera Comanda un préstamo, anticipo o pago de, o para algo que no se menciona; entre el pintor, su esposa y su cuñada María Arauz, receptores, y un D. Faustino Cortes de Sangüesa, Vizconde de Torres Secas, prestante de dos mil sueldos jaqueses, llevando el contrato la fecha de 17 de Enero de 1632. (RUBIO, 1918: 205).

Costeo los cuadros don Faustino Cortés, primer vizconde de Torresecas, como prueba una comanda de 2.000 sueldos a la que obligaron al pintor, su mujer y su cuñada María Arauz en 1632. (FONTANA CALVO, 1992: 119).

Igualmente la nombran:

(MORALES Y MARÍN, 1980: 53-54).

(PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 91).

(BUIL GUALLAR Y LOZANO, 1990: 80).

(PÁLLARES FERRER, 2001: 159).

30 de Marzo de 1632

Antonio Bisquert concierta con Fray Gabriel Martín, el retocar del retablo de la Virgen del Remedio.

Día Trigesimo mes Marzo Año de mil seiscientos treinta y dos

Capitulación (al margen): Eodem die et loco (en el mismo día) antela la presencia de mi, Luis Novella, notario y de los testigos infrasescriptos, parecieron, de la una parte, Fray Gabriel Martín, religioso de la trinidad, y de la otra Antonio Bisquert, pintor vezino de dicha Ciudad los quales endiecando sus palabras a mí dicho notario. Dixeron tales e semejantes enefecto consinerables ve quasi que entre dichas partes se abía Concertado

Anexos

el aderecar el retablo de la virgen del remedio, para lo cual dan como dieron la infracta capitulación.

Capitulación que se hace entre el P.^e fr. Gabriel Martin i Antonio Bisquert son havria retocar el retablo de la Virgen en lo siguiente.

primo se ha de hacer la poxtera toda de nuevo dorada de oro fino mas la benera seha de Dorar i colorir

mas las mensulas se han de colorir

mas toda la pintura se ha de retocar i barnicar

mas el sacrario lo ha de pintar con estrellas en campo azul

mas entre las dos cruces ha de hacer una maría

mas se obliga a darlo para la fiesta de la Sta. Trinidad, i se obliga dar el dicho P.^e apagar veinte i cinco libras, luego quince libras, i lo demás quando lo haia acabado.

(NOVELLA, 1632: ff. 342v-343r).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 54).

Igualmente nombran la capitulación:

(RUBIO, 1918: 205).

(ESTERAS MARTÍN, 1976: 157)

(MORALES Y MARÍN, 1980: 54).

(PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 91)

(PALLARÉS FERRER, 2001: 159).

10 de Marzo de 1638

Antonio Bisquert, pintor y Francisca Arcauz, arriendan una casa.

Arrendamiento (al margen)

Día diez del mes de marzo del año mil seiscientos treinta y ocho

Eodem die et loco. Yo Antonio Visquert Pintor vezino de la ciudad de Teruel de grado etc., certificado etc., Arriendo etc., aet en favor de Miguel de

Lasaca Labrador vecino de la Ciudad es a favor una casa situada en la parte ciudad en la esquina de San Martin que confronta con la Iglesia y casas de otro Antonio Bisquert y bia publica etc., A favor es por todo el tiempo de sus bidas de cada uno respetare por precio es a favor en cada un año durante el otro Arrendamiento de cincuenta sueldos jaqueses con condición que el Miguel de Lasaca la haya de tener y tenga durante otro Arrendamiento en el mismo estado que esta y aun mejorada y no emperorada etc. y si acaso se cayese algo la haga de bolber a su devido estado. Con condición que el otro Antonio Visquert no se la pueda quitar por otro precio mayor ni menor y el otro Miguel de Lasaca parte que promete y se obliga de no dexarla por otro precio mayor ni menor ni otras condiciones etc., a lo qual tener y cumplir respetare obligaron las personas y todos sus bienes etc., De los quales los bienes muebles etc., y los sitios etc., en tal manera etc., et quisieron que fecha ono fecha etc., con los que consta los de execución, precario, constituto, aprehension, inbentario, emparamiento etc., renunciaron etc., sometieronlo etc., pat large etc. Pedro Durban escriviente y Pedro Muñoz Labrador Turolii haviet.

(SORIANO, 1638: ff.55v-56r.)

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 55).

10 de Marzo de 1638

Antonio Bisquert y Francisca Arcauz, venden una casa.

Eodem die et loco. Nosotros Antonio Bisquert Pintor y Francisca Arcauz cónyuges vezinos de la ciudad de Teruel de grado etc., certificados etc., vendemos etc., a vos etc., Pedro Muñoz Labrador vecino de la Ciudad de Teruel para vos y a los vuestros etc., a favor es una casa nuestra sitia en la Ciudad de Teruel que confronta con casas del otro Antonio Bisquert y Parrochia de San Martin y bia publica etc., otra franca y quita etc., Por precio es a saber de Mil Sueldos Jaqueses los quales en nuestro poder y de cada uno denos otorgamos haver recibido etc., querientes etc.,

Anexos

transferientes etc., reconocemos nomine pulario etc., et obligamos a cuestión plenaria de qual quise mala ud et para en caso de mala voz obligamos nuestras personas y todos nuestros bienes así muebles como sitios donde quiere hunidos etc., de los quales los muebles y los sitios etc., la cual obligamos etc., en tal manera etc., con clausula de reclusión precario, constituto, aprehension, inventario, emparamiento etc., renunciamos etc., sometemonos etc.

[Clausulas habituales de escatocolo resumidas].

Pedro Durban platicante de nosotros Miguel de la Casa Labrador turoly haviet.

Yo Antonio Bisquert otorgo lo sobredicho.

Yo Francisca Arcauz otorgo lo sobredicho.

Yo Pedro Durban por testigo de lo sobredicho y firmo por mi con testigo que dixo no sabía escribir.

(SORIANO, 1638: ff.56v-57r.).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 55).

29 de mayo de 1639

La tercera Comanda es de préstamo con fiador a Bisquert, por el capítulo de racioneros de la parroquia de Santiago, otorgado el documento en 29 de Mayo de 1639 y cancelado en 1642.

(RUBIO, 1918: 206),

(MORALES Y MARÍN, 1980: 54),

(PALLARÉS FERRER, 2001, 159).

2 de Febrero de 1792

Racionero Don Miguel Garzarán. Consagración del nuevo altar de la Santa Cruz, en la iglesia de Santiago.

En la iglesia antigua estuvo consagrado altar con esta invocación, el cual se hizo a espensas de Luisa Rubio de Veintemilla, gran bienhechora de esta iglesia, de pintura sobre tabla que pinto diestramente el célebre Antonio Bisquert, en el año 1636, según aparece de la inscripción que tenía el antiguo retablo.

(GARZARAN, 1777: ff. 46r.)

(BUIL GUALLAR Y LOZANO, 1995: 56).

Igualmente lo citan en la iglesia de San Miguel:

(ESTERAS MARTÍN, 1976: 158).

(PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 92).

FALLECIMIENTO

Partida de defunción.- Inscripción 20 de Noviembre de 1646

A 10 de noviembre de dicho años, murió Antonio Visquert, pintor, recepit sacramenta, no hizo testamento quia pauper, hizose una fiesta ordinaria y se enterró en Santa Catalina, fianza su mujer.

(BUX JOANNES, 1646: t.II, f.177).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 56).

Habiendo muerto en 1646. Esta pintura (Adoración de los Santos Reyes) la pretendió hacer Bisquert, y dicen que no habiéndola logrado, murió de melancolía, y sentimiento. (PONZ, 1772-1794: 102).

Pero como no hubiese logrado hacer el quadro de la adoración de los Reyes para una capilla de esta advocación en aquella catedral, que se encargo a Francisco Ximenez, tomo tal pesadumbre que le quito la vida el año de 1646. (CEÁN BERMUDEZ, 1800: 149).

Atribuyese la muerte de Bisquert a la melancolía que le ocasiono el haber intentado hacer igual obra. (MADOZ, 1846-1850: 740).

Murió en 1646. En el retablo de la capilla de los Santos Reyes hay otro cuadro copia del de Rubens, ejecutado por Francisco Giménez, de Tarazona. Atribuyese la muerte de Bisquert a la melancolía que le produjo el haber intentado inútilmente reproducir la citada copia. (PRUNEDA, 1866: 31-32).

Cuéntase como noticia autentica, que habiendo encargado a Brisquet D. Francisco Ximenez un cuadro representando La Adoración de los Reyes para una capilla de aquella Catedral, y no logrando, a pesar de sus esfuerzos, hacer una obra que le satisficiera, juzgo ya en decadencia sus facultades pictóricas y murió de hipocondría. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76).

Habiendo muerto en 1646 [...] Y en cuanto a la causa, si no determinante, influyente de su muerte, no pasa de ser una tradición de relativa verosimilitud. (RUBIO, 1918: 205-206).

Se dice que en Teruel se realizó un concurso pictórico, acudiendo varios artistas de comarcas limítrofes. Antonio Bisquert pintó con este motivo su famoso cuadro de las "Once mil vírgenes", que hoy se conserva en la catedral, si bien lastimosamente estropeado durante la última guerra, y el pintor Ximén Pérez, de Tarazona, se presentó también con la "Adoración de los Reyes Magos", que en la misma catedral turolense encuadra la parte central del altar de la Epifanía. La leyenda dice que este cuadro fue el que consiguió el galardón en el concurso y que Bisquert pesaroso por haber

sido aventajado en tal ocasión, enfermo de melancolía, muriendo de la pena que le produjo su derrota. (CARUANA GÓMEZ, 1956: 135).

Murió en 1646, cierta leyenda explica su muerte por la melancolía que le produjo al verse superado por Jiménez. (SEBASTIÁN LOPEZ, 1959: 52).

Según la tradición, su muerte ocurrida en este año de 1646, se sucede ante el estado de ánimo que en nuestro artista se produjo ante el encargo de la casa ducal de Villahermosa a Francisco Ximénez de Tarazona para que ejecutase una copia de la Adoración de los Reyes, de Pedro Pablo Rubens, con destino a la catedral turolense. (MORALES Y MARÍN, 1980: 54).

Bisquert debió tener una producción importante pero no lo suficiente como para salir de la pobreza pues en el acta de su defunción se especifica que no hizo testamento (“quia pauper”) y que el funeral fue ordinario. Con las mismas características se desarrollo el sepelio de su mujer, Francisca Arcauz.

La casa ducal de Villahermosa lleva a concurso la realización de una copia del cuadro de Rubens “La adoración de los Reyes”. A él concurren Francisco Jiménez y Bisquert. El encargo es otorgado al turiasonense, cuya obra se encuentra hoy en la catedral. Ante este acontecimiento el ánimo de Bisquert decae, llegando a ocasionarle la muerte. La leyenda de una muerte por sentimientos encuentra campo abonado al remitir a sus ilustres precedentes.

Dejando a un lado el aspecto legendario, Bisquert muere en Teruel el 10 de noviembre de 1646, siendo enterrado en la capilla de Santa Catalina. Su mujer le sobrevive 19 años, muriendo el día 15 de septiembre de 1665. (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 92).

Falleciendo en 1646. Por cierto que una leyenda, de interés por su significado, nos cuenta que el pintor Bisquert murió de melancolía al perder el concurso para realizar el retablo de La Adoración de los Reyes de

Anexos

la catedral turolense, ejecutado por el pintor Francisco Jiménez Maza; una de tantas leyendas que reflejan plásticamente la lucha generacional de un pintor que se había quedado a las puertas de la pintura barroca. (BORRAS GUALIS, 1986: 446).

Fue enterrado en la Capilla de Santa Catalina de la Iglesia de San Martín de Teruel. Según la leyenda popular que repiten todos los biógrafos, el artista murió de pena al no haberle encargado la realización del lienzo que representa la Adoración de los Magos. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 48).

Murió en 1646.

(BRYAN, 1849: 80).

(BLASCO Y VAL, 1870: 121).

(ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76).

(CABRÉ Y AGUILÓ, 1909-1910: fig.447).

(SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 61).

(ALDANA FERNÁNDEZ, 1970: 55).

(CAMÓN AZNAR, 1977: 100).

(MORALES Y MARÍN, 1980: 53).

(MARTÍNEZ PÉREZ, 1987: 209).

(BUIL GUALLAR y LOZANO, 1990: 81).

(FERREIRO ALEMPARTE, 1991: 223).

(ARCE OLIVA, 1995: 13).

(MATEU IBARS, 1997: 167).

(PALLARÉS FERRER, 2001: 159).

(GRAN ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA, 2009, T.III, P.119).

(GRAN ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA, 2009, VOL. 02 RECURSO ELECTRÓNICO).

(WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA, 2014, [EN LÍNEA]).

ADJETIVOS QUE CALIFICAN A ANTONIO BISQUERT

Este fue un Profesor de mucho merito, del qual ni V. ni yo teníamos la menor noticia hasta ahora. Si Palomino la hubiera tenido, a buen seguro que lo hubiera declarado por uno de los buenos Pintores de aquel tiempo. (PONZ, 1772-1794: 101).

Pintando con gran aceptación muchas obras. Las obras manifiestan la corrección de su dibuxo, buen colorido y expresión. (CEÁN BERMUDEZ, 1800: 149).

Este eminente artista era valenciano. (MADOZ, 1846-1850: 740).

Un pintor histórico español. Pintor de reputación. Era un buen colorista y diseñador, un gran sentimiento infundido en sus cuadros. (BRYAN, 1849: 80).

Este eminente artista era valenciano. Fue el predilecto artista de los teruelanos en el siglo XVII. (PRUNEDA, 1866: 31-32).

Este pintor es considerado por los inteligentes como un artista correcto y sentido, siendo sus obras muy estimadas. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76).

Termino dicho autor pintando a la española dejando su primitivo estilo italianizado como vemos en la figura de la Virgen y la niña orante del cuadro de San Joaquín. (CABRÉ Y AGUILO, 1909-1910: fig. 447).

La modestia de Bisquert se revela en que se dedicaba a restaurador en pintura y dorado. (RUBIO, 1918: 206).

En el siglo XVIII en Teruel, el más destacado de los maestros pintores fue Antonio Bisquert. (ESTERAS MARTÍN, 1976: 157).

Una vez ante él (cuadro de Santa Teresa escritora) olvidando lo que supone en la pintura de la primera mitad del siglo XVII en Teruel quedé

Anexos

impresionada por el perfecto reflejo del alma barroca, aquella que fusiona lo celeste, espiritual y visionario con el mundo tangible, cotidiano y real. Un juego realidad-irrealidad que se enriquece con el complejo cuadro de “vanitas” que contiene. Resulta obvio decir que Bisquert está esperando un estudio completo, que le muestre como un hombre que fue reflejo de su tiempo al reunir tendencias pictóricas diversas, y plasmar el pensamiento de sus contemporáneos, y esto con una digna corrección unida a una intensa y silenciosa emotividad. (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 88-89).

La pintura de Bisquert, con algunos ecos iniciales tardomanieristas, se mantiene en un primer realismo de raíz ribaltesca. (BORRAS GUALIS, 1986: 446).

El barroco tiene numerosas representaciones en escultura. La pintura sobre lienzo está representada por el pintor valenciano, afincado en Teruel, Antonio Bisquert. (MARTÍNEZ PÉREZ, 1987: 209).

La labor que queda por hacer es mucha. La pintura barroca aragonesa está todavía pendiente de una revisión y Antonio Bisquert merece un desagravio y una recuperación en justa proporción a su calidad artística y a su trabajo en las tres provincias aragonesas. (BUIL GUALLAR Y LOZANO, 1990: 81).

Por lo pronto contribuye a que la pintura aragonesa entable la nueva relación con la realidad que representa el primer barroco con respecto al manierismo. Y lo hace por medio de la implantación en Teruel y Aragón de un lenguaje figurativo pleno de resonancias ribaltesca. Un lenguaje que en modo alguno comporta un absoluto compromiso con dicha realidad a la manera caravaggiesca, pero que resulta lo bastante convincente para satisfacer el afán de verosimilitud que a la sazón, y sin perjuicio del decoro y la dignidad que requieren las representaciones religiosas, habita en el gusto artístico nacional. (ARCE OLIVA, 1995: 20).

El arte de Bisquert encarna bien el compromiso entre el ícono configurado por la práctica devota de alcance local y el deseo de acercamiento a la pintura de compleja formulación para contentar exigencias de mayor nivel. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 31).

Estamos probablemente ante el único pintor barroco que se encuentra representado de forma notable en las tres provincias aragonesas; este hecho no tendría mayor relevancia que la pura anécdota si no fuera porque, dada su formación en el círculo valenciano, Bisquert introdujo las maneras ribaltescas por toda la región. (BUIL GUALLAR Y LOZANO, 1995: 52).

Vivimos tiempos de proliferación de estudios artísticos de carácter regional o local, y si en ocasiones se corre el riesgo de caer en provincianismos o localismos funestos, en la mayoría de los casos solamente gracias a ellos puede tenerse una visión completa del panorama artístico de un determinado momento, accediendo al conocimiento de unos artistas que de otro modo, al no traspasar los límites de su propia escuela provincial, quedarían prácticamente ignorados. Contemporáneo riguroso por su nacimiento de los grandes pintores del siglo XVII aunque su relativamente temprana muerte le impidiese alcanzar muy lejos no sólo de la Corte sino también de las escuelas más pujantes como la toledana, andaluza y levantina, muy cerca, en cambio de otras como la vallisoletana. (FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1995: 545)

De su estudio se evidencia, sin embargo, la falta de evolución estilística en la producción de Bisquert, quien permanece aferrado a fórmulas decididamente retardatarias tanto en la composición como en la factura pictórica. Ello no obsta para que encontremos fragmentos de pintura llenos de encanto, como en la delicada "Sagrada familia con Santa Ana y San Juanito", o el primor con que trata los objetos de naturaleza muerta que

aparecen en los lienzos de "Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes" y "Santa Teresa escritora". (FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1995: 545-546).

