

TFG

ESTUDIO TÉCNICO Y DOCUMENTAL DE UN FRONTAL DE ALTAR DEL SIGLO XVI, PROCEDENTE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE GEA DE ALBARRACÍN.

Presentado por Alexandra Ortí Sanchis

Tutor: María Castell Agustí

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo se desarrolla a partir de una investigación documental artística, iconográfica e histórica de un frontal de altar, la Virgen del Pilar del S.XVI. Se trata de una obra pintada al óleo sobre lienzo, que está situada en la parte inferior de un retablo en la capilla privada de los Dolz de Espejo, procedente de la iglesia parroquial San Bernardo Abad, en la localidad aragonesa de Gea de Albarracín. Este estudio tiene como objetivo la realización hipotética, tras conocer los problemas más graves que sufre la obra, y después de realizar un análisis de su estado de conservación, de una propuesta de intervención.

PALABRAS CLAVE

- Frontal de altar
- Parroquia de San Bernardo Abad, Gea de Albarracín
- Virgen del Pilar
- Heráldica de los Dolz-Espejo

ABSTRACT

The subject of this final project talks about a development from an artistic, iconographic and historical documentary research of a frontal of altar from XVIth century's. This artwork is painted in oil on canvas, which is located at the bottom of an altarpiece in a private chapel of the Dolz de Espejo, from the parish church San Bernardo Abad, in the aragonese village of Gea de Albarracín. This study will aim the hypothetical realization, after knowing the most serious problems facing the artwork, and after an analysis of their conservation status, of a proposed intervention.

KEY WORDS

- Front of altar.
- San Bernardo parish, Gea de Albarracín.
- Pilar virgin.
- Dolz-Espejo heraldry.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mi tutora por ofrecerme este maravilloso frontal de altar para la realización de mi trabajo de fin de grado. Quiero darle las gracias por su esfuerzo y las tutorías que han conseguido que este trabajo evolucionara día tras día. También su comprensión y su apoyo en los momentos difíciles y en los problemas surgidos.

Quiero agradecer también al profesor Guerola, por la ayuda recibida a la hora de iniciar la investigación de la iconografía.

A Luis Lorente, residente en Gea de Albarracín por su amabilidad y su paciencia conmigo a la hora de visitar la parroquia para volver a realizar algunas fotografías.

Por último quiero agradecer a mi madre por su constante apoyo, y su paciencia y esfuerzo, por llevarme a Gea de Albarracín, aun incluso cuando tenía otros asuntos que hacer.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN	6
2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3.CONTEXTO HISTÓRICO	8
3.1. El frontal de altar o antependio	9
4.ICONOGRAFÍA	13
4.1 La Virgen del Pilar	13
4.2 Ornamentación floral	17
4.3 Heráldica aragonesa: los dolz de espejo	17
5. ESTUDIO TÉCNICO	17
5.1 Bastidor	19
5.2 Soporte textil	20
5.3 Estrato pictórico	22
5.4 Marco	22
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN	23
6.1 Bastidor	23
6.2 Soporte textil	24
6.3 Estrato pictórico	25
6.4 Marco	27
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	30
8 .CONSERVACIÓN PREVENTIVA	33
9. CONCLUSIÓN	34
10. BIBLIOGRAFÍA	35
11. ÍNDICE IMÁGENES	38

1.INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se centra en el estudio realizado sobre el frontal de altar de la Virgen del Pilar, que se encuentra actualmente en la iglesia de San Bernardo Abad, Gea de Albarracín (Teruel). Se trata de un frontal del siglo XVI, pintado al óleo sobre lienzo, y que forma parte del retablo que originalmente estuvo situado en la capilla privada de la residencia de la familia de los Dolz de Espejo.

La obra gira en torno a la Virgen del Pilar, patrona de Zaragoza cuya festividad se celebra el 12 de octubre, y por ello está situada en el centro del frontal, rodeada de motivos florales y geométricos, junto con dos escudos a ambos lados de la obra, que pertenecen a la familia Dolz Espejo, los encargados de la realización de la obra, ya que en ellos se representan objetos propios de su linaje.

Una de las observaciones más peculiares de esta obra es que se trata de varios paños de tela unidos mediante una costura, siendo el reverso de la obra por donde se puede apreciar. Así la obra tiene un total de tres paños pequeños en la parte superior y de uno más grande en la zona inferior. En todo momento, paralelo al proceso, ha habido una documentación fotográfica de la obra (fotografías generales, de detalle, macros, con microscopio...) y también fotografías de los lugares más importantes en referencia a la obra, que nos hay ayudado en su estudio y a proponer una intervención de restauración de la obra.

2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los principales objetivos en los que se ha basado el desarrollo de este trabajo han sido:

- Consultar la bibliografía específica tanto a nivel histórico, artístico e iconográfico necesaria para la elaboración de nuestro trabajo.
- Analizar los aspectos técnicos del frontal de altar.
- Realizar un estudio de las diferentes patologías presentes en la obra, para determinar el estado de conservación de la pintura.
- Elaborar una estrategia de intervención y determinar unas pautas de conservación preventiva para disminuir los deterioros y mejorar la estabilidad de la obra.

El primer paso de la metodología, ha consistido en una búsqueda exhaustiva de información histórica, artística e iconográfica. Este estudio nos ha llevado a la parroquia de San Bernardo Abad en Gea de Albaracín, donde tras una primera toma de contacto con la obra, se procedió a analizar los primeros datos técnicos. Se tomaron medidas tanto del soporte textil, del bastidor y del marco, midiendo todos los elementos que integraban la obra. Y también se observaron las distintas patologías presentes en la obra y los posibles factores que las ha podido causar.