Por todo ello, valoramos aquí el aspecto peculiar y la afirmación de su estilo mostrado en la iconografía vicentina, que refleja atisbos ribaltescos, referencias de Orrente (1580-1645), dulzura de Juan de Juanes, pero con un formalismo propio y unas características originales en letra capital humanística, -siguiendo la factura pulcra de los calígrafos del siglo XVI, los asuntos y temas de su obra-. Del mismo modo, su firma no fue isográficamente hablando, cursiva y con rúbrica, sino que la precedía de la palabra INVENTOR, o sencillamente en la inscripción ANTONIO BISQUERR PINXIT, como figura en el plinto de una columna representada en uno de los cuadros. (MATEU IBARS, 1997: 165).

Esta persistente reiterativa de rotular o rubricar a modo de epígrafe sus obras, validan la originalidad e identidad del pintor valenciano, dando voz y palabra al hilo narrativo de sus actores en escena; confirma el sugestivo estudio de la Littera depicta, que la pintura románica y gótica principalmente muestra con frecuencia y en este caso, es un recurso del pintor, corroborador de su obra. El pintor Antonio Bisquert, abre caminos al estudio de sus influencias recibidas y transmitidas; pondus, naturalismo, detallismo diletante en los pormenores frontales en disposición de ser observadas y expectantes al mismo tiempo, como conteniendo la intensidad emocional de cuanto representan y que admiran en una unidad escénica, quietismo compositivo y bien distribuido espacio virtual. (MATEU IBARS, 1997: 167).

En el primero de los doce cuadros sobre la vida y martirio de san Lorenzo pintados por Antonio Bisquert en el siglo XVII, que se encuentran en la sacristía de la iglesia del santo en Huesca, este relato se halla representado en forma imponente. (GARCÉS MANAU, 2008: 72).

De la consagración de este particular santuario en Huesca por san Sixto, de acuerdo con esta naciente tradición, constituye un excepcional documento gráfico el cuadro sobre el tema pintado en 1633 por Antonio Bisquert, incluido en el ciclo de lienzos sobre el santo conservado en la sacristía de la iglesia. (FONTANA CALVO, "Sobre la creencia", 2008: 228).

Un tanto desmañado y utilizando sin duda estampas ajenas, se muestra un discreto naturalista, con evidentes aciertos en los pormenores y un tono de color tostado a la manera valenciana.(PÉREZ SÁNCHEZ, 2010: 156).

Puede soportar un buen sabor manifiesto para la representación de objetos cotidianos y los detalles de apoyo. (WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA, 2014).

OBRAS DOCUMENTADAS EN TERUEL Y PROVINCIA

SANTA ÚRSULA Y LAS ONCE MIL VIRGENES

A mano derecha del crucero se ve un retablo de una pintura de las once mil Vírgenes, y esta firma: 1628 Antonius Bisquert. (PONZ, 1772-1794: 101).

TERUEL. CATEDRAL. El quadro de santa Úrsula y sus compañeras en un retablo del crucero a mano derecha, que pinto el año 1628. (CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p.149).

En la Catedral a la der. del crucero hay un magnifico cuadro de las Once mil Vírgenes, firmado en 1628 pinxit Antonius Bisquert. (MADOZ, 1846-1850, p. 186).

A la derecha del crucero hay un magnifico cuadro de las Once mil Vírgenes del pintor valenciano Antonio Bisquert. (DE LARREA, 1859: 206).

Anexos

Los inteligentes en bellas artes hablan con encomio de un magnífico cuadro que hay a la derecha del crucero en la Catedral, que representa las once mil vírgenes, firmado por D. Antonio Bisquert. (PRUNEDA, 1866: 31).

Se conservan de este pintor en la iglesia de San Pedro (i.e.Catedral) de Teruel, en un altar de la izquierda, el cuadro de las Once mil vírgenes". (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897, 76).

Las once mil vírgenes. Tabla con la firma <Antonius Bisquert, 1628>. En la Catedral las Once mil vírgenes en la capilla del trascoro. (CABRE Y AGUILÓ, 1909-1910: fig. 447).

Retablo de Santa Úrsula o las once mil Vírgenes.

Representa a la Santa, seguida de sus múltiples compañeras, en el momento de marchar con ellas a embarcarse para arribar a las "costas de aquella parte de las Galias que se llamo Armórica", a contraer matrimonio la Princesa Úrsula con el Príncipe bretón cristiano Conan, y sus compañeras, con los oficiales del ejército del citado Conan Gobernador de Armórica.

Aparece en primer término, a la derecha, una monja carmelita (la que encargo el cuadro, la devota de la Santa), figura ajena al asunto, con las manos cruzadas y en actitud de devoción. Este cuadro tiene la fecha y firma siguientes: 1628, PINXIT ANTONIUS BISQUERT.

El lienzo visible ofrece la medida de 1.95 metros de altura x 1.38 metros de anchura.

Banco del retablo.- Está compuesto de cinco cuadritos en lienzo: el central representa al divino Maestro, teniendo delante el cáliz y en la mano derecha la hostia. A la derecha, San Francisco de Asís, y la izquierda Santo Domingo de Guzmán en pie (0.41 metros de altura x 0.36 metros de anchura); el de San Pablo y San Pedro (medida 0.34 x 0.19 metros).

En el remate central del retablo hay un lienzo de 0.54 x 0.50 metros: El Padre Eterno.

Estuvo en la capilla izquierda del crucero de la Catedral hasta 1888 en que, por acuerdo del cabildo, se trasladó al sitio que actualmente ocupa, tras el coro y en el centro de su nave. (RUBIO, 1918: 207-208).

Hacia 1645 debió de pintar Bisquert para la Catedral su cuadro de las Once mil Vírgenes (desecho de la última guerra). (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 52).

En la Catedral en la Antigua Capilla de las Once Mil Vírgenes,; El altar principal fue dedicado a Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, tema éste representado por el pintor Bisquert en un retablo destruido. (SEBASTIAN LOPÉZ y SOLAZ, 1969: 99).

A él debemos el famoso cuadro de las "Once mil vírgenes", que aún se conserva en la Catedral pese a los desperfectos que sufrió en la guerra civil. (ESTERAS MARTÍN, 1976: 157).

Conservándose una Santa Úrsula en la Catedral. (CAMÓN AZNAR, 1977: 100).

En 1628, tal y como aparece junto a la firma, realiza el retablo de santa Úrsula o las Once mil Vírgenes para la capilla izquierda del crucero de la catedral. [...] Este retablo fue ejecutado por Bisquert para la capilla izquierda del crucero, donde estuvo hasta 1888. Esta capilla sufrió diversas modificaciones. Ya en 1868 fue restaurada y en 1791 el retablo de Bisquert fue transformado de acuerdo a la estilística imperante por el maestro ensamblador Pedro Pérez, quien recibió por este trabajo la suma de 135 pesos. Más tarde, al pasar esta capilla al cabildo, éste decidió, en la citada fecha de 1888, que el retablo de nuestro artista fuese colocado a la espalda del coro, donde quedó prácticamente destruido. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53-55).

Entre las obras turolenses conservadas de Bisquert destacan los dos retablos fechados y firmados, el de Santa Úrsula y las once mil vírgenes de la catedral, fechado en 1628. (BORRAS GUALIS, 1986: 446).

Trabajo de evocación ribaltesca que Bisquert firma en 1628 es el cuadro de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes en la catedral de Teruel, con intensos sombreados de aspecto negruzco y desmañadas figuras de cuerpo entero, vistas frontalmente en apretada disposición, emulando el gran cuadro del mismo asunto que Abdón Castañeda, discípulo de Ribalta, había pintado antes de 1623 en el monasterio de Agustinas de San Martín de Segorbe. Los parecidos se agudizan en la figura de la santa titular y en sus compañeras más próximas, aunque hay que reconocer que se introducen variantes, siendo la más notable la forzada presencia de la efigie de Santa Teresa a un lado, sin duda por imperativos de encargo. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 26).

La escena representa a Santa Úrsula seguida de su compañeras en el momento de embarcar hacia Armonica para contraer matrimonio con el príncipe bretón Conan y con oficiales de su ejército. El cuadro ocupaba la parte central de un retablo del que también formaban parte El Divino Maestro (en el centro del banco), San Francisco de Asís y Santo Domingo Guzmán (en el lateral del banco), San Pablo y San Pedro (en el otro lateral) y el Padre Eterno (parte central del remate). Dicho retablo se colocó en la capilla de las Once Mil Vírgenes; fue reformado por Pedro Pérez en 1791; y en 1988 -año en que la capilla pasó a poder del Cabildo- se colocó tras el coro, donde sufrió los efectos del bombardeo durante la Guerra Civil que le produjeron múltiples desperfectos. El lienzo permaneció durante años enrollado y guardado en un calaje de la sacristía en espera de una necesaria y deseable restauración, labor que recientemente se llevó a cabo. (BUIL GUALLRA y LOZANO, 1995: 34).

El primor con que trata los objetos de naturaleza muerta que aparecen en los lienzos de "Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes. (FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1995: 546).

Los paralelismos existentes entre las historias de Teresa y Úrsula -tanto de ellas vírgenes mártires que sufrieron heridas de flecha- no pasó desapercibido en el Siglo de Oro España. [...] En 1628 la pintura de Antonio Bisquert, ahora en la Catedral de Teruel, muestra a Úrsula con la celebración de una flecha y la bandera de triunfo, de pie ante una multitud de vírgenes. Otra mujer se ha unido a su compañía: Teresa, vestida con el hábito carmelita descalzo, se encuentra en la parte derecha de la composición con las manos juntas en oración. En opinión de este pintor, al menos, la reputación de Teresa para el martirio le ganó un lugar entre el séquito de Úrsula. (C. WILSON, 1999: 226).

En 1628 realiza el retablo de Santa Úrsula y las once mil Vírgenes para la catedral de Teruel. (PALLARÉS FERRER, 2001: 159).

SANTA TERESA ESCRITORA

Iglesia de San Martín. es de su mano una Santa Teresa de Jesús en la Capilla al lado de la Epístola enfrente de la Sacristía. (PONZ, 1772-1794: 107).

En San Martín. Santa Teresa de Jesús. (PRUNEDA, 1866: 32).

En la parroquia de San Martín,[... y]otra Santa Teresa muy estimable. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76)

En S. Martín, un cuadro de Santa Teresa, figura la Santa escribiendo sobre su mesa en la parte alta del cuadro y en la inferior, dos figuras orantes, retratos de un canónigo y una religiosa teresiana. (CABRÉ Y AGUILÓ, 1909-1910: Fig. 447).

Santa Teresa. La Santa Doctora, sentada ante su mesa de estudio, se dispone a escribir.

Aparecen en el primer termino del lienzo dos figuras (la de los devotos donadores): la de la izquierda, derecha del observador, con traje de beneficiado o canónigo de la época del cuadro, y la del lado opuesto con habito de carmelita, teniendo un crucifijo en la mano izquierda, sobre cuyo antebrazo cruza el de su derecha; ambas figuras están arrodilladas, en actitud contemplativa la última y orante la primera.

El cuadro que se acaba de reseñar no tiene firma de autor, pero si el nombre de la que lo encargo, en el anteborde del lienzo, donde se consigna SOR CATHARINA DE S. GERONIMO. Este cuadro, que mide 1,93 metros de altura x 1,40 metros de anchura, es sin género de duda el más inferior de Bisquert. Está colocado al lado de la Epístola del altar mayor de la iglesia de san Martin, en la capilla de frente a la Sacristía. (RUBIO, 1918, p.209-210).

En San Martin, frente a la sacristía hay un lienzo de la Santa Doctora Teresa, sentada ante mesa de estudio y con los donantes en primer término. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 68)

En San Martin. El retablo de Santa Teresa.- Está en el lado de la epístola, a la altura del altar mayor. Es obra barroca de composición movida que recuerda los efectos del retablo mayor de San Miguel. Se hizo en el siglo XVIII, aprovechando como tema central un lienzo de Santa Teresa, atribuido a Bisquert. Aparece la santa doctora sentada ante su mesa, dispuesta a escribir; en el primer termino están los donantes, uno con traje de beneficiario o canónigo y el otro con habito de carmelita. Mide el lienzo 193 por 140 centímetros, y en el anteborde consta "Sor Catharina de S. Gerónimo". En el edículo superior está la imagen del santo aragonés Dominguito de Val. Sobre el altar hay una deliciosa talla de San José, de pequeño tamaño, barroca. (SEBASTIÁN LÓPEZ y SOLAZ, 1969: 149).

San Martin. Santa Teresa, con lienzo de Bisquert, en un marco del siglo XVIII. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1974: 410).

Santa Teresa, de la iglesia de San Martín. (CAMÓN AZNAR, 1977: 100).

Sin duda, la primera obra atribuible de Bisquert en Teruel debió ser la santa Teresa que aparece en el lado de la Epístola del altar mayor de la iglesia de San Martín, en la capilla de frente a la sacristía. Encargada por "SOR CATHARINA DE S. GERONIMO.

Iglesia de San Martín, Teruel. Oleo sobre lienzo. Medidas: 1,93x1,40 m. Hacia 1621. Este cuadro que aparece colocado al lado de la Epístola del altar mayor, frente a la sacristía, representa a la santa escritora sentada ante su mesa de estudio. En primer término del lienzo los donantes: uno con hábito de carmelita, sosteniendo un crucifijo en la mano izquierda, sobre cuyo antebrazo cruza el de su derecha y otro con traje de beneficiado o canónigo. Ambos arrodillados, en actitud contemplativa la primera orante y orante la segunda. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53-54).

El lienzo de unas medidas de 195 cm., por 141,5, si bien la presión de la tela ha modificado las dimensiones en las distancias que unen los centros de cada lado, quedando de este modo en 193 cm., por 140,5 cm. Presenta dos piezas unidas, cuya costura se ha hecho coincidir con la línea de la mesa representada para disimular su existencia.

El cuadro, realizado al óleo, representa a Santa Teresa en el momento de la visión e iluminación del Espíritu Santo, y disponiéndose a escribir. Transcurre la acción en el interior de su celda. Esta visión, que ocupa el ángulo superior izquierdo, simula una ventana abierta a través de la cual se vierten las nubes, sobre ellas danzan en círculo tres angelotes que dirigen sus miradas (y el brazo de uno de ellos) a la santa. La luz de la visión se proyecta por detrás de la paloma, el Espíritu Santo. Al fondo de la celda un cuadro colgado, al cual se ha adherido una estampa que representa la Virgen de Popolo (8) y cuya verdadera naturaleza (9) esperamos conocer con el levantamiento de dicha estampa.

En el lado derecho un alto basamento soporta un jarrón cristalino con flores.

La santa de tres cuartos, se halla sentada frente a una mesa que contiene una serie de objetos diversos: libros, calavera, tintero, plumas, cuchillos, sello, tijera, concha marina, campanilla, reloj de arena y jilguero. Ante la mesa dos personajes arrodillados, y de tres cuartos flanquean el cuadro. A la izquierda vemos una monja carmelita que porta unas disciplinas y un crucifijo, dirigiendo su mirada a la madre Teresa. Se identifica por la inscripción colocada bajo su pie: SOR CATHARINA DE S. GERONIMO. En el otro extremo un reverendo capitular, ya anciano, presenta, a su alrededor y en el suelo, un bastón y un bonete de cuatro picos, de sus manos orantes pende una cuenta de perdones y su mirada se dirige, fuera del cuadro, a un hipotético foco luminoso. (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 93).

Santa Teresa de Jesús, hoy en el Museo Diocesano de Teruel, que data entre 1628 y 1631, representada la santa en su mesa de trabajo, con dos orantes a los pies, identificados como la monja carmelita turolense sor Catalina de San Jerónimo y su tío el doctor Pedro Infante, arcediano de Teruel. Es un magnífico retrato de la santa escribiendo en su mesa de trabajo, a cuya izquierda aparecen tres ángeles sobremontados por la paloma del Espíritu Santo, y sobre cuya mesa reposan diversos objetos reales de carácter simbólico, entre los que cuentan la pluma, el tintero, el papel, el cuchillito y las tijeras, el sello y la campanilla, además de un jarrón de flores y diversos objetos propios de los cuadros de "vanitas", como una calavera sobre los libros, el reloj de arena sobremontado por un jilguero y la concha, auténtico repertorio objetual de la cultura barroca española. (BORRAS GUALIS, 1986: 446).

"Rº 187. Sala II. SANTA TERESA. Pintura sobre lienzo. Antonio Bisquert, 1628-1632. Procede de la iglesia de S. Martín de Teruel, 1,94 x 1,40". (MARTÍNEZ PÉREZ, 1987: 214).

Santa Teresa escritora, procedente de la iglesia de San Martín y hoy en el Museo Diocesano, que se supone pintado entre 1628-31. En él se ofrece a la santa fundadora sentada frente a una mesa con el gesto detenido y la mirada hacia el Espíritu Santo, es escenario interior de ambiente intimista y devoto. Aunque en este caso tampoco haya que descartar el posible manejo de una estampa para fijar los rasgos de la santa de Ávila -nótese que su silueta es básicamente la misma que la Santa Teresa atribuida a Ribera en el Museo de Valencia- es evidente que Bisquert optó por completar el cuadro con elementos de cosecha propia, como la inclusión del florero al fondo, verdadero pedazo de naturaleza muerta, o las figuras orantes de primer término de tono realistas y rasgos individualizados, logrando en definitiva una composición sencilla y amable que llega a resultar interesante precisamente por su grata ingenuidad. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 26-27).

Entre los años 1628-1631 podemos fechar el cuadro de Santa Teresa escritora, pintado para la capilla de Santa Catalina de la iglesia de San Martín de Teruel (actualmente expuesto en el Museo Diocesano).

El lienzo representa a la santa en el interior de su celda y ante una mesa con objetos de escritorio, ocupando el vértice de una composición triangular. A través de una ventana situada en el ángulo superior izquierdo se aprecia un rompimiento de gloria con nubes, tres angelotes y la paloma que representa al Espíritu Santo. Ante la mesa se sitúan dos personajes arrodillados: a la izquierda la monja carmelita turolense Sor Catharina de S. Gerónimo (según consta en la inscripción del ángulo inferior izquierdo del cuadro), portando en su mano izquierda un crucifijo y disciplinas en la mano derecha, y frente a ella un sacerdote de edad avanzada en actitud orante y de cuyas manos pende una cuenta de pendones. Las figuras son monumentales, con dibujo correcto y ajustado, aunque algo estáticas y pesadas. La composición resulta excesivamente racional y geométrica, y en el conjunto predominan las tonalidades frías.

Anexos

Hemos de añadir también los datos que permiten relacionar este lienzo con el resto de la producción bisqueriana: la presencia de Santa Teresa y la introducción de los donantes, fenómeno muy común en sus obras posteriores. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 36).

Ejemplo del uso por parte de los artistas de las estampas y de la presencia de estas en la época es el caso, de la que se halla adherida en el cuadro Santa Teresa Escritora que representa a la Virgen del Popolo y probablemente es una de las estampas que se editaron en el taller de los Wierix y que fueron tan difundidas por España.

Retomando el cuadro de Santa Teresa, es también necesario advertir los débitos renianos que denotan los angelillos de la parte superior, pues es evidente la relación con los que aparecen en la Pieta dei Mendicanti obra que de Guido Reni ejecuta hacia 1613.

Para la elaboración general de la obra, acudiría a algunas de las estampas que fueron realizadas de la santa. Entre las series de grabados que pudo utilizar para realizar la obra citaremos a la de los hermanos Wierix de 1582 y posteriormente la de la hermana Ana de Jesús encargo en 1613 a Adrian Collaert y Cornelis Galle. (NAVARRETE PRIETO, 1995: 60).

SAN JOAQUÍN CON LA VIRGEN NIÑA

Parroquia de San Pedro. En la Capilla de la Concepción hay una pintura muy estimable del ya citado Bisquert, y representa a San Joachin. (PONZ, 1772-1794: 106).

En San Pedro-San Joaquín. (PRUNEDA, 1866: 32).

En San Pedro y su capilla de la Concepción Un San Joaquín. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76).

En San Pedro, San Joaquín llevando de la mano a la Virgen. Firma Inventor Antonio Bisquert mil pensit - 1646.

(Termino dicho autor pintando a la española dejando su primitivo estilo italianizado como vemos en la figura de la Virgen y la niña orante del cuadro de San Joaquín). Figura, este cuadro, que mide 160 x 125 metros en la parte central del altar y en la inferior S. Juan Bautista y la Magdalena de 0.43 x 0.65 metros. (CABRÉ Y AGUILÓ, 1909-1910: fig.447).

San Joaquín, de la Iglesia de San Pedro, que dice así: INVENTOR ANTO BISQUERT ET PINXIT 1646. La copia del cuadro de Rubens, hecha por Francisco Jiménez, de Tarazona, a lo que parece, por encargo de persona perteneciente a las casas ducales de Villahermosa o de Luna, debió ser traída a Teruel hacia 1645, siendo, desde luego, reconocida como copia. No es inverosímil suponer el desagrado con que Bisquert, monopolizador de la pintura en aquel entonces en Teruel, viera la copia y escribiera su inventor, como protesta, en la firma de San Joaquín. De no ser para esto, pudo serlo para distinguir su obra de otra del mismo título, que por aquella fecha, o antes, había pintado para la Colegiata de Alcañiz, donde se conserva, uno de los Espinosas, probablemente Jerónimo Jacinto.

El anciano de continente patriarcal, conduce paternalmente de la mano a una jovencita.

Al borde del ángulo bajo izquierdo del cuadro aparece arrodillada una joven, con las manos cruzadas sobre el pecho y como en actitud de devoción (la donadora).

Mide este lienzo 1,62 metros de altura x 1,22 metros de anchura y está firmado de la siguiente manera: INVENTOR ANTO BISQUERT ET PINXIT 1646, siendo de advertir acerca de dicha firma que, a pesar de su claridad de signos, sin una observación paciente a determinada luz de la entrada de la tarde, no es posible distinguirla.

Cuadros del Banco.- Son dos, que representan, uno, al Bautista arrodillado. El otro cuadrado representa a la Magdalena, contemplando a Jesús en la

cruz. Ambas tablas, apaisadas miden 0,45 metros de altura x 0,76 metros de anchura cada una.

Retablo.- Es un sencillo modelo de estilo Renacimiento, con alas o pestañas de sirena. En el basamento de sus dos columnas tiene un relieve el escudo de rica hombría de la familia turolense de los Aguavera: jarra bajo yelmo. (RUBIO, 1918: 206, 207, 210).

En San Pedro, en el mismo lado de la Epístola, el Obispo Pérez Prado erigió la profunda capilla de la Concepción (1732-1755). Lo más importante de ella es el retablo de Bisquert, obra de pincel, que representa al anciano venerable San Joaquín conduciendo a la Virgen de la mano, en el ángulo inferior hay una joven en actitud orante, que sin duda debe de ser la donante. Está encuadrado por columnas estriadas con tercio inferior decorado, mas los blasones de la familia turolense Aquavera (jarra bajo yelmo) en relieve sobre el basamento. Dicho retablo lleva la signa <Inventor Anto Bisquert et Pinxit 1646>. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 61).

En San Pedro en la Capilla de la Concepción. Tiene en sus laterales unos retablos que vale la pena enumerar. El retablo de San Joaquín es obra con ensamblaje de gusto manierista pues sus columnas son melcochadas, mostrando en el tercio inferior adorno de putti que porta en su cabeza una cesta de frutas; los laterales se decoran con cariátides. San Joaquín está representado llevando a la Virgen de la mano, figurando en el ángulo inferior la donante arrodillada; en este mismo ángulo a un palmo de la base, se halla la inscripción "Inventor Ant." Bisquert et pinxit 1646. La familia noble turolense de los Aquavera, cuyo escudo (jarra bajo yelmo) figura en el basamento de las columnas, fue la patrocinadora de este retablo. (SEBASTIÁN LÓPEZ y SOLAZ, 1969: 127).

Iglesia de San Pedro, Teruel. Firmado y fechado: "INVENTOR ANTO. BISQUERT ET PINXIT 1646. En este nada complicado modelo de retablo de estilo renacimiento, con alas o pestañas de sirena, se encuentra sobre el

basamento de sus dos columnas modelado es escudo de la familia turolense de los Aquavera, jarra bajo yelmo, donantes del retablo, que presenta tres lienzos. En el principal aparece el padre de la Virgen, que conduce de la mano de una jovencita, figurando en el borde del ángulo bajo izquierdo arrodillada una joven con las manos cruzadas sobre el pecho y como en actitud orante, sin duda la donante del cuadro. Medidas: 1,62X1,22 m. En el banco dos óleos sobre tabla apaisados: "San Juan Bautista arrodillado, 0,45x0,76 m.; "La Magdalena contemplando a Jesús en la Cruz", 0,45x0,76. (MORALES Y MARÍN, 1980: 56).

Entre las obras turolenses conservadas de Bisquert destacan los dos retablos fechados y firmados, el de Santa Úrsula y las once mil vírgenes de la catedral, fechado en 1628 y el de San Joaquín con la Virgen Niña en la iglesia de San Pedro, fechado en 1646, momento de la muerte del pintor. (BORRAS GUALIS, 1986: 446).

San Joaquín con la Virgen Niña en la Iglesia de San Pedro, resuelto con evidente desmaña y con inclusión de una donante completamente desgajada del resto. Al estampar su firma en este cuadro. Bisquert alardea de ser "inventor" de la composición, lo que evidenciaría un sentido regresivo en su modo de hacer especialmente acusado hacia el final de su vida. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 30).

Ubicado en la iglesia de San Pedro de Teruel. La particularidad de esta obra reside en la inscripción a modo de firma que Bisquert sitúa en el plinto de la columna izquierda del cuadro. En ella se define como "INVENTOR", queriendo de esta forma subrayar el hecho de que, a diferencia de los común en la época, no se sirviera de estampas para su composición. Además de esta explicación, la inclusión de este término se ha interpretado tradicionalmente como un deseo de establecer una distinción con el cuadro del mismo título pintado por Jacinto Espinosa para la colegiata de Alcañiz.

No obstante, el hecho de haber inventado la composición y de haber ejecutado este lienzo en una etapa avanzada de su producción -de hecho es su último cuadro conocido- dio como resultado una obra de inferior calidad artística si la comparamos con la producción anterior. La invención de la escena, sin embargo, no impidió al artista la inclusión de recursos ya utilizados, como la introducción de un episodio secundario que ayudase a la interpretación iconográfica del tema (en este caso aparece San Joaquín como pastor de un rebaño de ovejas recibiendo la visita de un ángel que le anuncia el nacimiento de María, tal como se nos relata en el apócrifo Libro de la Natividad de María, III, 1-4-) y de modo como introduce la imagen de la donante, que aparece de medio cuerpo, en la parte inferior del cuadro y en un espacio irreal. En este caso la joven pertenecía a la familia de loa Aguavera (o Aquavera), cuyas armas están en el basamento de los dos columnas. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995, p. 47-48).

El último dato que tenemos de este pintor es de 1646, en que firma un cuadro "San Joaquín y la Virgen Niña", que se halla hoy en día en la iglesia de San Pedro de Teruel. En este mismo año muere en Teruel. (PALLARÉS FERRER, 2001: 159).

EL BUEN PASTOR

En la iglesia del Salvador, en el altar de la Purísima un cuadro que representa a S. Juan Bautista, se ve a su lado derecho una figura orante del caballero, estilo italianizado. En el bancal cuatro pequeños cuadros con S. Pablo, S. Pedro, S. AGUSTÍN y Sto. Domingo. En el zócalo del retablo una inscripción dice "José Toran de Quetaria. Vicario de S. Salvador que mando hacer este altar 1682. Pinçebat Antonio Bisquert. (CABRÉ Y AGUILÓ, 1909-1910: fig.447).

En el Salvador.- *Capilla de los Torán.-Es la más importante de la iglesia, y está cubierta con cúpula y linterna. Su retablo es posiblemente el más antiguo de la iglesia; tiene dos cuerpos y tres calles, siendo el más desarrollado de esta época, último cuarto del siglo XVII, en Teruel. La hornacina central está flanqueada por columnas con estriado en espina, mientras que las laterales presentan un tercio inferior decorado con putti que llevan una cesta de frutas, y los dos tercios superiores del fuste con decoración de escamas; son la más hermosas de este tipo en Teruel. La parte superior del retablo presenta un lienzo del Buen Pastor, con el donante José Torán, estando lateralmente rematado por sendas figuras terminadas en forma típicamente manierista. En conjunto el retablo muestra una mezcla de elementos manieristas y barrocos. En la predela consta: "D. IOSEPH TORAN DE GUERNICA Vo. DE LA PRESENTE IGLESIA MANDO HAZER ESTE ALTAR AÑO 1682. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1969: 156-157).*

El Salvador.- Obras del siglo XVII, el retablo de los Torán 1682. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1974: 412).

El Buen Pastor de la Iglesia del Salvador, con un Cristo portando una oveja al hombro, al frente de un nutrido rebaño. También aquí aparece un donante en la parte baja con un sentido arcaico, aun más evidente por el empleo de filacterias para verbalizar los sentimientos de los protagonistas del cuadro. Al parecer, esta pieza había pertenecido a otro altar en origen y fue aprovechada para el ático del retablo que hoy ocupa (labrado en 1682). (BENITO DOMÉNECH, 1995: 30).

El lienzo de El Buen Pastor, ubicado en la iglesia de El Salvador de Teruel. El lienzo se encuentra emplazado en el ático del retablo de la Purísima, en la capilla de los Torán. La autoría de Bisquert, avalada por la firma - "PINCEBAT ANTON BISQUERT"- de la parte inferior izquierda, únicamente aparece en el texto de Juan Cabré, a pesar de que el lienzo figura también

en otros inventarios artísticos. Se creía que la persona representada como donante era José Torán, (S. Sebastián y A. Solaz. Teruel monumental, Teruel. Instituto de Estudios Turolenses. 1969), quien donó el retablo en 1682, según consta en una inscripción de la predela: "D. IOSEPH TORAN DE GVERNICA Vo. DE LA PRESENTE IGLESIA MANDO HAZER ESTE ALTAR AÑO 1682". Sin embargo, esta identificación resulta imposible dado que Torán fue nombrado vicario de El Salvador en 1660, es decir, catorce años después de la muerte de Bisquert. De lo anterior se deduce que el lienzo no formaba parte del encargo y se instaló en el retablo posteriormente. No obstante, el tema se adapta al carácter funerario de la capilla, pues el Buen Pastor simboliza la cualidad redentora de Cristo, a quien el difunto - ubicado en un estrato que no es terrenal ni divino, sino de tránsito- parece encomendarse para que interceda por su alma.

Junto a la escena principal aparece Cristo-Buen Pastor, con un cordero al hombro, en un paisaje abierto en el que vemos un árbol sobre el que se posa un jilguero (símbolo de la Pasión de Jesús) y, al fondo un rebaño pastando. El donante, un hombre de edad avanzada, se comunica con la figura principal mediante unas inscripciones que serpentean por el lienzo, dando la sensación de que ambos personajes están en planos distintos (Fig. 16); el artista utiliza para ello el artificio del "cuadro dentro del cuadro", cultivado de forma genial por artistas tan significativos como Velázquez. Otros recursos compositivos con la representación de Jesús con una pierna ligeramente flexionada, indicando el inicio de un movimiento, y la incorporación de una escena en segundo plano al aire libre que guarda relación iconográfica con la escena principal. Sin duda esta simultaneidad de escenas y la presencia de ciertos animales de significación simbólica dotan al cuadro de un contenido más rico, cargado de un mensaje ejemplarizante; de esta forma, los modelos pictóricos de raíz renacentista utilizados por Bisquert se ponían al servicio del didactismo

contrarreformista emanado del Concilio de Trento. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 49-50).

Del mismo Wierix también procede el Buen Pastor, pues en esta ocasión Bisquert se inspira en el Buen Pastor que aparece a la derecha de la estampa de La Caridad. Tanto el cordero como el plegado de la parte superior de la túnica son idénticos, cambiando Bisquert la actitud de la cabeza de Cristo así como la pierna izquierda, que también aparece adelantada. (NAVARRETE PRIETO, 1995: 60).

SAN JUAN BAUTISTA

Iglesia de San Miguel. Hay en la secretaría de esta iglesia un San Juan Bautista de cuerpo entero, que patentiza la valentía del pincel que lo esculpió en el lienzo. (MADOZ, 1846-1850: 186).

Iglesia de la Merced. Su interior no merecería visitarse pero recientemente han sido trasladados desde la iglesia de San Miguel un lienzo de San Juan, parece una pintura del siglo XVII. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 74).

En la Merced. Lienzo de San Juan Bautista.- Mide 190 por 120 centímetros. Su estado actual no es bueno por las mutilaciones que ha sufrido. Es obra del siglo XVII, que acusa desproporción en sus piernas. Se encuentra en el Baptisterio. (SEBASTIÁN LÓPEZ y SOLAZ, 1969: 175).

La Merced. Entre las obra del siglo XVII destacaremos el lienzo de San Juan Bautista. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1974: 415).

El lienzo de San Juan Bautista procede de la iglesia de la Merced de Teruel y actualmente se conserva en el Museo Diocesano de esta ciudad, cuyo director, don Pedro Martínez, fue el primero en atribuir dicha obra a Bisquert. En ella se aprecia el fuerte influjo de la pintura de Juan de Juanes, maestro para tantos artistas valencianos del siglo XVII, así como el gusto

de Bisquert por el detalle, evidenciando en esta ocasión en las calidades de la vestimenta del santo precursor y en el cordero que le acompaña e identifica. La composición es simétrica, compensada en ambas partes por los elementos vegetales frondosos y con un tratamiento pictórico minucioso, y la figura principal presenta un canon alargado y un ligero contraposto que contribuye al dinamismo del conjunto. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 50).

SAN PANTALEÓN MÉDICO Y MÁRTIR

Las filiaciones de los elementos ruinosos con otras obras de Bisquert son también patentes en obras como el San Pantaleón médico de la iglesia de Cella (Teruel). (NAVARRETE PRIETO, 1995: 62).

En la Parroquia de Cella (Teruel), derivación en lo esencial de un prototipo valenciano que el propio Joan de Joanes había empleado en el San Damián del retablo de Onda (Castellón) fechado en 1558, siendo razonable que Bisquert acudiera a ese modelo por tratarse igualmente de un santo médico. Como allí, el santo varón aparece de pie, de cuerpo entero y ligeramente ladeado sobre fondo de paisaje, aunque concediendo más amplitud al celaje al colocar mucho más baja la línea de horizonte, lo que produce en el trabajo de Bisquert un efecto de mayor monumentalidad, pues de ese modo queda agrandada la figura de San Pantaleón imponiéndose en el conjunto según receta usual de fines del siglo XVI. La caja de medicinas y la espátula que el San Damián de Joannes lleva en sus manos han sido sustituidas en San Pantaleón por un libro y una pluma respectivamente; y también en el paisaje de fondo altera Bisquert los elementos joanescos para introducir una escenita con el martirio del santo. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 25).

Lienzo ubicado en la sacristía de la iglesia parroquial de Cella (Teruel). Esta obra posee gran interés, pues mezcla detalles arcaizantes con otros más propios del primer naturalismo. Este avance lento y dubitativo de Bisquert en el nuevo horizonte barroco puede explicarse, en parte, por la necesidad de acomodarse a las exigencias de un encargo concreto y utilizar para ello modelos que pueden resultar retardatarios.

El santo, médico del emperador Diocleciano en Nicomedia, aparece de pie y representado al aire libre, con una rodilla avanzada, sujetando un libro con su mano izquierda y vestido con un traje rico y ampuloso, como correspondía a su categoría profesional. En un segundo plano, tal y como suele ser habitual en Bisquert, se dispone un fondo de paisaje en el que se sitúa la escena del martirio (ocurrido hacia el año 303), y al lado opuesto unos restos arquitectónicos y un árbol, tratados en esta ocasión mucho mas sumariamente. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 50).