El análisis técnico iba acompañado de un estudio fotográfico completo que incluía fotografías generales, de detalle, macros, y con microscopio. Así mismo, se llevaron a cabo ensayos pirognósticos y de secado torsión de las fibras textiles, para determinar el material con el que está hecha la tela de la obra. Tras una búsqueda exhaustiva de bibliografía y de documentos específicos a partir de fuentes primarias y secundarias de información, se empezó a realizar el trabajo analizando la información obtenida, y posteriormente, haciendo una propuesta de intervención de la obra. Por último, se ha hecho una valoración general de las condiciones de conservación de la parroquia y se han sugerido algunas pautas de conservación.



Fig. 1: Parroquia San Bernardo Abad, Gea de Albaracín.



Fig. 2: Retablo de la Virgen del Pilar, Parroquia de San Bernardo Abad, Gea de Albaracín.

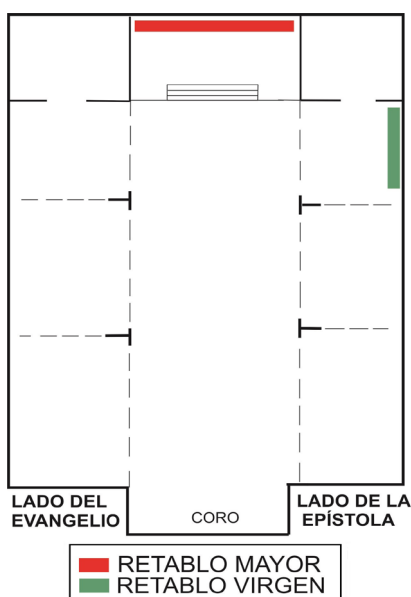


Fig. 3: Planta de la Parroquia de San Bernardo Abad.

Fig. 4: Anverso frontal de altar.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

La obra estudio de este trabajo, el frontal de altar de la Virgen del Pilar está localizado en la parroquia de San Bernardo Abad, en la localidad de Gea de Albaracín, provincia de Teruel (Aragón). La población tiene un área de 57,45 km², y se encuentra en la sierra de Albaracín junto al cauce del río Guadalaviar¹. Ser un pueblo pequeño no ha sido impedimento para que albergará una gran cantidad de historia y arte, reflejada en sus dos conventos; el de las Capuchinas del siglo XVIII y el de las Carmelitas Descalzas del siglo XVII, así como las dos ermitas de San Antonio Abad y San Roque, ambas dadas del siglo XVII, y la Parroquia de San Bernardo Abad donde se encuentra la obra de estudio.

La parroquia data del siglo XVII y alberga en su interior una exquisita colección de retablos y frontales de altar, procedentes algunos del desamortizado convento del Carmen, entre los que destaca el retablo mayor, de estilo Barroco. La obra en la que está centrado este trabajo se encuentra en la primera capilla del lado de la epístola (Fig.3), pero que originalmente se hallaba en la capilla privada de la familia de los Dolz de Espejo. La obra está compuesta por el retablo de la Virgen del Pilar y el frontal de altar que lleva la misma advocación. Se trata de una obra pintada al óleo sobre lienzo del siglo XVI con una temática ornamental.

La población de Gea de Albaracín fue una de las localidades más singulares de la comarca debido a su historia, ya que constituía un enclave de señoríos laicos entre la misma y la de Teruel. Hasta el siglo XVII fue una aldea muy importante debido a la presencia morisca que estaba vinculada a la explotación de la vega y a la fertilidad que había a orillas del río Guadalaviar. La presencia romana también está reconocida por medio de los restos de un canal artificial que atravesaba Gea y que tenía como objetivo abastecer la cercana localidad de Cella².



1. Conocido en la Comunidad Valenciana como río Turia.

2. <http://www.geadealbaracin.com/historia.htm>[23-05-16]



Fig. 5: Escudo perteneciente a la familia Dolz de Espejo situado en el techo de la capilla de la Pila del Bautismo, en la parroquia de S. Bernardo, Gea de Albarracín.

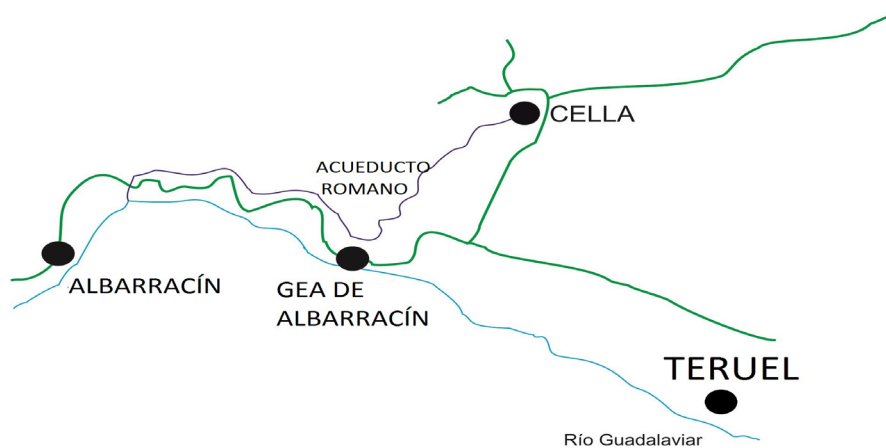


Fig. 6: Mapa localización de Gea de Albarracín.

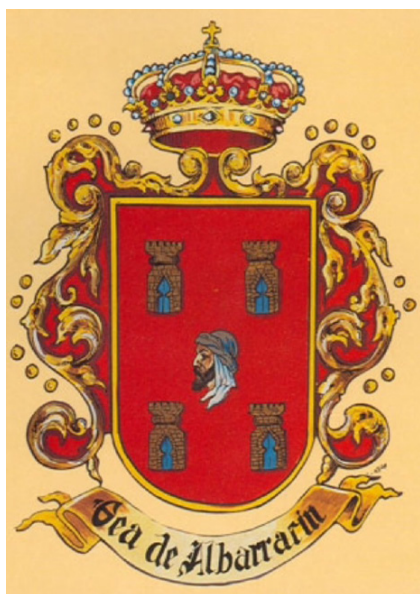


Fig. 7: Escudo de Gea de Albarracín.