INMACULADA CONCEPCIÓN

Iglesia de San Miguel. el altar mayor, costeadado casi todo por el Ilmo. Sr. don Francisco Pérez Prado, tiene en su parte principal la Purísima, con cuya condición el prelado ayudo con sus fondos particulares a la construcción. (MADOZ, 1846-1850: 186).

San Miguel. Sacristía [...] De menor calidad y tamaño es un lienzo de la Inmaculada, con donante a los pies. (SEBASTIÁN LÓPEZ y SOLAZ, 1969: 199-200).

El recuerdo valenciano en Bisquert podría comenzar a argumentarse a la vista de la Inmaculada Concepción que conserva el Museo Diocesano de Teruel, representada con los símbolos marianos alrededor según la iconografía valenciana del siglo XVI que en Vicente Macip y Joan de Joanés

habría encontrado sus modelos más bellos. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 25).

La última obra que ha venido a incorporarse al catálogo de Bisquert, gracias a la labor de don Pedro Martínez, es un lienzo que representa a la Inmaculada y que procede de la iglesia de San Miguel en Teruel. La atribución se basa en la presencia de numerosos estilemas del pintor, aunque se trata de un tema no repetido en su producción. Así, algunas novedades formales, como la luminosidad dorada del fondo, quedan eclipsadas por la representación inmaculista. A este respecto cabe señalar que en el apoyo a las tesis inmaculistas la Universidad de Valencia fue pionera, en 1530, con el voto de defensa del dogma; en 1617 lo formula la Universidad de Zaragoza y dos años después lo hacen la Universidad de Huesca y el Cabildo de Teruel. El modelo iconográfico se consolida a partir del siglo XVI y alcanza su formulación definitiva con la incorporación a la Virgen Apocalíptica de los símbolos de los títulos de honor que proclaman las glorias de María. Nuevamente el ámbito valenciano, y en concreto el pintor Juan de Juanes con su obra para el colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Valencia, estableció el modelo que en el siglo XVII tomó forma definitiva con la representación que aquí se presenta. La Virgen, sin el Niño, con las manos juntas sobre el pecho y en actitud orante, ante un fondo de aureola solar, con corona de estrellas y con la luna a sus pies. Alrededor de ella en la parte inferior, los distintos elementos de las letanías: sol, luna, puerta, cedro, rosal, pozo, jardín, estrella, fortaleza, fuente, ciudad de Dios... El rostro de María está tratado con gran delicadeza, y muestra grandes semejanzas con otras figuras representadas en sus obras. Y como complemento de la escena -aunque fuera ella- el busto de un clérigo en el ángulo inferior izquierdo, en actitud devota ante María Inmaculada. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995, p.51).

ANUNCIACIÓN DEL ÁNGEL A LOS PASTORES

del valenciano Bisquert, una Anunciación a los pastores (Teruel, Museo Diocesano) [...] de fecha imprecisa pero dentro del lapso 1628-1646, que copia adaptando la composición a un formato vertical, un grabado a buril de Aegidius Sadeler (ca. 1568-1629) [...] según un original de Jacopo Bassano (Roma, Academia Nazionale di San Luca). (LOZANO LÓPEZ, 2015: 122).

SAGRADA FAMILIA CON SANTA ANA Y SAN JUANITO

En torno a 1630 puede fecharse, se conserva en el convento de Carmelitas Descalzas de Teruel, aunque éste no fue su destino original, por cuanto el convento data de h.1660. Se encuentra firmado, es una escena apacible y familiar, intimista en la que el artista se recrea en los detalles ornamentales de las vestiduras y los bordados. Estilísticamente encontramos unos rostros tratados con gran perfección, cuidados en el dibujo y minuciosos en la pincelada, mostrándonos un reflejo realista de las personas en sus diferentes edades. El pintor se muestra más torpe en el tratamiento de las manos, que suelen presentar un aspecto más idealizado y mórbido. Iconográficamente es preciso hacer notar la presencia de un jilguero, animal que aparece en otros cuadros de Bisquert y que está asociado con el Niño simboliza la estrecha conexión entre la Encarnación y la Pasión. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 37-38).

Entre las composiciones que hemos identificado como modelos de Antonio Bisquert destacaremos dos componentes italianos del siglo XVI que ayudaron a que nuestro pintor configurara sus obras. Por un lado Francesco Vanni, autor de una delicada Virgen con el Niño realizada en 1591, y de la que se grabaron varias estampas que tuvieron gran circulación por España. En esta estampa sobre composición de F. Vanni que

utilizo Bisquert para realizar su Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito. Si estudiamos la composición, que como en otras ocasiones ha sido invertida, la figura del Niño se copia literalmente, así como la actitud de la Virgen con las manos juntas que mira al Niño dormido. Con respecto a la figura de Santa Ana, que contempla también el sueño del Niño, ha sido realizada por Bisquert siguiendo los modelos formales de Vicente Macip. Así por ejemplo el tipo físico está muy cerca del rostro de la santa Ana que aparece en la Visitación del Museo del Prado, o de la que muestra la Santa Ana con la Virgen y el Niño de Vicente Macip. Con respecto a la figura de san José, que en el cuadro de Bisquert sostiene un jilguero, se advierten los indudables paralelos con la obra de Juan de Juanes en su Sagrada Familia. (NAVARRETE PRIETO, 1995: 60).

SAGRADA FAMILIA EN EL TALLER DE CARPINTERÍA

Es de modelo josefino, descubriéndonos que la idea del Santa Patriarca operando en el banco de trabajo, tal como aquí lo presenta deriva indiscutiblemente de una bella pintura de Joan de Joanes con el Taller del carpintero, conservada en el Gemäldegalerie de Berlín, que Bisquert pudo perfectamente conocer en su tiempo en Valencia y manipulo con habilidad para su versión turolense del mismo tema, añadiendo al fondo una puerta abierta a un paisaje, y en primer término figuras de diversa procedencia con la Virgen, San Juanito y el Niño Jesús meditando con una pequeña cruz en las manos. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 25-26).

En torno a 1630 puede fecharse, se conserva en el convento de Carmelitas Descalzas de Teruel en la zona del convento denominada "recreación baja". El lienzo sigue un modelo muy cultivado por estas mismas fechas tanto en el círculo valenciano como en el sevillano, donde Bartolomé Esteban Murillo (1617-16282) llevó este género a su máxima expresión. En este caso la escena resulta variada y dinámica, con una composición donde

priman las diagonales y una luz rasante que acentúa los volúmenes; los personajes se disponen en diferentes planos y llevan a cabo acciones cotidianas y diversas. La atribución a Bisquert se basa fundamentalmente, como ya hemos dicho, en los aspectos puramente formales: es muy evidente la similitud con la obra de la Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito en la pose y los rasgos fisionómicos de San José y la Virgen, así como en los detalles y color de sus vestiduras.

Cabe añadir dos interesantes aspectos iconográficos: el primero es el cesto de costura con tijeras situado en la parte inferior derecha del cuadro, a los pies de la Virgen, que posee una doble función compositiva, pues introduce la escena y establece un punto de referencia espacial y simbólica. La cesta alude a las habilidades para la costura que según los Evangelios Apócrifos demostró la Virgen María ya en su niñez. La iconografía tradicional, sin embargo, ha interpretado este objeto como una metáfora del cuerpo materno y de la fertilidad, y el material con el que se fabricaba como un símbolo de protección. Además, el mimbre aparece asociado ya desde la Antigüedad a los nacimientos milagrosos (Diana, Osiris, Moisés...) y en Oriente y Occidente resulta habitual simbolizar con él el Logos (el Verbo, la Palabra).

El otro motivo iconográfico es el de la ratonera, cuya significación viene reforzada por la presencia, en la parte superior izquierda, de un gato recostado. A este objeto cabe asignarle una misión purificadora que lo relacionaría con la misión salvadora de Cristo, además de ser también un símbolo teológico explicado por San Agustín: "El Diablo exultaba cuando Jesucristo murió, pero por la misma muerte de Cristo el Demonio quedó vencido, como si hubiera comido el cebo de una ratonera. Se regocijó de la muerte de Cristo como un esbirro de la muerte. Aquello en lo cual se regocijaba fue su perdición. La Cruz del Señor fue el cebo de la ratonera; el cebo por el cual quedó atrapado fue la muerte del Señor". Esta referencia a

Anexos

la Pasión de Cristo aparece reflejada de forma explícita por la cruz que porta el Niño en la mano derecha.

Finalmente cabe señalar que en esta ocasión la habitación se abre al exterior mediante un vano, a través del cual puede verse un paisaje exótico que intenta reproducir, con una clara intención realista, la vegetación propia del lugar histórico. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 38-39).

RETABLO DE SAN AGUSTÍN

En la Sacristía de la de San Martín un buen retablito con dos cuerpos de a quatro columnas corintias, cuyas Imágenes, que representan a San Agustín, Santa Mónica, y San Geronimo en medio, la Oración en el Huerto, y San Bruno en el basamento, y encima el Crucifijo, son de Bisquert, que fue uno de los parroquianos. (PONZ, 1772-1794, p. 107).

ID. PARROQUIA DE S.PEDRO. pinto en un retablo que está en la sacristía a S. Agustín y Santa Mónica, y en medio de los dos a S. Gerónimo, en el basamento la oración del huerto y S. Bruno y un crucifijo en el remate. (CEÁN BERMÚDEZ, 1800: 149-150).

En la Iglesia de San Martín. Un retablo en la sacristía, de 2 cuerpos con 4 columnas corintias, cuyas pinturas son de Antonio Risquert. (MADOZ, 1846-1850: 188).

En San Martín- Retablo de San Agustín. (PRUNEDA, 1866: 32).

En la Iglesia de San Martín [...] un retablo en la sacristía de dos cuerpos con cuatro columnas corintias, cuyas pinturas son de Antonio Bisquert. (Blasco, 1870: p.128).

En la parroquia de San Martín un Retablo de San Agustín, Santa Mónica y San Jerónimo. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76).

En San Martín. *En la sacristía un retablito dedicado a S. Agustín, cuadro central, el Santo titular; a sus lados S. Jerónimo y Santa Mónica en la parte superior; Jesús crucificado, S. Miguel, Jesús en el huerto, y S. Bernardo en el banco; dos cuadros con Santa Lucía y Santa Catalina junto a la tabla de S. Jerónimo y en el lado de Santa Mónica aparece la Magdalena y Santa Bárbara.* (CABRÉ Y AGUILÓ, 1909-1910: Fig. 447).

Altar de San Agustín. Pinturas del Banco.- Son tres, de izquierda a derecha: la primera, San Miguel Arcángel luchando con el Dragón; la segunda, La Oración del Huerto, y la tercera, San Bernardo. Miden respectivamente estos tres cuadritos apaisados: 25 x 41 centímetros de altura por anchura los dos extremos y 25 por 59 centímetros el del centro.

Centro del retablo.- Contiene siete pinturas; de izquierda a derecha, Santa Lucía y Santa Catalina mártir (34 x 8 centímetros), San Jerónimo penitente (86 x 31 centímetros), San Agustín de pontifical (94 x 48 centímetros), Santa Mónica orando (86 x 31 centímetros) y Santa Marta y Santa Bárbara (34 x 8 centímetros), en la pestaña.

Dos cuadros: el bajo, Cristo pendiente de la Cruz y contemplado por una de las Marías y San Juan. Mide este lienzo 54 centímetros x 57. El cuadro superior tiene enmarque triangular y representa al El Padre Eterno apoyando la mano izquierda sobre un globo (base 35 centímetros, lados 28 centímetros).

Ninguno de los lienzos indicados tiene firma, pero todos dicen al observador el nombre del autor, pues la mayor parte son repetición de otros que orlan lienzos de mayor extensión ya citados. Esta colocado en la sacristía de la iglesia de San Martín. (RUBIO, 1918: 209).

Más interés encierra otra atribución al mismo que se guarda en la sacristía; se trata de un retablo con banco y un cuerpo y tres calles entre columnas corintias estriadas; abajo figuran San Miguel luchando con el dragón, la Oración del Huerto y San Bernardo; en los guardapolvos y cuerpo central: Santa Lucía, Santa Catalina Mártir, San Jerónimo Penitente, San Agustín

(de pontifical), Santa Mónica orando, Santa Marta y Santa Barbará. Dentro del estilo de Bisquert hay dos cuadros más: Cristo pendiente de la Cruz y contemplado por las Marías y el Padre Eterno apoyando la mano izquierda sobre un globo. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1959: 68).

En San Martín. Sacristía.- Lo más interesante que tiene es el retablo de San Agustín, que se atribuye al pintor Bisquert. Los lienzos del banco son de izquierda a derecha. San Miguel Arcángel luchando con el dragón, la Oración del Huerto y San Bernardo, que son cuadros apaisados, que miden 25 por 41 centímetros los de los extremos y 25 por 59 el del centro. El cuerpo central del retablo contiene siete pinturas: en la pestaña izquierda están Santa Lucía y Santa Catalina, y en la pestaña derecha, Santa Marta y Santa Barbará (todos ellos miden 38 por 8 cm), en el centro están San Agustín de pontifical (94 por 48 cm.) y a los lados San Jerónimo penitente y Santa Mónica (ambos miden 86 por 31 cm.) Se remata el retablo con el Calvario (54 por 57 cm.), coronado a su vez por un frontispicio triangular, decorado con la efigie del Padre Eterno. (SEBASTIÁN LÓPEZ y SOLAZ, 1969: 147).

San Agustín" (Iglesia de San Martín, Teruel). (ALDANA FERNÁNDEZ, 1970: 55).

En la sacristía se halla el retablo de Bisquert, con lienzos de Santa Catalina, Santa Lucía, Santa Marta, Santa Barbará, San Agustín, San Jerónimo, Santa Mónica, el Calvario, San Bernardo, la Oración en el Huerto y San Miguel, del siglo XVII. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1974: 410).

1639. De este año debe ser el retablo de San Agustín de la sacristía de la iglesia de San Martín. (MORALES Y MARÍN, 1980: 54).

Otras obras de Bisquert, son el retablo de San Agustín de la Iglesia de San Martín (hoy en el Museo Diocesano). (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 92).

SALA I.- 19. R^o. 184. Sala I. RETABLO DE SAN AGUSTÍN. Pintura sobre lienzo. Manierista. Siglo XVII. Autor: ANTONIO BISQUERT. 2,85x2,10.
Predela: S. Miguel, 0,25x0,40, S. Bruno, 0,25x0,40, Oración de Jesús en el huerto, 0,25x0,59. Cuerpo Central: S. Gerónimo, 0,87x0,31, S. Agustín, 0,95x0,48. Sta. Mónica 0,87x0,31. Frontón: Calvario 0,55x0,60, Padre Eterno 0,20x0,60. Polseras Sta. Lucia 0,32x0,08, Sta. Catalina 0,35x0,08, Sta. María Magdalena 0,32x0,08 . Sta. Barbará 0,35x0,08. (MARTÍNEZ PÉREZ, 1987: 210).

En 1639, un año más tarde del bautizo de su hija Josefa Beatriz, se data el Retablo de San Agustín (Cat. nº 12), actualmente en el Museo Diocesano de Teruel. Este pequeño retablo, originalmente ubicado en la sacristía de la iglesia de San Martín, se ha atribuido tradicionalmente a Bisquert, a pesar de que no existe ningún documento que permita afirmarlo con seguridad. Juan Cabré lo incluyó en su inventario como perteneciente a la producción bisqueriana, y Julián Rubio, basándose en comparaciones formales con las tablas del mencionado retablo del altar de Santa Cruz (o de Nuestra Señora de los Dolores) en la iglesia de Santiago ratifica esta autoría. El retablo, formado por tres calles, presenta en el banco las escenas de San Miguel Arcángel luchando con el dragón, la Oración del Huerto y el Prendimiento y San Bernardo. El cuerpo principal presenta siete pinturas: Santa Lucia y Santa Catalina mártir (en la polsera izquierda); San Jerónimo penitente. San Agustín vestido de pontifical y Santa Mónica en oración (en sendas calles); y Santa Marta y Santa Bárbara (en la polsera derecha). En el remate un Calvario y sobre él un cuadro de forma triangular que representa al Padre con el globo terráqueo. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 47).

Actitud más ecléctica muestra Bisquert en el retablo de San Agustín del Museo Diocesano de Teruel, donde lo joanesco aflora especialmente en las cuatro pinturas de los compartimentos del guardapolvo con Santa Catalina

de Alejandría, Santa Barbará, Santa Lucia y María Magdalena, todas ellas obedientes a tipos convencionales del repertorio de los Macip, [...] Mejor efecto producen en la predela de este conjunto el lienzo de San Bernardo, planteado con un naturalismo incipiente, y el pasaje de la Oración en el Huerto, de contrastado efecto lumínico, deudor en cierto modo del arte de Juan Sariñena según se desprende por comparación con pinturas suyas de análoga temática. El Calvario de la espiga superior, en cambio, sería, pese a su simplicidad, trasunto del modo de hacer ribaltiano en sus más elementales rasgos. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 26).

OBRAS DOCUMENTADAS EN ZARAGOZA

CICLO DE LA VIDA Y MARTIRIO DE SAN VICENTE

Además de las obras de consolidación del templo, adquieren la mayor importancia las piezas que vinieron a formar parte del patrimonio parroquial en 1.902, tras el cierre de la iglesia de San Andrés. Destacando de ellas la colección de lienzos sobre la vida de San Vicente, obra de Jusepe Martínez. (GARCÍA DE PASO REMÓN, 1983: 384).

La autoría que proponemos se apoya en varias razones. La primera y fundamental es que el transcurso de nuestra labor de catalogación y obtención de diapositivas hemos encontrado dos firmas y una fecha; al iluminar el último cuadro del ciclo de san Vicente en la iglesia de San Gil (que representa el momento en el que san Vicente en una cama de rosas, da su alma a Dios) pudimos ver, en el taburete que hay en la parte inferior derecha del cuadro, la firma: [ANTON" BISQUERT]".

Más problemática resulta la explicación del encargo de los cuadros que componen el ciclo de san Vicente de la iglesia de San Gil, ya que no tenemos certeza de su verdadera procedencia ni sabemos quiénes fueron los donantes, aunque la semejanza de algunos rostros hacen pensar en el

mismo mecenas, o tal vez, en alguno de sus descendientes (ya que tampoco conocemos la fecha de este ciclo). (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1990: 80-81).

Lo más ribaltiano y complejo en el quehacer de Bisquert se centra en la serie de ocho lienzos de la Historia de San Vicente Mártir en la Iglesia de San Gil de Zaragoza, seguramente de fecha próxima al ciclo oscense. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 27).

Por las mismas fechas que el anterior ciclo, Bisquert recibiría otro encargo de gran cantidad: el Ciclo de la Vida y martirio de San Vicente, formado por ocho lienzos existente en la iglesia de San Gil Abad de Zaragoza y de características formales muy parecidas al de Huesca. Por este motivo este conjunto este conjunto se le atribuía a Jusepe Martínez, aunque sin embargo lleva la firma de Bisquert en el cuadro que representa la Muerte de San Vicente. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 43).

Otro aspecto a definir es el de la procedencia de los 8 lienzos. A este respecto cabe señalar que los cuadros fueron colocados en la iglesia de San Gil, pero que no fueron pintados para ella. Tampoco parece posible que lo fueran para la iglesia de San Andrés de Zaragoza (derruida en 1930), ha que nada se cita sobre ellos en los inventarios de esta iglesia y resulta poco probable, dadas las reducidas dimensiones, que dispusieran de espacio físico suficiente en la misma. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995, p.45).

El claro avance hacia fórmulas más barrocas que parece notarse en la composición de "San Vicente en las parrillas" se explica por su directa dependencia del modelo ruberiano; en contraste la "Muerte de San Vicente", de la misma serie, vuelve a caer en convencionalismos y torpezas dibujísticas evidentes. (FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1995; 546).

Siguiendo nuestra continuada investigación sobre San Vicente Mártir, uno de los ocho lienzos, pertenecientes a su ciclo biográfico, del pintor

Anexos

valenciano Antonio Bisquert (1956-1656), citado en el catálogo de Espejo de Nuestra Historia, La diócesis de Zaragoza a través de los siglos. En dicho catalogo los investigadores Carlos Buil y Juan Carlos Lozano, identifican la autoría de los ochos lienzos hagiográficos de San Vicente, ciclo de la vida y martirio del Santo, existentes en la Parroquia de San Gil de Zaragoza y se rectifica la atribución anterior a Jusepe Martínez o a su círculo. Otro encargo de concepción formal a éste, fue el dedicado por el autor a San Lorenzo de su Basílica de Huesca. (MATEU IBAR, 1997: 165).

En Zaragoza, la serie de la vida de San Vicente mártir, de la iglesia de San Gil. (PÉREZ SÁNCHEZ, 2010: 156).

SANTA ENMERENCIANA

Es de colección particular. Oleo/lienzo 114x95 cm.

Patrona de la ciudad de Teruel, tema que Bisquert había representado ya en las desaparecidas pinturas sobre tabla del retablo situado en el altar de Santa Cruz - o Nuestra Señora de los Dolores- en la Iglesia de Santiago de Teruel. La santa aparece representada de medio cuerpo y ricamente vestida; en un segundo plano aparece el momento en que Emerenciana fue apedreada mientras oraba ante la tumba de Inés; sobre una montaña aparece representado un toro, símbolo de la fundación de la ciudad de Teruel. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 51).

CRISTO CRUCIFICADO

Colección particular. Monasterio de Santa Clara de Tauste.

Atribuido por Arturo Ansón Navarro, según indicaciones de Juan Carlos Lozano López.

OBRAS DOCUMENTADAS EN HUESCA

CICLO DE LA VIDA DE SAN LORENZO

Comanda de préstamo entre Antonio Bisquert, Francisca Arcauz y María Arcauz con don Faustino Cortes de Sangüesa, vizconde de Torre secas.

Comanda [al margen]. Eodem die et loco. Nosotros, Antonio Bisquert, pintor, Francisca Arcauz cónyuges y María Arcauz, viuda, vecinos de la ciudad de Teruel, simul etc., de grado etc., certificados etc., reconocemos y confesamos tener y que tenemos en verdadera comanda para llano, fiel depósito del Iltre. Don Faustino Cortés de Sangüesa vizconde de Torre secas, domiciliado en la ciudad de Teruel; es a saber la suma y cantidad de dos mil sueldos jaqueses, los cuales etc., otorgamos apoca etc., renunciamiento etc., prometemos etc., siempre que etc., a lo qual etc., simul etc., obligamos nuestras personas y bienes muebles y sitios etc., de los cuales los muebles etc., et los sitios etc., queremos sea especial etc., fecha non fecha etc., renunciemos etc., jusmetemonos etc., juramos a Dios etc., et queremos que el presente auto sea reglado con clausulas de nombre precario, constituto, aprehension inventario, comparament et cum omnibus clausuli etc., ad consilium peritorium etc., largert etc., (Clausulas habituales de escatocolo resumidas).

Geronimo Pérez Navarro y Jusepe Gargallo turolii habiet.

Yo Antonio Bisquert otorgo lo sobredicho y firmo por Francisca Arcauz que dijo no sabía escribir.

Yo Jusepe Gargallo, soy testigo de los sobredicho.

Yo Gerónimo Pérez Navarro, soy testigo de los sobredicho y firmo por las otorgantes que dijeron no sabían escribir". (NOVELLA, 1632: ff. 44 r-v).

La tercera parr. se llama de San Lorenzo; pero ninguno ha excedido en liberalidad a los condes de Torresecas, a quienes debe aquella inmensas donaciones en metálico, en ricas telas, en preciosos ornamentos y en

fundaciones de beneficios y capellanías, que dotaron con magnificencia casi regia. (MADOZ, 1846-1850: 302).

Indica la primera Comanda un préstamo, anticipo o pago de, o para algo que no se menciona; entre el pintor, su esposa y su cuñada María Arauz, receptores, y un D. Faustino Cortes de Sangüesa, Vizconde de Torres Secas, prestante de dos mil sueldos jaqueses, llevando el contrato la fecha de 17 de Enero de 1632. (RUBIO, 1918: 205),

Los lienzos de la sacristía, son pasajes de la vida de San Lorenzo, por Jusepe Martínez, por encargo de Don Faustino Cortés, primer Vizconde de Torresecas, gran bienhechor del templo, cuyo retrato y el de su tío, el Obispo D. Tomás Cortés, penden de los muros de la antesacristía, ambos igualmente pintados por Jusepe. El lienzo primero de los del frente de la sacristía tiene pintados individuos de la familia Cortés. (ARCO Y GARAY, 1942: 55).

Si los temas religiosos fueron lo más frecuentes, los hubo también profanos, pero esencialmente nos han llegado retratos. Los del obispo Cortés y su sobrino, el vizconde de Torresecas (basílica de San Lorenzo de Huesca), se deben al pintor valenciano Antonio Bisquert. Además de los lienzos de los retablos están los grandes conjuntos de pintura mural. (MORTE GARCÍA, 1994: 34).

En referencia a la autoría: Una vez allí vimos que en uno de los escalones del podium donde se sitúa el trono de Daciano, en el cuadro situado encima de la puerta de acceso a la sacristía (que representa el martirio de san Lorenzo en la parrilla), aparece la firma y la fecha [Antonio Bisquert 1633]. [...] En un principio resultaba algo extraño el hecho de que se hiciera el encargo de Huesca a Bisquert, pintor afincado en Teruel. [...] La relación con Huesca puede establecerse a través de la familia Cortés, ya que Don Tomás Cortés, natural de Huesca, fue obispo de Teruel entre 1614 y 1624 pudieron coincidir ambos en esta ciudad e incluso surgir algún encargo de

estos contactos, o bien pudo ser el sobrino del obispo, don Faustino Cortés y Sangüesa, el ejecutor de las últimas voluntades de su tío, además de heredar el patronazgo de la fundación para dotar la sacristía. [...] Pensamos que el nexo de unión de este encargo a Bisquert para San Lorenzo puede quedar aquí explicado, a falta de algunos apoyos documentales. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1990: 80-81).

De la rica decoración de la sacristía de San Lorenzo destacan doce cuadros sobre la vida y martirio del titular que han llamado la atención de numerosos estudiosos por su innegable calidad artística. En 1866 Valentín Carderera los atribuyó a Jusepe Martínez. Durante más de un siglo se ha tenido como cierta esta afirmación hasta que recientemente Carlos Buil y Juan Carlos Lozano la ha desechado definitivamente. (FONTANA CALVO, 1992: 119).

Además de la firma y fecha en el cuadro de la parrilla el resto de los elementos autógrafos son esenciales.

Cada una de las escenas cuenta con un leyenda (menos la número once) a modo de título, en letras capitales que permite su correcta identificación, y todas, excepto dos (la primera y la quinta), van numeradas para señalar su colocación en la sacristía de acuerdo a una ordenación no cronológica.

1. Lleva por título: QDO SE LLEBO SIXTO/A S LORENCO DE SV CASA/D LORETO A ROMA. La leyenda se sitúa en el ángulo inferior izquierdo, sobre un arbusto.

2. Lleva por título: QVUANDO S. SIX / TO. VENDO. S. / LORÉCO, LE CON / SARO UN TEMPE. La leyenda se sitúa en la parte inferior, en el frente de la primera piedra que se bendice.

3. Lleva por título: QDO. LLEVABAN / AL MARTRIO. A S. SIXT / Y SE DIXO S. LORECO. POR / QUE TE BAS. PADRE. SIN EL / HIJO. La leyenda se sitúa en el ángulo inferior izquierdo, sobre un arbusto.

4. Lleva por título: QDO REPARTIO / LOS THESOROS. La leyenda se sitúa en la parte superior izquierda.

Anexos

5. Lleva por título: *QUANDO S LORECO / LAVO. LOS PIES A / LOS POBRES.* La leyenda se sitúa en la parte superior derecha.

6. Lleva por título: *QDO, S. LORÉCO POR / LA SEÑAL DE LA CRUZ / DAVA VISTA. A LS CÉGOS.* La leyenda se sitúa en el ángulo superior izquierdo.

7. Lleva por título: *QUANDO BAUTCO A S" / IPOLITO. S'. LORECO.* La leyenda se sitúa en la parte inferior, en el frente de una grada.

8. Lleva por título: *QDO S. LORECO / LLEVO LOS THESOROS / DE LA IGLESIA Q SON / LOS POBRES AL TRANO.* La leyenda se sitúa en la parte superior.

9. Lleva por título: *QUANDO A'S ORECO DESPUES D / ACOTADO LE DÉRON / CON PLANCHAS / ENCEDIDAS EN / LOS COSTADOS.* La leyenda se sitúa en el ángulo inferior derecho, dispuesta en un plinto.

10. Lleva por título: *QDO S. ROMAN. SE / COBRT. POR VER VAXAR / EL ANGEL A LMPIAR EL / SUDOR. A S. LORENCO. PA / DECIENDO EN LA CATHASTA.* La leyenda se sitúa en el ángulo inferior izquierdo, sobre un arbusto.

11. Sin leyenda.

12. Lleva por título: *QDO. A LOS GUESOS DE S.ESTEBAN. LO D / S. LORECO LE DIERON LA MANO DRECHA / DE DONDE TOMO EL NOMBRE D ESPAÑOL/ CORTES.* La leyenda se sitúa en la parte inferior, en el frente de un sarcófago. (FONTANA CALVO, 1992: 121-131).

1646, marzo, 18. El capítulo de San Lorenzo otorga haber recibido del doctor Juan Orencio Lastonasa, canónigo de la Seo, los cuadros de San Lorenzo". (FONTANA CALVO, 1992: 140).

Si los temas religiosos fueron lo más frecuentes, los hubo también profanos, pero esencialmente nos han llegado retratos. Representados en la Exposición con varios ejemplos, los del obispo Cortés y su sobrino, el vizconde de Torresecas (basílica de San Lorenzo de Huesca), se deben al pintor valenciano Antonio Bisquert. (MORTE GARCÍA, 1994: 34).

Pero hoy día el catalogo de su obra se nos ofrece notablemente acrecentado merced al hallazgo de su firma efectuado un lustro atrás por Calos Buil y Juan Carlos Lozano en un par de lienzos pertenecientes a otros tantos ciclos, con un monto de veintidós piezas, que atesoran la iglesia de San Gil Abad de Zaragoza y la basílica de San Lorenzo. (ARCE OLIVA, 1995: 13).

Lo más ribaltiano y complejo en el quehacer de Bisquert se centra en el ciclo de las doce pinturas con la Historia de San Lorenzo en la basílica de este santo en Huesca, realizadas en 1633. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 27).

También conservados en la basílica de San Lorenzo de Huesca, son dos retratos que respectivamente efigian a Don Tomas Cortés, Obispo de Jaca y luego de Teruel (entre 1614 y 1642) y a su sobrino Don Faustino Cortes y Sangüesa, vizconde de Torresecas, benefactores ambos de esta iglesia. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 29)

Este conjunto atribuido hasta el momento a Jusepe Martínez, corresponde en realidad a Antonio Bisquert. En encargo para su realización correspondió a Faustino Cortes y Sangüesa, vizconde de Torresecas (o Torre Secas), tal y como lo demuestra la citada comanda de préstamo firmada entre éste y el artista el 17 de enero del año 1632 en Teruel, dos años después de haber recibió el mencionado titulo vizcondal. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 39).

Los cuadros fueron pintados en la ciudad de Teruel entre 1632 y 1633 y ubicados en la sacristía de la basílica en 1655, catorce años después de la muerte del encargante. Este conjunto pictórico, que debe ser considerado el más importante de los conservados del siglo XVII en Aragón consta de los siguientes lienzos:

- *San Sixto lleva a San Lorenzo de su casa de Loreto a Roma.*
- *Martirio de San Lorenzo en la catastra y conversión de San Román.*
- *San Lorenzo lava los pies a los pobres.*

Anexos

- *San Lorenzo bautiza a San Hipólito.*
- *San Sixto consagra un templo a San Lorenzo en vida de éste.*
- *San Lorenzo reparte los tesoros de la Iglesia a los pobres.*
- *San Lorenzo presenta a los pobres al Emperador.*
- *San Lorenzo sale al encuentro de San Sixto cuando éste va camino del martirio.*
- *Traslado de los restos mortales de San Esteban al sepulcro de San Lorenzo.*
- *San Lorenzo martirizado con laminas candentes.*
- *San Lorenzo en la parrilla.*
- *San Lorenzo devuelve la vista al ciego Lucilo.*

Todos los lienzos menos dos van numerados siguiendo un criterio cronológico.

Mención especial merecen los dos retratos que representan a Tomás y Faustino Cortes, tío y sobrino respectivamente, que se guardan en la propia basílica. Dichos retratos responden por entero al modelo cortesano utilizado ya en los primeros años del reinado de Felipe IV. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 40-41).

Ciclo de san Lorenzo, en la iglesia de San Lorenzo de Huesca. Comprende doce lienzos sobre la vida y martirio del santo. Pintados en 1633 se instalaron en la sacristía en 1646. Retrato de don Faustino Cortes y Sangüesa, vizconde de Torresecas. En la iglesia de San Lorenzo de Huesca, antesacristía. Año 1633. Retrato de don Tomas Cortés, en la iglesia de San Lorenzo de Huesca. Antesacristía. Año 1633". (PALLARÉS FERRER, 200: 160).

La sacristía es uno de los conjuntos artísticos más notables de la ciudad; en ella sobresale un conjunto de doce lienzos, obra del pintor Antonio Bisquert, con la vida y martirio de san Lorenzo. (GARCÉS MANUA, 2008: 84).

La sacristía de la iglesia de San Lorenzo es una de las obras más interesantes surgidas en la ciudad al calor de la devoción a su santo patrón, no tanto por sus logros arquitectónicos, sino por su dotación. Es fundamental en este sentido el ciclo de doce cuadros pintado en 1633 por Antonio Bisquert, que tras la muerte de su dueño, Faustino Cortés, pasó a decorar los muros de la sala. (FONTANA, 2008, p.86).

En sus obras, religiosa y siempre con sujeción a una clientela que, en su caso, parece exclusivamente eclesiástico y destinado a la decoración de edificios religiosos, como los grandes ciclos pictóricos de la vida de San Lorenzo para su iglesia o Huesca de la Vida de San Vicente de San Gil en Zaragoza , anteriormente atribuido a Jusepe Martínez. (WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA, 2014).

OBRAS DOCUMENTADAS EN MADRID

CRUCIFICADO

Queremos dar a conocer una nueva obra firmada de Antonio Bisquert que enriquece su catalogo. Se trata de un -Crucificado de 1.15 x 0.87 cm. de colección particular madrileña y que se halla firmado en la parte inferior derecha en una piedra angular y en capitales: ANTONIO BISQUERT.

La obra se encuadra perfectamente en el estilo más personal de nuestro pintor evidenciando su característico estilo seco aunque se destaca el estudio anatómico del cuerpo de Cristo, que presenta evidentes caracteres sensuales y está recorrido por chorreones de sangre que dramatizan aún más la escena y contrastan con el color rosado de la piel y el blanco del paño de pureza. El momento que capta nuestro pintor es justo en el que Cristo expira y se rasga el velo del templo. Suceso de gran transcendencia que ha sabido plasmar en el ambiente tormentoso y sombrío del ambiente.

Al fondo la arquitectura de la ciudad amurallada puede estar inspirada en la ciudad de Teruel. (NAVARRETE PRIETO, 1995: 61-62).

OBRAS DESAPARECIDAS

SENTENCIA DE PILATOS

He oído que en la salas de recreación de las religiosas Carmelitas Descalzas de esta Ciudad hay un cuadro de su mano de dos varas de alto, y tres de ancho, que con muchas figuras representa al Consistorio en casa de Pilatos para sentenciar a Jesucristo. (PONZ, 1772-1794, 110).

Carmelitas Descalzas. Dicen que hay dentro de clausura un quadro grande de su mano, que representa la sentencia de Pilatos. (CÉAN BERMUDEZ: 1800, 150).

Tenemos noticia de otro cuadro. El Pretorio de Pilatos, de tamaño grande, que se conservaba en el convento de Carmelitas, pero ha desaparecido y se ignora su paradero. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA: 1897, 76).