Debido a su ubicación, era un punto de choque y defensa para los ataques provenientes de Levante, sin olvidar que también como la ciudad de Albarracín, estuvo amurallada. Este dominio morisco se extendió hasta prácticamente el siglo XVI. A finales del siglo XIII, Gea de Albarracín pasa a manos señoriales, gobernada por el condado de Fuentes, siendo esta familia la que obliga a todos los moriscos que allí residían a abandonar la población si no se convertían al cristianismo³. Tras pasar por varias familias, la más destacada fue los Espejo con su residencia en Albarracín. Más tarde se unió otra importante familia, los Dolz, y de la unión de las dos familia surgieron los Dolz de Espejo.

3.1 EL FRONTAL DE ALTAR O ANTIPENDIO

La palabra Frontal de altar o *Antependium* (del latín: *antependium*, *pallium altaris*), según la Real Academia Española, es el paramento de sedas, metal u otra materia con que se adorna la parte delantera de la mesa de altar⁴.

Formada por las palabras Anti(delante) y pendere(colgar)⁵, el antependio es un accesorio de formato rectangular que se coloca en la parte delantera de la mesa de altar y que la cubre totalmente, desde la parte inferior de la mesa hasta la predela⁶, y desde la esquina del evangelio hasta la del lado de la epístola⁷. La función principal es la de transmitir mediante el uso de imágenes religiosas y la iconografía, una función didáctica propia de la decoración litúrgica. Los frontales de altar pueden estar realizados con diversos materiales como por ejemplo, metales preciosos adornados con joyas, de madera pintados, con relieve o policromados y muchas veces con tela de oro, terciopelo o seda bordada, y también pintados sobre lienzo y tabla.

3. <http://www.geadealbarracin.com/cronologia.htm> [15-06-16].

4. www.Rae.es [8/11/2016].

5. LAJO, ROSINA. *Léxico de arte*, 2001 p.15.

6. Palabra en italiano que según la Rae es "el banco o banca de retablo, parte inferior horizontal de este". Es la plataforma donde se asienta un altar.

7. Enciclopedia católica online. Frontal de altar [10/11/16].



Fig. 8: Residencia de los Dolz de Espejo en Albarracín.

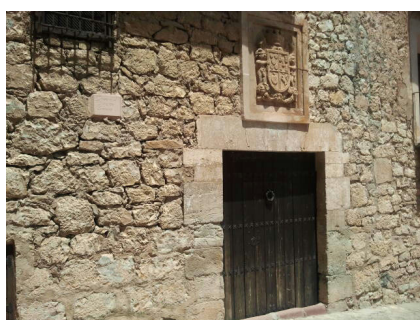


Fig. 9: Detalle de la fachada de la residencia en Albarracín de los Dolz de Espejo.

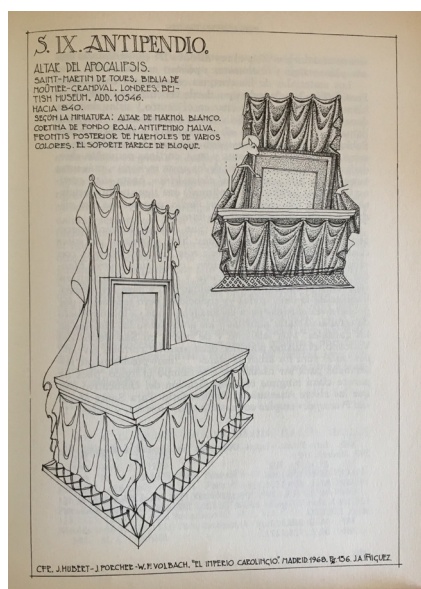


Fig. 10: Ejemplo de Antependio siglo IX.

A pesar de todo, no se sabe con exactitud el origen de los antependios, pero hay citas de telas que revestían altares en la antigüedad. Uno de los libros utilizados para recabar información es el de Jose Antonio Iñiguez, *El Altar Cristiano*, en el se cita hacia el año 393, unas alusiones en una carta a Presbitero Neopociano en la que hace referencia a la palabra frontal de altar:

*“...el altar se adorna con joyas, objetos ricos colocados sobre él, o incluso frontales que no forman parte del mismo altar...”*⁸

En el siglo VIII, era abundante la cantidad de paños que se realizaban, hechos de telas ricas, bordados o tejidos de plata, seda, oro y tejidos de distintos colores. Las dificultades encontradas hoy en día, son las denominaciones variadas que tienen estos paños y que aún hoy en día su significado preciso, es desconocido. Se cita un cobertor para la Iglesia de San Marcos, aunque se desconoce el material exacto, sabemos que se trata:

*“...de oro tejido el cobertor sobre el altar de S. Pedro, que tiene la nati-
dad de nuestro señor Dios y Salvador Jesucristo, adornado con piedras preciosas, donación del Papa Zacarias. Es de suponer que esta escena se encontrara en la zona que cubría el frente del altar, posiblemente bordada o tejida.”*⁹

Durante el siglo IX, el altar aparecía oculto a la vista de los fieles, cubierto por antependios de metal o por paños de seda, que lo envolvían por completo o al menos su cara anterior. En las iglesias importantes eran ricos los materiales empleados para la decoración del altar, mientras que en los altares de las iglesias más pobres, el material utilizado era la madera, en algunos casos policromada, y también el empleo de telas de menor calidad.

Los altares del siglo X, estuvieron recubiertos por revestimientos metálicos o textiles, aún siendo posibles los realizados con madera, y aunque de estos últimos apenas hay datos, de los primeros, se puede decir que es el material principal de este siglo.

En el siglo XI, el revestimiento más importante fue el metálico en la totalidad del altar, tanto en su cara anterior como en los laterales. Son escasas las referencias que nos han llegado hasta hoy en día de los frontales metálicos, ya que eran antependios muy engalanados y muy recargados. Así se cita un frontal de altar para la iglesia de San Vannes:

*“...una tabla de oro limpio y purísimo y cubierta densísimamente con piedras preciosas.”*¹⁰

8. IÑIGUEZ, J.A. *El altar cristiano, de los orígenes a Carlomagno*. p.61.

9. *Ibid.* p.241-243.