La sentencia de Pilatos. Destruído o desaparecido. Carmelitas Descalzas, Teruel. Cuadro citado por Céan, del que dice el barón de Álcahali que era de gran tamaño y que "ha desaparecido". (MORALES Y MARÍN: 1980, 56).

El retablo de la Sentencia de Pilatos, (Ponz lo cita en las Carmelitas Descalzas, sin embargo no debió ser realizado para dicho convento pues éste data de 1660. No se tiene noticia de la existencia actual del cuadro). (PÉREZ HERNÁNDEZ: 1985, 92).

En este mismo convento se conservo hasta la Guerra Civil, una obra de grandes dimensiones con el tema de Jesús ante Pilatos. A juzgar por el testimonio de alguna de las religiosas estaba en el cuarto de la recreación baja y fue "trasladado" posteriormente a un museo de Paris (?)" (BUIL GUALLAR y LOZANO: 1995, p.39).

RETABLO EN LA IGLESIA DE SAN JUAN

La Iglesia de San Juan fue destruida en la Guerra Civil.

En las Cuatro esquinas, [...] y plaza San Juan se encontrarán los más altos porcentajes de destrucción, con edificios entre el 75 y el 100% de ruina, como la iglesia de San Juan. (RINCÓN, 2008: 517).

Y en la iglesia de San Juan el retablo de la capilla de la Virgen. Trece son los asuntos desarrollados en este altar divididos en tres secciones. En los dos lados de ambos cuerpos aparecen los cuatro evangelistas, en el centro la representación de Sta. Ana visitando a Sta. Isabel y sobre esta escena Jesús crucificado con S. Juan y las Marías; en el bancal de izquierda a derecha S. Agustín, la Anunciación, Sto. Martín, el entierro de Jesús y Sta. ? (CABRÉ Y AGUILÓ, 1909-1910: fig.447).

RETABLO EN LA IGLESIA DE SANTIAGO. EL DESCENDIMIENTO

La Iglesia de Santiago fue totalmente destruida en la Guerra Civil.

El 28 de diciembre de 1937 una mina explotó en la iglesia de Santiago. [...]. Los días 3 y 4 de enero se cerró el cerco y las minas acabaron de tirar lo poco que quedaba de la iglesia de Santiago. (RINCÓN, 2008: 514).

En la primer Capilla entrando en la Iglesia de la Parroquia de Santiago, hay un bello retablito con famosas pinturas: la principal es de Jesuchristo difunto reclinado en el seno de su Santa Madre con acompañamiento de las otras Marías, San Juan, &c. Está firmado Antonio Bisquert. Hizo muy bien de poner su firma, sin la qual, y atendiendo a la excelente ejecución de la obra, qualquiera la tendría por de Sebastián del Piombo, quiero decir, por repetición, o primera invención en pequeño del quadro en grande, que este celebre Artífice pintor, y posee S.M.

La pintura de que vamos hablando, quiero decir, este asunto lo pinto la primera vez de su invención Sebastián del Piombo. De la misma hizo un copia Francisco de Ribalta que se conserva en el Convento de los Carmelitas Descalzos de Valencia

Bisquert hizo ver en este retablito, que era rico de caudal propio, como lo manifiestan las otras pinturas repartidas en él de San Vicente Mártir, San Carlos Borromeo, Santa Emerenciana, San Agustín, San Miguel, San Rafael, la Oración del Señor en el Huerto, y los Santos Doctores. Es lástima que le hayan añadido un mal quadro en el segundo cuerpo. La arquitectura del retablo mayor de esta Parroquia tiene regularidad, y su decoración es de columnas corintias.

Siempre lo bueno se estima, y conserva su fama, quando la barbaridad no llega a exaltarse de modo que da con todo en tierra: así me dixo un Sacerdote de esta Iglesia, que dicho retablito, y uno de la Sacristía con sus puertas, donde están pintados el Nacimiento de Christo, Huida a Egipto, y Adoración de los Reyes, eran las cosas mejores que en Teruel había. El tal retablito es del estilo de Alberto Durero. (PONZ, 1772-1794: 107-110).

Racionero Don Miguel Garzarán. Consagración del nuevo altar de la Santa Cruz, en la iglesia de Santiago. En la iglesia antigua estuvo consagrado altar con esta invocación, el cual se hizo a expensas de Luisa Rubio de Veintemilla, gran bienhechora de esta iglesia, de pintura sobre tabla que pinto diestramente el célebre Antonio Bisquert, en el año 1636, según aparece de la inscripción que tenía el antiguo retablo.(GARZARAN, 1777: f.46r).

Parroquia de Santiago. Una copia del famoso quadro de Sebastián del Piombo, que el Rey tiene, y representa a Jesucristo difunto en los brazos de su madre santísima, acompañada de las Marías y de S. Juan, que también copio dos veces Francisco Ribalta, como se dice en su artículo. La de Bisquert está colocada en el sitio principal de la primera capilla de esta iglesia. Y añadió de su invención en este retablo los quadros que

representa la oración del huerto, los quatro doctores, S. Vicente mártir, S. Carlos, santa Emerenciana, S. Agustín y S. Rafael. (CEÁN BERMUDEZ, 1800: 150).

En la primera capilla, entrando en la igl. parr. de Santiago hay un magnifico retablo de Antonio Bisquert. (MADOZ, 1846-1850: 740-1).

También copió Sebastián del Piombo Cristo muerto en los brazos de la Virgen , al que asistieron las Marías y San Juan. (BRYAN, 1849: 80).

En la de Santiago, con un magnifico retablo de Antonio Bisquert. (LARREA, 1859: 206).

Afirma la tradición que la iglesia de Santiago, [...] nada de notable tiene este templo, el más pequeño de Teruel, si no es un magnifico retablo de Antonio Bisquert. En Santiago-Jesucristo reclinado sobre su Santa Madre, con acompañamiento de las otras Marías. (PRUNEDA, 1866: 32).

En la de Santiago una de sus mejores obras, Jesús reclinado en el seno de su Madre y acompañado de las tres Marías y San Juan. En el mismo altar Un San Vicente Mártir, San Carlos, Santa Emerenciana, San Agustín, San Miguel, San Rafael, La Oración del Huerto y Los Santos Doctores. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA, 1897: 76).

En la de Santiago, un retablito pintado sobre tabla, el cuadro central figura Jesucristo inclinado sobre el regazo de Sta. Madre, con acompañamiento de las Marías, mide 120x0,55 y las restantes la anunciación, el nacimiento de Jesús, la resurrección y la ascensión de 0,40x0,12 metros 0,25x0,10, 0,52x0,28, 0,55x0,28 mts. Las otras tablitas de dicho retablo representan a S. Vicente Mártir, S. Carlos Borromeo, Sta. Emerenciana, S. Agustín, S. Miguel, S. Rafael y los Stos. Doctores. (CABRÉ Y AGUILÓ, 1909-1910: fig. 447).

El descendimiento.- Cristo muerto en los brazos de María. Lienzo de 1.17 metro de altura x 0.54 metros de anchura, que está firmado así: ANTN.º BISQUERT, sin más data. Orlan este cuadro 14 de menor varia extensión.

Banco.- de izquierda a derecha: San Carlos Borromeo (0,53 metros x 0,28), Santiago Apóstol (0,53 x 0,24 metros), Un Cardenal religioso africano (0,24 x 0,10 metros); en el centro: La Oración del Huerto (0,25 x 0,59 metros), San Benito (0,24 x 0,10 metros), San Vicente mártir (0,53 x 0,24 metros), y San Agustín (0,53 x 0,28 metros).

Los cuadritos laterales de bajo a alto son, a la izquierda del observador: San Miguel (0,41 x 0,14 metros), Santa Mónica (0,41 metros x 0,14) y el Papa San León (0,25 x 0,12 metros), y los de la derecha: San Rafael, Santa Emerenciana y San Francisco de Asís, análogos, respectivamente, en las medidas a los anteriores.

El cuadro que remata el retablo representa a Cristo muerto pendiente de la Cruz.

Está colocado en la primera capilla, a la derecha de la puerta de entrada de la iglesia de Santiago".(RUBIO, 1918: 208-9).

Al estudiar D. Fitz Darby en su importante libro sobre Francisco Ribalta (Cambridge, 1938, pág. 113) la Piedad, del Museo del Prado, y considerarla copia de taller, sospecha que pueda haber sido hecha por Bisquert. Su composición la cree influida por la de Sebastián del Piombo, de Úbeda; pero en el deseo de demostrar que, a pesar de esto, Ribalta es un genio independiente, la compara con el Cristo muerto, firmado por Bisquert en Santiago, de Teruel, que califica de "pastiche sin inspiración alguna tomado de Sebastián del Piombo y Ribalta.

Sin pretender penetrar en el fondo del problema de la Piedad, del Prado, si quisiera llamar la atención sobre la Piedad o Cristo muerto al pie de la cruz, de la iglesia de Teruel. En realidad, no debe calificarse en los términos citados, pues su composición es copia bastante fiel de la hermosa estampa del Cristo, de Caprarola, abierta por Anníbal Carracci. Ignoro los

precedente de ésta, y si, en realidad, pueda haber intervenido en alguno de ellos el propio Sebastián del Piombo; pero lo que parece seguro es que Bisquert no tuvo que fatigar su fantasía fundiendo elementos del pintor veneciano y de Ribalta, sino que se limitó a copiar la estampa del Cristo, de Caprarola. (ANGULO IÑIGUEZ, 1945: 235).

Lamentablemente esta pieza de Bisquert, desapareció en los azares bélicos de 1937. (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1966).

La intervención de Bisquert en la realización de unas pinturas en tabla destinadas a un retablo. Tal noticia la recogió el párroco secretario de la iglesia de San Miguel, en 1792, que muy elocuentemente nos dice, al hacer referencia del nuevo retablo construido para la capilla de la Santa Cruz, que las pinturas del antiguo la "pinto diestramente el célebre Antonio Bisquert en el año 1636 según aparece de la inscripción que tenía el antiguo retablo. (ESTERAS MARTÍN, 1976: 158).

Antonio Bisquert, autor de una noble Piedad, copiada de la de Sebastián del Piombo. (CAMÓN AZNAR, 1977: 100).

(1628). Por los mismos años trabaja para el destruido retablo del Descendimiento que estaba en la primera capilla, a la derecha de la puerta de entrada de la iglesia de Santiago y destruido en 1937. (MORALES Y MARÍN, 1980: 53).

El retablo del Descendimiento de la iglesia de Santiago (desaparecido en 1937). (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985: 92).

En la primera capilla de la iglesia de Santiago, hay dice (Ponz) un bello retablito con famosas pinturas [...] firmado por Antonio Bisquert. (FERREIRO ALEMPARTE, 1991: 223).

El lienzo firmado de Bisquert de la Lamentación sobre Cristo muerto que se localizaba en la parroquia de Santiago de Teruel, perdido en 1936 pero conocido por fotografías. Hoy sabemos que la idea del cuadro de Bisquert

Anexos

no deriva de ese original de Piombo como sugirió PONZ, sino de la estampa de la Pietá de Caprarola de Annibal Carraci, que fue grabada por Agostino Carraci en 1598 y Bisquert utilizó como falsilla para su cuadro, aprovechando literalmente la afortunada composición del gran maestro boloñés en lo que se dan cita la religiosidad profunda y un gran sentido trágico. (BENITO DOMÉNECH, 1995: 29-30).

En el año 1636 tenemos noticia de unas pinturas sobre tabla realizadas para el altar de la capilla de Santa Cruz (o de Nuestra Señora de los Dolores) en la iglesia de Santiago de Teruel (hoy desaparecida), a expensas de doña Luisa Rubio de Veintimilla. Una de las tablas representaba el Descendimiento y constituiría, a nuestro juicio una de las obras más interesantes de Bisquert. La obra desapareció en el transcurso de la Guerra Civil, probablemente en los combates que tuvieron lugar entre diciembre de 1937 y febrero de 1938. (BUIL GUALLAR y LOZANO, 1995: 45-46).

De 1631 tenemos constancia de que pinta el retablo del Descendimiento, que estaba firmado pero fue destruido durante la guerra civil; se hallaba colocado en la primera capilla a la derecha de la puerta de entrada de la iglesia de Santiago. (PALLARES FERRER, 2001: 159).

SANTA TERESA DE JESÚS

Catedral . En otro retablo hay pintada de su mano una Santa Teresa de Jesús. (PONZ, 1772-1794: 102).

Parroquia de San Pedro. En frente de la sacristía una santa Teresa. (CEÁN BERMUDEZ: 1800, 149).

Se conservan de este pintor en la iglesia de San Pedro de Teruel, Una Santa Teresa. (ALCAHALÍ Y MOSQUERA: 1897, 75).

Iglesia de San Pedro. Santa Teresa. (ALDANA FERNÁNDEZ: 1970, 55).

ANEXO 2. PRENSA HISTÓRICA

HERALDO DE TERUEL 1896

38



HERALDO DE TERUEL

SEMANARIO REGIONAL, ILUSTRADO,
DE NOTICIAS, LITERATURA, CIENCIAS É INTERESES MORALES Y MATERIALES DE LA PROVINCIA.
ÓRGANO DEL ATENEO TUROLENSE.

<p>PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN.</p> <p>En Teruel, un mes. . . 0.50 pts. Fuera: trimestre. . . 2 » » año. 7 »</p> <p>Número atrasado. . . 0.25 »</p>	<p><i>Se publica todos los sábados.</i></p> <p>Redacción y Administración <i>Amantes núm. 9.</i></p>	<p><i>No se devuelven originales.</i></p> <p>Anuncios, remitidos, reclamos y esquelas de defunción, á precios convencionales.</p> <p>Pago anticipado.</p>
---	---	--

Año I. Teruel 14 de Noviembre de 1896. Núm. 7



TORRE DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO

La histórica iglesia que guarda las momias de los celebrados Amantes de Teruel, es sin duda alguna de las más antiguas de la ciudad, pues consta que fué construida inmediatamente despues de reconquistada por Alfonso II de Aragón, en 1171, y pocos años más tarde, ó sea en 1217, ya fué teatro de la escena de la

muerte de D.^a Isabel de Segura. Tambien da testimonio de su antigüedad, la ancha y achata nave ojival que, por su carencia de esbeltaz, demuestra que pertenece á los albores del estilo germánico, nave que, desfigurada más que renovada, en 1741, todavía se conserva en buen estado. El interior de la iglesia, ha perdido bastante su estilo primitivo, pues el churriguerismo la recargó de adornos y de las tan colosales cuanto mal trazadas estatuas que representan á la Virgen y los Apóstoles, de las que va dejando ya pocas la obra destructora del tiempo.

Además de su notable altar mayor, del que ya dimos cuenta, hay que admirar en la iglesia de San Pedro, el retablo de la capilla de los Santos Cosme y Damián, obra tambien de Gabriel Joli, y cuyos relieves son miniaturas en escultura, y el altar de San Joaquín, cuya imagen es debida al pincel del famoso artista, Antonio Bisquert.

La torre de la hoy prioral iglesia, perdió toda su gallardía al ser rebajada en 1795, pues no solo se adulteró el primer cuerpo, sino que se hizo de nuevo el segundo, y de un estilo completamente distinto del primitivo. El día 17 de Agosto de 1873, una chispa eléctrica incendió la parte superior de la torre, y destruyó su tejado, que fué recompuesto á los pocos días, sin que se conozcan hoy las huellas del fuego.

Hay que admirar en la iglesia de San Pedro [...] y el altar de San Joaquín, cuya imagen es debida al pincel del famoso artista, Antonio Bisquert.¹

¹ Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, "Torre de la Iglesia de San Pedro", *Heraldo de Teruel: Semanario regional*, Año I, n. 7, 14 de Noviembre de 1896, p. 1.

LAS PROVINCIAS 1901



La Catedral. A un lado de la capilla aparece un cuadro de las Once mil Vírgenes, marcado todavía con algunas bellezas y defectos de la escuela gótica, y sin embargo, no pintado hasta 1628 por Antonio Bisquert, pintor valenciano, elogiado por Pons, que lleno de obras suyas las iglesias de Teruel².

² Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. "Teruel". Las Provincias: Diario de Valencia. Año 36, n. 12722, 26 de Junio de 1901, p. 1.

Anexos

LAS PROVINCIAS 1901

Sábado 13 de Julio de 1901

Señala y la plaza mayor le regaló un objeto de...

El Sr. Pastor obsequió a su vez a los señores...

En este sentido se hacen gestiones en Madrid...

La revista francesa como un libro antiguo...

En la palatinada una orden de la Dirección...

Una comisión de señores del ferrocarril de...

Las imprentas catalanas de prole de...

En estos días del distrito del Sr. D. Francisco...

Las señoras que se encuentran en la...

El alcalde de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

Ciudad y Ciudadanos

Madrid, a las once, en el momento de la...

La Sociedad Anónima y Lomas ha creído...

ALCALÁ.—Esta tarde se va a tener gran...

A "La Voz de Valencia"

Este periódico ilustra siempre en que se...

Los señores que se encuentran en la...

Las imprentas catalanas de prole de...

En estos días del distrito del Sr. D. Francisco...

Las señoras que se encuentran en la...

El alcalde de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

LAS PROVINCIAS

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

A que están expuestos los niños

Entre y regresan como el niño, todos los...

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

Año XXXVI.—Núm. 12,739

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

El Ayuntamiento de San Francisco, Sr. D....