10. *Ibid.* p. 181.

Sin embargo, para aquellos realizados con tela, las referencias son numerosas. Gracias a ello, podemos diferenciar tres tipos de antependios hechos con tela: el primero de ellos, un sólo paño colocado sobre el altar; el segundo, se dispone en la parte anterior del altar como unas faldillas colgando a su alrededor; y el tercer tipo, dos piezas de tejido superpuestas cruzadas sobre el altar¹¹.

Fig.11: Frontal de altar localizado en la Parroquia de San Bernardo Abad, Gea de Albarracín, finales del s.XVII o principios del s. XVIII.



En el siglo XII aparece el retablo, y desde que empezaran a difundirse y acercar el altar hacia la pared de la iglesia, se comenzó a no cubrir los laterales del altar, sino solamente la parte anterior, de ahí que recibieran los nombres de “frontale” o “antependium”. A partir del siglo XIII entran en decadencia, aunque si encontramos durante los siglos posteriores varios ejemplos de ellos.

En el siglo XV se generalizaron los antependios de telas preciosas, lienzos o tablas pintadas, y surgió un nuevo tipo que aparece por este siglo: el guadamecí¹². Su origen se remonta en el sur de la península ibérica bajo el dominio de los musulmanes andalusíes, quienes introdujeron tanto la técnica como la elaboración artesanal, extendiendo su influencia por toda la península. Se trata de una técnica que se caracteriza por la aplicación sobre la badana (piel ya curtida), de una fina lámina plateada como capa preparatoria, después se realizaba una corladura en las zonas a imitar el oro, y finalmente se podían pintar distintos motivos decorativos y ferretear la superficie. Los siglos XVI-XVIII, fueron los años de esplendor de este material, que se convirtió en un símbolo de riqueza, hasta que a finales del siglo XVIII entró en declive, debido a la industrialización del tejido¹³(Ejemplo de este tipo de frontal de altar en la figura 12).

Entre los siglos XV y XVI España empezó a destacar por el bordado, concretamente en Valencia, siendo una de las ciudades más importantes en la industria de la seda, dando lugar a que numerosos mercaderes se sintiesen

11. *Ibíd.* p. 182-186.

12. Palabra de origen árabe, y que proviene de la palabra wad'almasir, que significa “cuero trabajado”.

13. <<https://www.meryancor.com/es/cordoban-guadameci>> Fecha de consulta [02/02/2018].

atraídos por la capital. Además de los frontales bordados, también surgió otra variante, los de lienzo pintado que imitaban telas bordadas, realizados para abaratar los costes¹⁴.

Fig.12: Frontal de altar Guadamecí con San Félix, s. XVII, Museo episcopal de Vic.

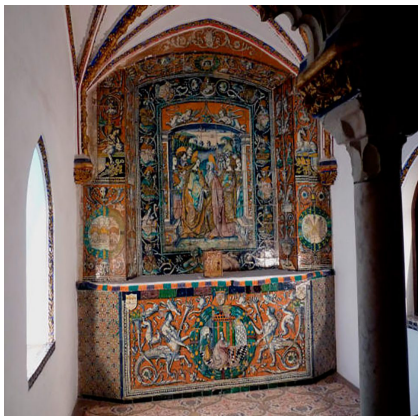


Fig.13: Oratorio de los Reyes católicos, Alcázar de Sevilla, realizado por Pisano, s.XVI.

Surgen en el siglo XVI, los frontales de azulejería, siendo más populares en el sur de España. Uno de los frontales más importantes es el Oratorio de los Reyes Católicos, localizado en el Alcázar de Sevilla, realizado por Pisano. Novedad de la época, y el único que se conserva realizado con la técnica del azulejo plano¹⁵.

Desde finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII, aparecen en las iglesias los mármoles polícromos. Este tipo de frontal, influenciado por los antependios textiles, se tallan para imitar bordados, cenefas o borlas decoradas con uno de los típicos elementos del Barroco: los elementos vegetales. La finalidad era sustituir la ausencia de éstos en los días dedicados a las festividades litúrgicas. Estos frontales se generalizaron hasta bien entrado el siglo XVIII, gracias a la sencillez de sus diseños¹⁶.

14. CARMONA GONZÁLEZ, E. *Técnicas y evolución de los frontales de altar: El conjunto de la Iglesia Parroquial de Gea de Albarracín*.p.36.

15. < <https://rutacultural.com/oratorio-isabel-la-catolica-alcazar-sevilla/> > Fecha de consulta [02/02/2018].

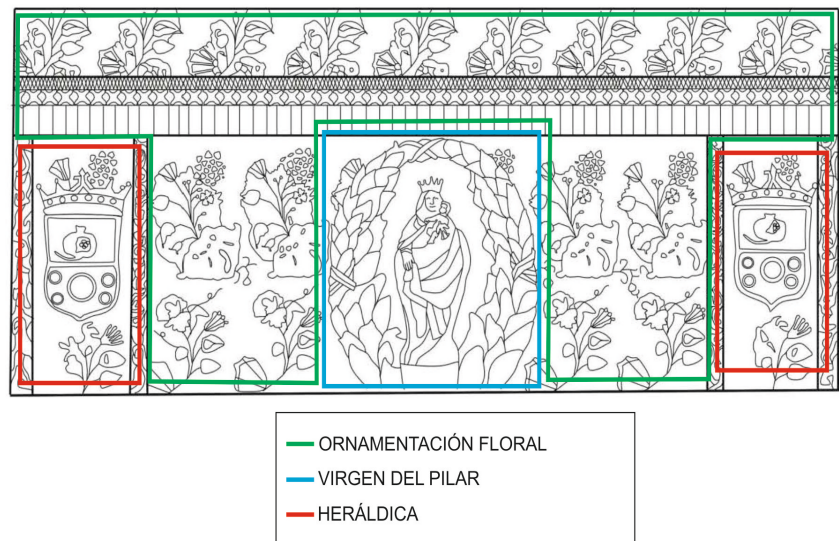
16. CARMONA GONZÁLEZ, E. *Op.cit.*,p.37.

4. ICONOGRAFÍA

En la obra objeto de estudio, podemos observar tres importantes representaciones que corresponden a tres diferentes temas, detallados en la siguiente imagen.



Fig.14: Imagen de la Virgen del Pilar, Zaragoza.



4.1 LA VIRGEN DEL PILAR

La obra está dedicada a la representación de la Virgen del Pilar, cuya festividad se celebra el 12 de octubre, fecha que coincide con la llegada de Colón a tierras americanas en el año 1492. Este acontecimiento es de mucha importancia ya que desde entonces, ha sido usada como ícono por muchos países iberoamericanos, que celebran el encuentro entre dos culturas y dió paso al descubrimiento de un nuevo continente. Cada país ha adoptado la fiesta con distintos nombres, y España eligió “la Fiesta de la Raza”¹⁷. Esta denominación, fue creada por Faustino Rodríguez-San Pedro, que a principios del siglo XX, pensó en una celebración que uniera el continente Iberoamericano con España, siendo el día elegido el 12 de octubre. En el año 1918, esta festividad alcanzó la condición de fiesta nacional.

A principios del siglo XX, el obispo Zacarías de Vizcarra recuperó el concepto de Hispanidad, y propuso cambiar el nombre a la festividad. En 1935 se celebró en Madrid por primera vez el “Día de la Hispanidad”, pero con la llegada de la democracia empezó a surgir un nuevo debate sobre el cambio de fecha del Día de la Fiesta Nacional de España al 6 de Diciembre, el día en el que se aprobó la Constitución en el año 1978. Finalmente, la fecha definitiva publicada en 1987, ratificó el 12 de octubre como Festividad asociada al Descubrimiento de América¹⁸.



Fig.15: La Virgen del Pilar. Ramón Bayeu, s.XVIII, Museo Lázaro Galdiano.

17. <http://www.filosofia.org/ave/001/a220.htm> [18-09-16].

18. www.abc.es [06-03-2017]



Fig.16: Imagen de la Virgen de Guadalupe, Extremadura, del S.XII.

La Virgen del Pilar, es patrona de Aragón y de la guardia civil, cuya festividad se conmemora el 12 de octubre y que coincide con el Día de la Hispanidad, pero se trata de una concordancia que estas dos festividades se celebren el mismo día, puesto que hay otra Virgen que también ostenta el título de Patrona de la Hispanidad, Santa María de Guadalupe, patrona de Extremadura, cuya festividad se venera el 8 de septiembre¹⁹. Es la patrona de las Tierras de habla hispanica, y la Patrona de la Hispanidad, ya que el 12 de octubre del año 1928, el cardenal Pedro Segura en presencia del rey Alfonso XIII, coronó a Santa María de Guadalupe como "*Hispaniarum Regina*"²⁰. Pero todavía, hoy en día sigue abierto el debate de quien de las dos vírgenes debería de tener el título de patrona de la Hispanidad.

Centrándonos en la protagonista de la obra, La virgen del Pilar, dice la leyenda que después de la resurrección y ascensión al cielo de Cristo, el apóstol Santiago, movido por el Espíritu Santo se dirigió a la península ibérica a anunciar el evangelio. Tras muchos días de predicación, se apartó a orillas del río Ebro para orar en silencio. Durante la oración, escuchó voces de ángeles que cantaban, y al oírlas, se postró de rodillas y vió sobre un pilar de mármol, a la Virgen María, que le ordenó que edificara un pequeño templo en su honor.

Santiago edificó la primera iglesia dedicada a la Virgen María²¹. Al cabo de unos siglos se erigió un templo más grandioso, y partir de entonces, la basílica del Pilar de Zaragoza ha sido un punto importante donde miles de feligreses han manifestado su fe y a la que se le han atribuido varios milagros²².



Fig.17: Basílica del Pilar, Zaragoza.

19. <http://www.vanguardia.com.mx/articulo/la-otra-uirgen-de-guadalupe>[02-04-2017]

20. Reina de las Españas.

21. GALINDO ROMEO,P. *La Virgen del Pilar y España*, p..11-17.

22. <http://www.basilicadelpilar.org.ar> [06-08-2016]



Fig.18: Ofrenda a la Virgen del Pilar, Zaragoza.

Este mismo relato data del 40 a.d, y el 2 de enero es la fecha en la que cada año se celebra una Vigilia Eucarística para conmemorar la aparición de la Virgen a Santiago. El día 2 de Enero de cada mes y el 20 de Mayo, que se conmemora el aniversario de la coronación canónica de la Virgen, la imagen de la basílica aparece sin manto, dejando ver la plata labrada de la columna. Se dice que son aproximadamente doscientos mantos los que posee la Virgen, y que hoy en día se ubican en torno al Pilar, pero que antiguamente, se situaban tan altos que solo dejaban ver los rostros de la Virgen y el niño. Fue hacia el siglo XVII cuando los mantos se empezaron a colocar más bajos tapando la columna²³.

La festividad del 12 de Octubre es una de las más importantes de España, y la ofrenda de flores que tiene lugar en Zaragoza es una de las más populares del país. Miles de personas visten los trajes regionales aragoneses llevando ramos de flores hasta la plaza del Pilar, donde se encuentra la Virgen, para ofrecerle buenos propósitos; así tras pasar por su mirada, se engalana un gran manto floral. Esta tradicional ofrenda data de mediados del siglo XX, por iniciativa de Manuel Rodeles que propuso esta fiesta inspirada en la ofrenda que se celebra en Valencia a la Virgen de los Desamparados²⁴.