Pero aún ofrecía mayor intereses para nosotros una pintura que hay en la Catedral, de Antonio Bisquert, por ser este artista valenciano, aunque tan poco conocido en su patria, que si siquiera lo menciona nuestro amigo el erudito barón de Alcahalí en su reciente Diccionario. No es extraño, porque no se que haya obras suyas en Valencia: Teruel fue el teatro de sus triunfos artísticos, y lleno de cuadros suyos estas iglesias en el siglo XVII, mereciendo sus obras ser elogiadas por Ponz. La que hay en la Catedral es un cuadro de Santa Úrsula, rodeada por las Once mil vírgenes. Las once mil no están todas, como supondrá el lector, pero hay bastantes de ellas en torno de la imagen de la Santa mártir, que fue sin duda, la que costeo esta obra artística. Bisquert fue posterior a Joanes, pero este cuadro de Santa Úrsula está fechado en 1628; pero su modo de pintar tiene más de la escuela joanista que del realismo introducido por Ribalta en la pintura valenciana. Ya que nuestro Museo no hay obras suyas, fuera bueno llevar a él copia fotográfica de sus mejores cuadros, pues al fin y al cabo, es un artista que honra a nuestra escuela pictórica". Firmado: Sr. Director de las Provincias.³

³ Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Sr. Director de las Provincias, "Lo Rat-Penat en Teruel", *Las Provincias: Diario de Valencia*, Año 36, n. 12739, 13 de Julio de 1901, p. 2.

ESTUDIO TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIO BISQUERT EN TERUEL

Anexos

LAS PROVINCIAS 1916



La educación artística de Ribalta [...] el cual fundo la escuela valenciana, a la que debieron tanto el gran Ribera, Juan Ribalta, Espinosa, Bisquert, Mingot, Bausa, Marzo y otros artistas de generaciones siguientes.⁴

⁴ Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Elías Tormo, "De Arte", *Las Provincias: Diario de Valencia*, Año 51, n. 16550, 04 de Octubre de 1916, p. 1

Anexos

El retablo a mano derecha del crucero tiene una excelente pintura de las once mil vírgenes firmada por Antonin Bisquet en 1628. También obedeció en su creación a la misma mano una Santa Teresa que hay en otro retablo.

En la parroquia de Santiago, que fue antigua mezquita según la tradición, hay un hermoso cuadro representando a Nuestro Señor Jesucristo reclinado en el seno de su Santísima Madre [...], que son de mérito.

En la parroquia de San Pedro y capilla de la Concepción hay un San Joaquín En la de San Martín se ve un retablo de San Agustín [...] y en otro Santa Teresa de Jesús. En la clausura de las Carmelitas descalzas había otro cuadro de tamaño grande en el que estaba pintado el Consistorio de Pilatos para sentenciar a Jesucristo. Estos también son de valor.

La Adoración de los Reyes [...] que la pintó Francisco Ximenez [...] que se ha dicho que el no haber acertado Bisquet a desempeñar este trabajo le produjo la melancolía que lo llevó al sepulcro. Esta anécdota no es creída por los inteligentes que reconocen la inventiva del artista y su habilidad verdaderamente notable, bien acreditada por todas las obras que salieron de su pincel .

Antonio Bisquet era de Valencia [...] muriendo en 1646. No ha sido citado este artista por Palomino en su obra "Vidas de pintores y escultores eminentes de España" y no podía olvidarlo esta sección dedicada a ensalzar todo lo notable que hay en la historia y arte turolense.⁵

⁵ Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Mohamed Ben Chapneth, "Noticias artísticas de la Catedral de Teruel", *Teruel: Diario*, Año 5, n. 1229, 5 de Diciembre de 1928, p. 1.

LA VOZ DE TERUEL. 1928



El Maestre de Rodas [...] y el Cabildo guardo dicha cabeza en el altar de las once mil vírgenes que estaba donde hoy está la capilla de San Antonio 6.

6 Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, "La festividad de mañana", La voz de Teruel, Año 5, n. 479, 21 de Mayo de 1928, p. 1.

Anexos

SINDICATO DE INICIATIVA Y PROPAGANDA DE ARAGÓN, ZARAGOZA, HUESCA, TERUEL. 1959

MUDEJARISMO TUROLENSE

por SANTIAGO SEBASTIAN

No sin razón ha sido bautizada Teruel como la ciudad mudéjar. En verdad, gran parte de los edificios turolenses están tocados de este estilo. No se piense que la Catedral es una excepción, muy al contrario; en prueba de ello escribimos las palabras del ilustre decano de la investigación artística en España, señor Lampérez: "Si este monumento se conservase completo y sin alteraciones, fuese caso único, sin duda, de un templo episcopal de estilo mudéjar".

"Mundayyan" o mudéjares, tributarios o sometidos, debió de haber muchos en Teruel recién conquistado; convivieron con los cristianos en ambiente de cordialidad y de paz, tan sólo separados por sus creencias religiosas; su promiscuidad y libertad fueron excesivas, ya que San Vicente Ferrer, en su visita de 1412 trató de evitarlas. Jaime I y Alfonso IV les dieron leyes protectoras. En Aragón hubo muchos pueblos habitados completamente por moriscos tributarios de los nobles propietarios de tales términos. Los moriscos turolenses destacaron por la industria de la cerámica, de tan rancio abolengo que el Fuero en 1176 tuvo que reglamentar los precios de "ollas, cántaros y demás vasos", por lo que con evidente acierto los eruditos turolenses han destacado la prioridad cronológica de esta cerámica sobre la valenciana de Manises y Paterna. Otra ocupación de los mudéjares turolenses fue el arte de la construcción, según constatan ciertas cuentas del Consejo municipal, participando no sólo los maestros o peritos, sino hasta las mujeres y los niños.

Teruel continúa siendo mudéjar por herencia y apego natural al estilo, llegando a ser hoy día un determinante estético de su paisaje. Lo mudéjar pervive en múltiples formas hasta nuestros días. Todo lo cual demuestra que la vieja definición de lo mudéjar (ha un siglo incorporada al diccionario artístico) como la creación artística del pueblo sometido para solaz del vencedor es falsa, por confundir lo estético con lo étnico. Con razón ha dicho el crítico señor Gustavo en su nueva visión del mudéjarismo: "Un estilo se determina por sus características propias y no por los artífices... No olvidemos que si bien el arte llamado mudéjar se inicia y desarrolla por medio de los artífices musulmanes de los reinos cristianos, no queda como patrimonio exclusivo de esta clase social, sino que es realizado también por manos no islámicas, y perdura a través de los tiempos cuando no existían mudéjares en España, llegando a Hispanoamérica".

A continuación vamos a tratar de los monumentos más notablemente mudéjares de Teruel: excluyendo la Catedral.

SAN PEDRO

Esta iglesia existía ya en 1196, mas no sabemos nada de su primitiva fábrica. Lo primero que admiramos en su torre, hermana menor de la de la Catedral y carente del sentido plástico de aquélla; su remate fue desfigurado en el siglo XVIII por una irreverente reforma; afortunadamente, no ha mucho, se la ha vuelto a su pristina forma. Sigue el modelo de las torres turolenses: planta rectangular, dar paso a una calle bajo su bóveda de cañón apuntado y el adosarse a los pies de la iglesia.

Una cornisa la divide aproximadamente en dos partes iguales. Hasta la imposta del arco de la calle es de piedra y el resto de ladrillo en aparejo a soga. De abajo arriba apreciamos una franja de esquinillas con columnillas de cerámica lisa. Bajo la cornisa se encuentra una arquería ciega de arcos entrelazados, románicos, apoyados en columnas de piedra, de ba-

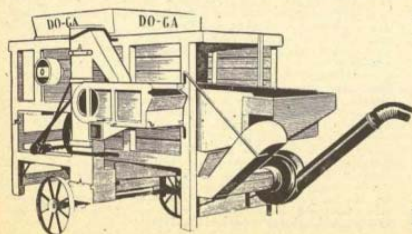
ses cúbicas y capiteles decorados con meandros y cruces inscritas en círculos o motivos estilizados; no tienen la finura, delicadeza y esbeltez de sus similares de la Catedral, pero son auténticamente primitivos por no haber sufrido restauración; los arcos entrelazados en aquélla eran de piedra, aquí son de ladrillo.

El segundo cuerpo ostenta dos ventanas de triple arquivolta y columnas en los codillos; ambas están encuadradas bajo arribá, que corona un friso de esquinillas con columnillas de cerámica lisa. El remate lo forman dos ventanales ajimezados, separados por machón central, con su correspondiente arribá. La cerámica incrustada abunda en su terminación, pero carece del poderoso sentido cromático que presentan las otras torres. No sabemos si acababa igual que la de la Catedral, por la reforma que sufrió en 1795, parece probable que así fuera. Se desconocen datos acerca de su construcción, pero se le viene asignando la época de la torre de Santa María de Mediavilla o algo posterior.

Se completa la visita exterior con la admiración del ábside del templo, desde la confluencia de la calle Caracol. El dicho elemento de esta fábrica gótico-mudéjar tiene siete lados; su decoración es un friso de arcos mixtilíneos, que descansan en pilares de ladrillo, y forman recuadros; fajas de esquinillas, arriba y abajo de la arquería, con el ingrediente de la brillantez cromática de las incrustaciones cerámicas completan la cabecera del templo de Los Amantes. Se ha aumentado la resistencia de los contrafuertes, haciéndolos acabar en torreonos octogonales, a manera de pináculos, que presentan en la parte superior cerámica estrellada y líneas en flecha. Como en otras iglesias gótico-mudéjares de Aragón ha sido el ábside lugar privilegiado para que el artista vuelque su fantasía decorativa. La falta de colorido de la torre se ha cubierto aquí cumplidamente.

Interiormente se trata de una fábrica gótica, con una amplia nave, que casi alcanza los quince metros de anchura, sin crucero y con capillas hornacinas. La cubrición es de tracería, a base de dos nervios diagonales, apoyados en columnas que no llegan al suelo, las cuales a su vez se apoyan en canecillos decorados con motivos florales; las capillas laterales se sitúan entre los contrafuertes, son más bajas que la central, con bóveda sencilla de ojivas; sobre cada capilla hay un ventanal gótico, ajimezado, sobremontado de óculo con rosetón. Este tipo de planta procede de Cataluña y del Sur de Francia, de donde debió de llegar aquí durante el siglo XIV. Bóvedas y muros fueron decorados en el siglo pasado, sustituyendo la noble severidad de la cantería gótica por el ambiente irreal de unos motivos y colores en serie, que aumenta la luz policromada que vierten las vidrieras.

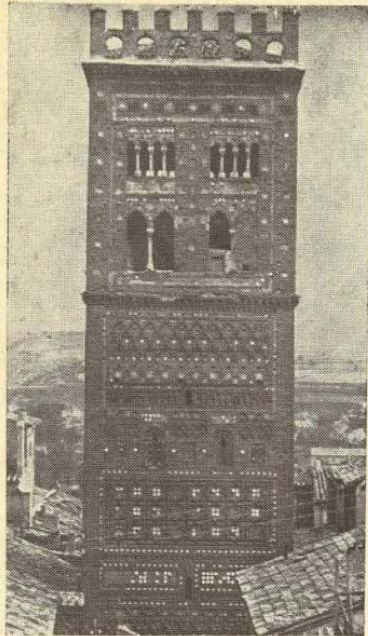
El altar mayor nos asombra con su gigantesco aparato, tallado en madera, que tradicionalmente se viene atribuyendo al entallador francés Gabriel Yoly, pero Gómez Moreno lo da como de Juan de Salas y el historiador germano Weise lo asigna a los seguidores de Yoly. Se debió de realizar en los primeros años del segundo tercio del siglo XVI. Tiene cuatro cuerpos, tres calles y cuatro entrecalles, guardando una disposición parecida al de la Catedral. En el banco, bajo hornacinas de arco escarzano y aveneradas, están los grupos del Beso de Judas, la Flagelación, la Oración del Huerto y el Lavatorio de los pies; cada hornacina está sobremontada por un medallón con resaltante y nerviosa cabeza, y entre ellas aparecen figuras sueltas apoyadas en pedestal formado por dos columnas cubiertas de grutesco. Sin duda se halla aquí lo



Tractores - Maquinaria Agrícola

Finanzauto, S. A.

Plaza de Nuestra Señora del Pilar, 18, Zaragoza



Una de las bellas torres mudéjares que conserva Teruel.

más logrado en actitudes y trajes, invadiendo a cada composición un aire de profunda tragedia, que aborrasca las cabelleras de las inmejorables cabezas. Ningún grupo supera al de la Flagelación, en el que se ha prescindido de toda anécdota, destacando en su centro la musculatura de Cristo maniatado, entre la agresividad de los soldados.

La hornacina de la calle central está dedicada a San Pablo en su cátedra, que coronan los blasones papales entre ángeles tenantes; verticalmente siguen la Coronación de la Virgen y un Calvario completo, rematado por un frontispicio de vuelta redonda y busto del Padre Eterno. La calle de la Epístola: la crucifixión de San Pedro, el milagro del paralítico y la predicación de San Pedro en Jerusalén; finalmente la calle del Evangelio ostenta el "Quo Vadis", la aparición de Cristo a San Pedro y la Ascensión del Señor; el remate de ambas calles laterales es de sendos frontispicios de vuelta redonda con busto. Las figuras de los intercolumnios o entrecalles son santos y los Evangelistas.

Del mismo estilo son un relieve de la Cena, a espaldas del dicho altar mayor, el frontal del mismo, dorado en 1909, y dos relieves: el "Quo Vadis" y un ángel liberando a San Pedro. Desencaja del gran retablo su enorme ostensorio, obra ya del barroco. Los restos del antiguo tabernáculo se guardan en la Sacristía.

En el lado de la Epístola se halla el retablo de San Cosme y San Damián, en la llamada capilla de los Amantes, ya que en 1555 fueron halladas en ella las momias de los protagonistas de la más bella historia de amor, que ha hecho famosa a esta ciudad insignificante. La cofradía de médicos y cirujanos terulenses está ligada a la historia del templo: sus ordenanzas las redactaron reunidos en el claustro de la iglesia en 7 de septiembre de 1634. La obra tiene el sello inconfundible del maestro picardo, pero, además, existe un documento de 1537 en el que habla Yoly del retablo que ha hecho para tal cofradía. Los relieves del banco nos narran el milagro de la pierna y el martirio de los titulares, pero ninguno tan emotivo como la Piedad central, invadida por una ternura y un sentimiento de dolor que nos encanta. La hornacina central muestra a los titulares en tamaño natural y elegantes posiciones, cuyo atuendo nos evoca a dos sabios renacentistas; el ritmo de esta simbólica composición lo completan los grotescos de las enjutas y de las columnas que la encuadran. San Lucas y la Magdalena ocupan las calles laterales, estando sobremontados por dos clipeos con las figuras de la Anunciación, una a cada lado, en sustitución de los medallones que ideó en anteriores composiciones. El Calvario en óvalo, que remata la composición, hace esta obra la más feliz de cuantas trazó en serie menor. Amorcillos portadores de escudos flanquean los extremos superiores.

En el mismo lado de la Epístola, el Obispo Pérez Prado erigió la profunda capilla de la Concepción (1732-1755). Lo más interesante de ella es el retablo de Bisquert, obra de pincel que representa al anciano venerable San Joaquín conduciendo a la Virgen de la mano; en el ángulo inferior hay una joven en actitud orante, que sin duda debe de ser la donante. Está encuadrado por columnas estriadas con tercio inferior decorado, más los blasones de la familia terulense Aguilera (jarra bajo yelmo) en relieve sobre el basamento. Dicho retablo lleva la signa: "Inventor Anto Bisquert et Pínxit 1646". Es la obra más autorizada del lote de pinturas que este discípulo de Ribalta dejó en las iglesias terulenses. Establecido aquí en 1620, murió el mismo año que ejecutó esta obra.

SAN MARTIN

La iglesia se cita como existente en 1196. En ella se celebraron las Cortes del Reino en 1428, tan desagradables para la ciudad. Este rincón es uno de los que más historia rezuman: el Portal de Andaquilla, por donde entró ansioso el infortunado amante Diego, y en torno a esta plaza, tan modernizada, se levantaron la iglesia de Santiago y el Seminario. Pese a los arañazos del tiempo aún se mantiene enhiesta la hermosa torre para delicia y solaz de nuestros ojos. Soberbio ejemplar mudéjar, el estilo que según Menéndez y Pelayo era "el único tipo de construcción peculiarmente español de que podemos envanecernos". Si las torres de la Catedral y San Pedro, como más antigua, presentan una clara vinculación al románico de ladrillo, ésta y la del Salvador, más tardías y de semejante composición, muestran en todo su esplendor el mudéjarismo terulense; estos alminares cristianos no tienen semejante en todo el ámbito hispánico y superan a los minaretes de las mezquitas norteafricanas, formando la serie menor frente a los modelos excepcionales: La Giralda, la Kutubiyya de Marrakus y el alminar de Hasán, venerables reliquias de los artes almoravide y almohade. Las consideraciones estéticas hechas a propósito de la Catedral deben tenerse aquí presentes, pues el presente modelo es más puro por no tener adulterada la coronación.

La torre tiene planta cuadrada y da paso a una calle bajo su bóveda de cañón apuntado. Verticalmente se la puede considerar dividida en fajas y entrefajas, siendo estas líneas de dientes de sierra o esquinillas. La primera faja está formada por una arquería que acaba en los angeles; las columnillas son de cerámica de nudos, con cilindros verdes y anillos blancos. Un paño de azulejos estrellados, en tres filas, enmarcado por filete de piezas en forma de flecha, con alternancia de los colores blanco y verde. Sigue otro paño con dos fajas de lazos ochavados. Bajo las ventanas un paño semejante al primero, ya descrito. Los vanos son de medio punto y cuadruple arquivolta escalonada. Antes de llegar al cornisón mensulado del primer cuerpo se suceden fajas de azulejos, de columnillas de cerámica y una arquería ciega y mixtilínea.

En el cuerpo alto o campanario propiamente dicho continúan los machones de los esquinales, más otros en el centro de cada lado, que originan dos pares de ventanas amaineladas en cada cara; las del cuerpo inferior son de arco apuntado y doble vano, mientras que las superiores tienen arco de medio punto y cuatro huecos; los maineles son octogonales y dotados de sencillo capitel. Tras de una última faja de columnillas de cerámica se alcanza el alero, que se apoya en mensulado corrido. Las almenas, aunque posteriores, contribuyen a darle carácter. La cerámica incrustada es de gran variedad de formas: estrellada, ajedrezada, platos, cuencos, etcétera; los colores más corrientes son el blanco y el verde. Está fechada en tiempos del juez terulense Juan de Valacloche (1315-1316). Hasta el presente ha sufrido tres restauraciones. La primera, en 1549, necesitó todo el talento del arquitecto e ingeniero francés Quinto Pierres Vedel, pues la torre se inclinaba al ceder el terreno falso en que se asienta; luego de cimentarla, la dotó del anticléptico talud de piedra. En 1926 el arquitecto Guereta dirigió otra restauración, y finalmente en nuestros días ha habido que borrar los impactos de la metralla que ocasionó la última contienda civil.