En la obra de estudio, la imagen de la Virgen del Pilar, se localiza en el centro rodeada por una mandorla de laurel, símbolo de victoria y de vida eterna. Según la doctrina cristiana, el laurel significa la eternidad, ya que su aspecto es siempre verde; y castidad, por que sus hojas no se deterioran nunca²⁵. Esta planta está asociada muchas veces a la imagen de la Virgen María, cuyas palabras se dice que son aromáticas, como las hojas del laurel²⁶. Podemos apreciar en la obra que el laurel adopta forma de almendra, rodeando a la Virgen. Para poder representar el significado de la mandorla es necesario la utilización de dos semicírculos incompletos²⁷, uno que represente el mundo inferior; la tierra, y otro que represente el mundo superior; el cielo. La unión de estos dos círculos, la zona de intersección es lo que se llama Mandorla, una figura con forma almendrada que se obtiene gracias a los dos semicírculos que se cortan. Dispuesta de manera vertical, deja al lado derecho el círculo que simboliza al espíritu, y al lado izquierdo, el círculo que simboliza la materia²⁸. Abrazando de forma plegada al laurel se encuentran tres cintas, dos amarillas cruzadas en los laterales, y una roja cruzada en la parte superior, a modo de ornamentación simbólica cuyo cromatismo deriva de la insignia o bandera nacional.

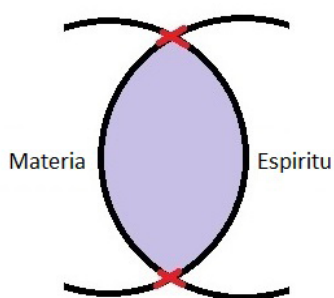


Fig.19: Representación de una mandorla

23. GALINDO ROMEO,P. *La Virgen del Pilar y España*, p.69.

24. RAMÓN SOLANS,F.JAVIER.*La Virgen del Pilar dice..usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, p.394.

25.BIEDERMANN,H. *Diccionario de símbolos*, p..259-260.

26.CIRLOT,J.E. *Diccionario de símbolos*, p. 268-269.

27.BIEDERMANN,H. *Op.cit.*, p. 289-290.

28.*Ibid.*, p.302-303.



Fig.20: La Virgen del Pilar en procesión.

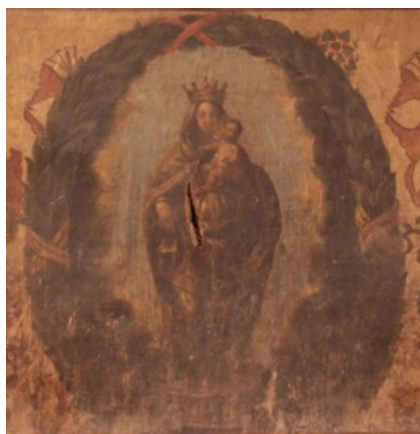


Fig.21: Virgen del Pilar de la obra

En el interior de la corona de laurel, se observan nubes que rodean a la Virgen María, símbolo de gloria y de valores espirituales y divinos, teniendo en cuenta que las nubes aparecen y desaparecen, símbolo de lo efímero y pasajero. Para los pueblos antiguos, eran también una representación de rompimiento, colocadas entre el cielo y la tierra para ocultar de cierta manera a los hombres, la casa de Dios. Por lo tanto, era considerado como una puerta que abría la tierra al cielo y cerraba el cielo a la tierra; impedían que los hombres ascendieran de la tierra al cielo, pero a su vez, eran un vehículo de la bajada de Dios a la Tierra²⁹. Como las nubes simbolizan el paso hacia la casa de Dios, el apóstol Pablo dice que tras la muerte cada persona cruzara por la puerta de la nube:

“Después, nosotros, los que aún quedamos vivos, seremos arrebatados junto con ellos entre nubes y saldremos por los aires al encuentro del señor. De este modo estaremos siempre con el señor”³⁰.

En el interior de la mandorla de laurel se encuentra la Virgen del Pilar, que está de pie sobre una columna, símbolo de estabilidad, solidez y firmeza. Es una representación del conducto entre el cielo y la tierra, es el soporte de lo sagrado, de la vida cotidiana. María es la mujer escogida por Dios para ser la madre de Jesús, es la elegida para venir al mundo, y en él, la tierra y el cielo se han unido en Cristo. La columna es la primera piedra sobre la cual se edifica la Basílica del Pilar, y en torno a María va creciendo el pueblo de Dios³¹.

La Virgen viste una túnica rosada ceñida a la cintura, y un manto azul que la cubre por completo, pero que deja ver parte de su cabello sujetado por una corona rematada y decorada con oro y piedras preciosas. El manto cae por la espalda envolviéndola completamente y que ella misma recoge con su mano derecha. En su mano izquierda reposa sentado, su hijo Jesús, que con la mano derecha sujeta el manto de su madre María, y con la izquierda sostiene una paloma con las alas abiertas, símbolo de la divinidad³², que en las sagradas escrituras representa a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo en forma de paloma³³, y que es utilizada por muchos santos como atributo.

En cuanto a la paleta de colores en la obra, se puede apreciar un tono cálido en la totalidad de la obra, siendo predominantes el color naranja, amarillo y el rojo. En un segundo plano quedan las tonalidades frías como el azul y el verde en zonas puntuales del lienzo, como la vegetación y el fondo de la Virgen María.

29. ALVES,HERCULANO. *Símbolos en la biblia*, 2008, p.327-335.

30. Pasaje de la Biblia 1Tes 4,17.

31. GALINDO ROMEO,P. *La Virgen del Pilar y España*, 1939, p.11-17.

32. BIEDERMANN,HANS. *Diccionario de símbolos*, p.343-345.

33. CIRLOT,J.EDUARDO. *Diccionario de símbolos*, 1969, p.354.



Fig.22: Detalle de un ejemplo de cerámica Valenciana de Carcaixent con motivos florales.



Fig.23: Flor imaginaria o de Calicut



Fig.24: Escudo cuartelado de los Dolz de Espejo en su residencia de Albarracín.

4.2 ORNAMENTACIÓN FLORAL

En todas las épocas, los motivos florales han sido los protagonistas de muchas obras, tanto en lienzo como en escultura, conservando en todo momento la concepción naturalista de estas ornamentaciones. Las flores representan la alegría, la fuerza de la vida y la victoria sobre la muerte, pero también, la caducidad de la vida frente a la muerte, que sólo puede durar en los jardines del cielo³⁴.

Pero con frecuencia se estilizaban los motivos florales y vegetales hasta llevarlos a unos extremos de hacerlos irreconocibles. Estas flores son llamadas, flores imaginarias o de Calicut³⁵, ya que no son flores que existen en la naturaleza, son flores inventadas o estilizadas. Esta ornamentación floral se puede encontrar en prácticamente la totalidad de la obra, ya que tras una comparación con las flores naturales se ha llegado a un punto, en el que ninguna forma floral corresponde con la realidad. Hay pocas referencias bibliográficas que hablen de este tipo de ornamentación, pero ya desde la antigüedad, la cerámica valenciana utiliza diseños geométricos como flores y vegetación, en algunos casos pintadas minuciosamente siguiendo el patrón, pero otras veces estilizadas con gracia³⁶.

4.3 HERÁLDICA ARAGONESA: LOS DOLZ DE ESPEJO

La heráldica aparece por primera vez a principios del siglo XII, en los torneos y justas³⁷. Las pertenencias que llevaban los caballeros constaba de armas ofensivas, como espadas o lanzas; y de armas defensivas, como el casco y el escudo. El arma con más superficie era el escudo, sobre la cual se comenzó a pintar piezas geométricas, castillos y/o animales. La finalidad de dichas pinturas era poder distinguir y reconocer unos caballeros de otros, e identificarlos por los dibujos que había en sus escudos. A partir del siglo XVI, la heráldica sufre un cambio importante, que tiene origen en el desplazamiento y la desaparición de los torneos y justas. Esto hace que el escudo deje de cumplir su función principal: identificar a los caballeros y pasa a servir para representar alianzas con otras familias, de hechos pasados o para embellecer palacios y casas.

El escudo de armas, principalmente servía para representar un símbolo que identificase a los caballeros; más tarde este simbolismo pasó a ser hereditario y con él se identifica también a su linaje. Siglos después, se empezó a poner dentro del campo del escudo, más de un linaje y las alianzas entre

34. BIEDERMANN, HANS. *Diccionario de símbolos*, p. 196.

35. Calicut o "Kozhicode", es una ciudad que se encuentra en el sur de la India. También llamada "la ciudad de las especias", por su importancia tanto en la antigüedad clásica y edad media, siendo un punto comercial en donde se vendían especias.

36. DOLMETSCH, HEINRICH. *Tesoros de la ornamentación*, 2000, lámina 10.

37. Eran combates que consistían en romper lanzas contra el escudo del caballero contrario, proclamándose vencedor el que rompía un total de tres escudos.

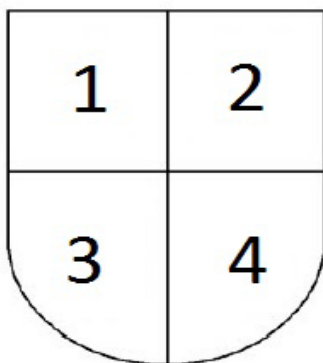


Fig.25: División de los cuarteles en el escudo.



Fig.26: Escudo de los Dolz de Espejo presente en la obra.

distintas familias, lo que dió paso a la división de estos campos en varias particiones. Las partes obtenidas reciben el nombre de cuarteles³⁸. Dentro de las particiones, localizamos objetos que se llaman muebles heráldicos, que son adornos que se le colocan al escudo y que sirven para representar, tanto a linajes, como sucesos. Los dos muebles heráldicos que hallamos en el escudo de la presente obra, corresponden a la unión de dos familias nobiliarias, los Dolz y los Espejos, que juntas forman los Dolz de Espejo.

Los escudos que aparecen en los laterales de la obra, son similares al escudo nobiliario situado en el dintel de la puerta de la residencia de los Dolz de Espejo en Albarracín. El primer escudo partido en cuatro partes, se llama “cuartelado en cruz”³⁹. En el primer cuartel encontramos cinco espejos de plata y en el cuarto cuartel un león rampante⁴⁰, siendo estos dos símbolos los de la familia Espejo. En el segundo cuartel aparecen cinco torres⁴¹, y en el tercer cuartel, una granada abierta⁴², que hacen referencia a la familia Dolz. El escudo va investido con una corona de florones y sujetado a ambos lados por dos niños. Este tipo de partición era el más usual, pues permitía representar en un mismo escudo, los cuatro costados de una ascendencia, colocando las armas de los cuatro abuelos del titular del escudo.⁴³

Sin embargo el escudo que apreciamos en la obra, es un “escudo cortado”⁴⁴ que consta solo de dos cuarteles. El cuartel superior de color rojo (Gules), donde se ubica la granada abierta, símbolo de fertilidad y fecundidad⁴⁵, característica de la familia Dolz. En el cuartel inferior de color azul (Azur), cinco espejos de plata colocados en forma de aspa, característicos de la familia Espejo. El escudo va rematado con una corona de oro en la parte superior, compuesta por cuatro florones y cinco puntas rematadas con una perla.

38. F.MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, L. *Heráldica española. El diseño heráldico*,1990,p 19-22.

39. Resultado de aplicar las líneas de división en vertical y horizontal.

40. En majestuosa posición, alzado sobre la pata derecha y las dos garras delanteras en actitud amenazante. Su cabeza dibujada de perfil, deja ver un ojo y una oreja. Su boca abierta con la lengua fuera, y su cola desarrollada y en posición alzada, a veces recta y otras doblada hacia el dorso del animal.