La actual fábrica de la iglesia data de fines del siglo XVII. Tiene tres naves y girola, con bóveda de cañón y lunetos en el centro, y de arista en las naves laterales. De su interior solamente algunos cuadros merecen nuestra atención; en la nave del Evangelio están San Sebastián y San Pablo, que Ponz dio como copias de obras de Carracci y Guercino, respectivamente; en la nave de la Epístola, frente a la sacristía, hay un lienzo de la Santa Doctora Teresa, sentada ante mesa de estudio y con los donantes en primer término, que se atribuye a Bisquert, discípulo de Ribalta y feligrés de esta parroquia. Más interés encierra otra atribución al mismo que se guarda en la sacristía; se trata de un retablo con banco y un cuerpo y tres calles entre columnas corintias estriadas; abajo figuran San Miguel luchando con el dragón, la Oración del Huerto y San Bernardo; en los guardapolvos y cuerpo central: Santa Lucía, Santa Catalina Mártir, San Jerónimo Penitente, San Agustín (de pontifical), Santa Mónica orando, Santa Marta y Santa Bárbara. Dentro del estilo de Bisquert hay dos cuadros más: Cristo pendiente de la Cruz y contemplado por las Marías, y el Padre Eterno apoyando la mano izquierda sobre un globo. El retablo del altar mayor fue costeado por el Obispo Lamberto López (1701-1717).

Anexos

SAN PEDRO. [...] En el mismo lado de la Epístola, el Obispo Pérez Prado erigió la profunda capilla de la Concepción (1732-1755). Lo más interesante de ella es el retablo de Bisquert, obra de pincel que representa al anciano venerable San Joaquín conduciendo a la Virgen de mano; en el ángulo inferior hay una joven en actitud orante, que sin duda debe ser la donante. Está encuadrado por columnas estriadas con tercio inferior decorado, más los blasones de la familia turolense Aquavera (jarra bajo yelmo) en relieve sobre el basamento. Dicho retablo lleva la signa: "Inventor Anto Bisquert et Pinxit 1646". Es la obra más autorizada del lote de pintura que este discípulo de Ribalta dejó en las iglesias turolenses. Establecido aquí en 1620, murió el mismo año que ejecutó esta obra.

SAN MARTÍN. [...] frente a la sacristía, hay un lienzo de la Santa Doctora Teresa, sentada ante mesa de estudio y con los donantes en primer término, que se atribuye a Bisquert, discípulo de Ribalta y feligrés de esta parroquia. Más interés encierra otra atribución al mismo que se guarda en la sacristía; se trata de un retablo con banco y un cuerpo con tres calles entre columnas corintias estriadas; abajo figuran San Miguel luchando con el dragón, la Oración del Huerto y San Bernardo; en los guardapolvos y cuerpo central: Santa Lucía, Santa Catalina Mártir, San Jerónimo Penitente, San Agustín (de pontifical), Santa Mónica orando, Santa Marte y Santa Bárbara. Dentro del estilo de Bisquert hay dos cuadros más: Cristo pendiente de la Cruz y contemplado por las Marías, y el Padre Eterno apoyando la mano izquierda sobre el globo.⁷

⁷ Sebastián López, Santiago. "Mudejarismo Turolense". *Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragón, Zaragoza, Huesca, Teruel*, n. 250 (1959): 15-16.

HERALDO DE ARAGÓN. 1995⁸

27 DE JULIO DE 1995
JUEVES
HERALDO DE ARAGON



El cuadro de Antonio Bisquert antes de su restauración y en su colocación actual, una vez restaurado

CULTURA

Javier Ma
premi
Rómulo
Gállego

La novela «Mañana batalla piensa en mi» escritor español Javier obtuvo ayer el Premio Gállego, un galardón literario prestigioso de la ca. Un jurado inter de cinco miembros premio por mayor vela de Marías y u Jurados dijo que l con retrato de la i sensibilidad poco e egotista, del hombre tras ciudades». La novela remite da de las utopías, c fe y está escrita e igualé bien, estru dijo el jurado v Antonio López Orte «Mañana en la piensa en mi era u 12 finalistas entre novelas que se gra esta novena edición mio «Rómulo Gállego titulado en 1964 en del novelista venez mismo nombre y cada cinco años ha bianualmente desc ces. Entre sus prime dores figuran el Mario Vargas Llo por «La casa veré lombiano Gabriel Márquez (1972) p años de soledad; ccano Carlos Fuent por «Terra nostra». Posteriormente, gido al mexicano del Paso (1982) por de México», el i Abel Posse (1987) perros del Parat lombiano Manuel llojo (1989) por «l las dos palomas», s lano Arturo Usl (1991) por «La vis tiempo y al argen po Gardinelli (1) «Santo Oficio de l rias. «Mañana en la piensa en mi fue l en 1994 por el Idi gram y es el undé de Javier Marías.

El cuadro del pintor barroco aragonés Antonio Bisquert (1596-1646) «Santa Ursula y las once mil vírgenes» ha sido colocado definitivamente en la capilla de los Desamparados de la catedral de Teruel tras haber sido restaurado y expuesto en el Museo Diocesano durante la pasada primavera. El lienzo, dañado en la Guerra Civil al caer una bomba junto a la zona del coro, donde se encontraba colocada la obra, había permanecido enrollado y guardado a lo largo de los años en la sacristía de la catedral turolense.

Un cuadro de Bisquert vuelve, restaurado, a la catedral de Teruel

«Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes» ha sido colocado en la capilla de los Desamparados

M^a ANGELES MORENO Teruel El cuadro del pintor Antonio Bisquert (1596-1646) «Santa Ursula y las once mil vírgenes», fechado en el año 1628, ha sido instalado definitivamente en la catedral de Teruel tras permanecer expuesto la pasada primavera en el museo Diocesano con motivo de su restauración.

El lugar elegido para su emplazamiento ha sido la capilla de la Virgen de los Desamparados, que hace aproximadamente un año se quemó por completo. Actualmente esta zona de la catedral ya ha sido restaurada y tan sólo falta colocar el retablo y la imagen de la Virgen, que está siendo realizada por un escultor valenciano.

De esta forma la obra de Bisquert vuelve casi a su ubicación original ya que era en esta parte de la iglesia —concretamente

tras el coro— donde el cuadro se encontraba cuando en la Guerra Civil cayó una bomba que produjo graves desperfectos en esta zona del templo y en la propia pintura. Durante años el lienzo permaneció enrollado y guardado en la sacristía de la catedral.

Daños

Según señaló el presidente del Cabildo, Jesús Sánchez Bielsa, el cuadro presentaba antes de su restauración un aspecto penoso. Muchos rostros y manos se habían perdido y eran visibles los daños que la Guerra y el tiempo habían ocasionado. En la capa pictórica se apreciaban fál-

tas de hasta un 30% y lo que quedaba de ella amenazaba con desprenderse de un momento a otro. El lienzo estaba muy deformado, con roturas y dobleces.

Santa Ursula y las once mil vírgenes ha sido restaurado por María Jesús Iglesias durante un período de tiempo de un año y medio. Esta restauradora trabajó desde 1982 en el museo nacional del Prado y ha tratado obras de Sánchez Coello, Vinturo, el Greco, Rubens, Ribera, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Lucas Giordano, Bayeu y Goya entre otros. Fue la directora del Archivo Histórico Nacional, Conchita Comel, quien contactó con Igle-

sias a fin de que devolviera al cuadro de Bisquert su aspecto original.

Iluminación

El lienzo ocupa ahora la parte superior de una de las paredes de la capilla de los Desamparados. El capellán sacristán de la catedral, Ángel Solaz señaló que habrá que estudiar detenidamente todos los pormenores de la ubicación del cuadro puesto que en algunos momentos ocibe directamente la luz del sol que entra por el óculo superior.

El suelo de la nueva capilla de los Desamparados es de madera

de sábina, cuyas cualidades son, en opinión de Jesús Sánchez, idóneas para la obra de Bisquert y para el oratorio en su conjunto. Los estudiosos sirtán a Antonio Bisquert, un pintor valenciano-turolense, entre los introductores de las fórmulas de la pintura barroca en Aragón.

La exposición sobre la obra de Bisquert que acogió el museo Diocesano desde el pasado 23 de mayo al 18 de junio, contó con el apoyo del Gobierno Aragonés, el Cabildo catedralicio, la Dirección del propio museo Diocesano y la Caja de Ahorros de la Inmaculada, CAI, que financió la restauración de Santa Ursula y las once mil vírgenes». La obra de este artista ha sido estudiada por los investigadores aragoneses de la Universidad de Zaragoza Carlos Bull y Juan Carlos Lozano.

Monografía de «Paul sobre hu y revist

HERALDOX El número once vista «Frutas», Bolí mativo de la Aroc Revistas Culturale ía (ARCE), trae un fío en torno al t mo y revistas s ar de interesantes ar destacados especia lipe Hernández C de «Humor bajo Fri moor franco», Pablo «Pablo», se ocupa ó ve historia del i humorístico La C Chumy Chómez «Hermano Lobo», rio de humor den que cabe. El mono completa con una «escritas y una oer ficas», dos antologí tos e ilustraciones biografía básica y nuarío de revistas i

ALCAÑIZ UN FOLLETO RECOGE LAS OBRAS RECUPERADAS

Pinturas restauradas de la colegiata

El Ayuntamiento de Alcañiz, con la colaboración de la parroquia y de la Diputación General de Aragón, ha presentado un folleto informativo que da a conocer las obras restauradas de la colegiata Santa María La Mayor de la localidad, que recoge diversos cuadros y retablos de distintos estilos y épocas.

HERALDO Zaragoza

El Ayuntamiento de Alcañiz ha presentado un folleto explicativo de las obras restauradas de la Colegiata Santa María La Mayor. El folleto cuenta con la colaboración de la Parroquia de Alcañiz y la Diputación General de Aragón, y recoge información sobre las obras restauradas por

gran conjunto de obras de la época renacentista.

Gótico y renacentista

Las pinturas góticas conservadas en la iglesia parroquial de Alcañiz han sido atribuidas al taller de Domingo Ram. Según María Teresa Thomson Llistert,

junto Las pinturas datadas aproximadamente en 1520 se inscriben en la corriente valenciana. Como explica María Teresa Thomson, dentro de estas pinturas se ven reminiscencias góticas con novedades renacentistas.

El conjunto pictórico está formado por seis tablas que formaban parte de retablos que desaparecieron tras el período barroco.

Barroco y neoclásico

Además de los dos conjuntos descritos, la iglesia parroquial de Alcañiz conserva una nume-



⁸ M^a Ángeles Moreno, "Un cuadro de Bisquert vuelve, restaurado, a la catedral de Teruel", Heraldo de Aragón (27 de julio de 1995).

DIARIO DE TERUEL

Edita, Fundación para la Información de Teruel (F.I.T.E.) - Avda. Sagunto, 27 - 44002 TERUEL - Apartado Correos N.º 21. Depósito Legal, TE-2-1961 - N.º 16.652 AÑO LVI
 DIRECTOR: Carlos Hernández Salvador. REDACTOR JEFE: Juan José Francisco Valero. REDACCIÓN: Mariano Javier Espeban, Joaquín Ferrer, Francisco Javier Millán, Pedro Pérez Bonad, Imaiel Ramón y Tomás Ortiz. FOTOGRAFÍA: Fidel Carlin. REGENTE: Mateo Lafuente. Tifs. Administración, Publicidad y Talleres: 60 19 29 - Redacción: 60 16 62 - 60 16 96 - Dirección: 60 11 48 - Fax: 60 06 62

"Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes"

Hemos recuperado una joya prácticamente perdida

"Los teruleños tenemos que hacer todo por el patrimonio de nuestra tierra"

Entrevista con Concha Contel, directora del Archivo Histórico Nacional



J. Hernández Benedicto

Desde Madrid para Diario de Teruel

En la página Local de "Diario de Teruel" correspondiente al martes 30 de mayo, colindante con la información y resultados de las elecciones municipales, don Jerónimo Beltrán analizaba el contenido de la Exposición Antológica de Antonio Bisquert que se presentaba entonces en el Museo Diocesano. Al comentar las siete obras que se admiraban en el Salón del Trono del Palacio Episcopal, el crítico exaltaba el cuadro "Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes", restaurado bajo el patrocinio de la C.A.I., aquí en Madrid, por la mano maestra de María Jesús Iglesias Díaz de Collantes.

A mí, me pareció escasa la información y, tras hablar con la gerencia del Museo del Prado y con los técnicos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, encontré el camino abierto que me con-

duce ahora hasta María Concepción Contel Barea, paisana, compañera y amiga, actual directora del Archivo Histórico Nacional, con sede en la calle Serrano, 115 junto a las dependencias del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Concha ¿por qué se ha restaurado el "Santa Ursula" de Bisquert?

- Porque se encontraba en muy mal estado. Yo lo vi antes de llegar a Madrid y en el momento de su llegada, y puedo asegurarte que hemos recuperado una joya prácticamente perdida.

Don Jesús Sancho, alma de la recuperación

- Naturalmente, conoces la causa del deterioro...

- Sí, sí, por supuesto. La conozco y, además, está perfectamente documentada... Como sabes, durante la guerra, Teruel fue víctima de numerosos bombardeos; alguno de los cuales afectó a nuestra Catedral. Una de las bombas cayó sobre la capilla que se encontraba en la giróla trascoro, destruyendo buena parte de la zona... Pues bien, entre los escombros apareció maltecho el cuadro de "Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes" que se guardó enrollado hasta hace bien poco en alguna dependencia de la Catedral.

- ¿Hay primer actor en esta recuperación?

- En mi opinión, sí. Según mis datos, el Cabildo de la Catedral, en la persona de su deán don Jesús Sancho Biesca, se interesó por esta obra de Bisquert, iniciando las gestiones oportunas ante la Caja de Ahorros de la Inmaculada para lograr el patrocinio de su restauración. Simultáneamente, el propio deán, mi antiguo profesor de griego, me pidió que buscara restauradores especialistas en pintura de los siglos XVI y XVII, búsqueda que cristalizó en la selección de María Jesús Iglesias, a quien estimamos como la restauradora más idónea, persona de la que tenía, además, magníficas referencias.

- ¿Qué opina don Jesús Sancho del resultado final?

- Está encantado. Mira las palabras que me envía: "...Ya puede contemplarse el Bisquert, el Bisquert por antonomasia. Y tengo la sensación de que estamos celebrando un hecho entrañable, pero histórico, con clara resonancia para la ciudad en el campo de su patrimonio cultural, para la

Caja de Ahorros de la Inmaculada que ha patrocinado la restauración y ve realizado su prestigio como institución que gusta promover empresas nobles, y para el Cabildo de la Catedral de Teruel que ve rezojar las reliquias de su pasada grandeza, haciéndolas presentes con nuevo esplendor. De este modo, la gloria del acontecimiento se superpone, para superarlo, al triste recuerdo de la destrucción que lo malogró."

- ¿Tienes noticias de la calidad lograda en la restauración?

- Sí, sí... Estuve allí el día de la presentación del cuadro y puedo asegurarte que se ha confirmado lo que ya sabía de María Jesús Iglesias... Ten en cuenta que estamos hablando de una destacada especialista.

En 1972 se graduó en Artes Aplicadas a la restauración, sección de Pintura y, desde entonces, ha mantenido relaciones profesionales con centros como la Pinacoteca de Múnic, la Universidad de Lovaina, el Museo Metropolitano de Nueva York... Es, por tanto, especialista altamente experimentada. Además, como sabes, desde 1982, está en el Museo del Prado, donde ha tenido que atender restauraciones de los grandes maestros.

- ¿Contenta con tu colaboración?

- Pues, mira, muy contenta. Realmente ha sido mínima, pero tengo muy claro que los teruleños que estamos en Madrid y tenemos alguna responsabilidad sobre el patrimonio histórico, debemos hacer todo lo que podamos para estos bienes de nuestra tierra.

Pulso artístico de Crivillén

- Concha, esta restauración pudo afrontarla mosén Emilio Rabanaque, amante del arte, pero la ha impulsado don Jesús Sancho. ¿Crees que hay diferencias entre Alba y Crivillén?

- No sé qué me dices. Me refiero a la comunidad de cuna con Pablo Serrano.

- ¡Ah! No veía la relación...

- Pero yo, sí... porque tengo este fragmento escrito por don Jesús Sancho: "...No hablaré de pintura, pues, si de pequeño pisé las mismas piedras que Pablo Serrano, y he bebido de la misma fuente, y se han teñido mis ojos con la luminosidad del mismo cielo, y he contemplado los mismos paisajes de tono rojo en los toldos cortados de la Plana y



M.ª Concepción Contel, directora del Archivo Histórico Nacional

verde en los olivares y arboledas de la huerta, y oro en la Peña caída cuando la besa el sol de la tarde, y hemos repasado juntos mis fotografías del mudéjar teruleño que le encantaban. Nací en Crivillén como él, pero de las Bellas Artes no tengo más herencia o medio que lo que la natura-

leza otorgó a cualquier ser humano: el común sentido estético -el gusto, como dice el pueblo llano- que hace asentir de modo fácil a una definición de la belleza tan sencilla como la expresada por el doctor común: "Quae visa placet"; lo que al contemplar gusta..."



Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes

Bono Loto

Lunes
 3 23 24 26 34 47 35
 Reintegro: 8

Martes
 3 9 15 17 25 33 8
 Reintegro: 3

Miércoles
 19 29 33 43 44 48 31
 Reintegro: 0

Viernes
 11 13 23 24 32 41 22
 Reintegro: 2

ONCE
 n.º premiado ayer

06.562
 Serie: 188

⁹ Entrevista realizada por J. Hernández Benedicto a María Concepción Contel Barea, directora del Archivo Histórico Nacional.