VALERO DE BERNABÉ, L; DE EUGENIO, M. Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos, p.131.

41. Constan solamente de un cuerpo rematado con almenas y merlones, donde se aprecia una puerta y una ventana. Representan la constancia, la magnanimidad y la generosidad de aquellos hombres que ofrecen su vida en defensa del rey y de la patria.

VALERO DE BERNABÉ, L; DE EUGENIO, M. Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos, p. 318.

42.Dada la abundancia de semillas en su interior, esta fruta se consideró símbolo de la plenitud de la vida, utilizada como atributo de dioses orientales de la vegetación.

43. VIVAR DE RIEGO, J.A. *Taller de heráldica, como diseñar y describir un escudo*, p.431.

44. La línea de división es horizontal, quedando una partición arriba y otra abajo.

45. BIEDERMANN,H. *Diccionario de símbolos*, p.215.



Fig.27: Detalle del ensamble de Horquilla



Fig.28: Huecos donde se encontraban los travesaños de la obra.

Fig.29: Esquema del bastidor de la obra.

5. ESTUDIO TÉCNICO

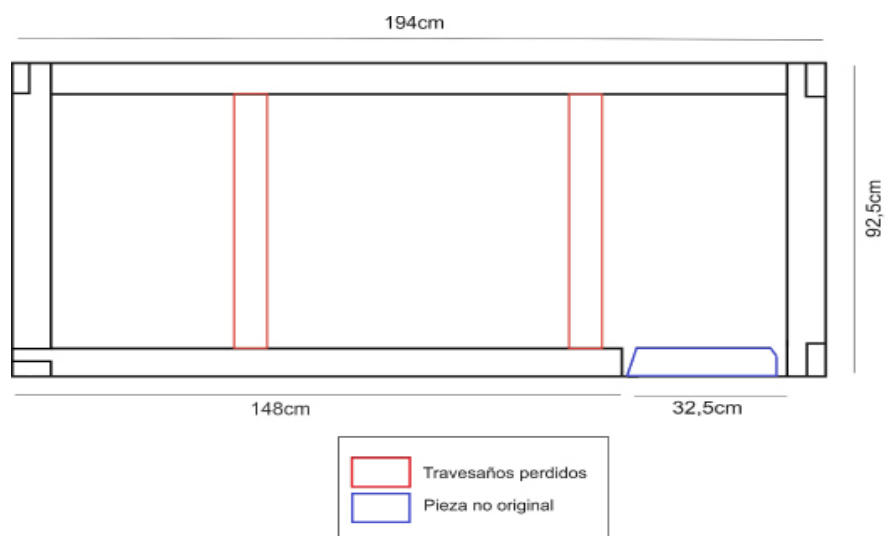
Los principales datos significativos de la obra de estudio, vienen presentados en la siguiente tabla esquemática:

TÍTULO	<i>La Virgen del Pilar</i>
AUTOR	Desconocido
FECHA	S.XVI
FIRMA	No
TÉCNICA	Óleo
SOPORTE	Lienzo
TEMÁTICA	Vegetal, Religiosa y Heráldica
MEDIDAS(cm)	206 x 94

5.1 BASTIDOR

El bastidor que presenta la obra es el original, realizado con madera de conífera⁴⁶, con un sistema de ensamblaje móvil de horquilla. Tiene unas medidas de 194x92,5cm con unos listones de 2,8cm de grosor, y un ancho de unos 5cm. El bastidor presenta un sistema de cuñas, pero éstas se han perdido, pero podemos observar la marca en donde estaban insertadas.

También se ve en el interior de los listones superior e inferior, unos pequeños huecos rectangulares, en donde anteriormente estaban insertados los dos travesaños centrales, colocados en sentido vertical, actuando como refuerzo de la obra.



46. En la provincia de Aragón es muy común el bosque de coníferas, siendo el pino silvestre uno de los principales árboles. A pesar del deterioro de la madera, podemos apreciar su corte siendo éste un corte tangencial.

Fig.30: Reverso de la obra.



Fig.31: "La puntada por encima o Repulgo".



Fig.32: Costura "sobrecargada redonda".



Fig.33: Detalle del orillo.



5.2 SOPORTE TEXTIL

La obra tiene unas medidas totales de 197,7x92,5cm. La superficie de la obra presenta la peculiaridad de que está constituida por cuatro paños de tela. Estos paños están cosidos mediante dos técnicas: una de ellas es "la puntada por encima o repulgo"⁴⁷, que lo encontramos en la costura horizontal, dividiendo el lienzo en dos partes, y la costura "sobrecargada redonda"⁴⁸ presente en la parte vertical del lienzo, que en este caso son dos costuras que dividen la parte superior en tres. El soporte presenta orillo en una zona del lateral izquierdo de la tela, apenas visible.

La tela es de fabricación mecánica, presenta una trama y urdimbre compacta, cerrada e irregular, que corresponde a un ligamento tafetán⁴⁹. Tras el análisis con un cuentahilos de cada paño de tela, se llega a la conclusión de que cada uno tiene una densidad distinta, pero no dista mucho unos de otros, siendo la media total de aproximadamente 11x9 hilos por cm². El hilo es grueso, irregular, con engrosamientos y nudos. Su color es marrón claro y sin brillo.

47. La puntada por "encima o Repulgo", sirve para unir dos diferentes telas. "Para realizar esta costura, hay que ir de derecha a izquierda metiendo la aguja, por detrás, debajo del primer hilo de ambas orillas. Entre cada puntada debe dejarse un par de hilos de distancia. Cuando se acaba se abre y se aplasta, ambas orillas deben quedar unidas sin solaparse".

VICENTE PALOMINO,S. *Costuras y dobladillos*. Apuntes asignatura ICRT, grado CRBC.

45. La costura sobrecargada redonda, sirve para unir dos telas cortadas a hilo. Se las hilvana juntas dejando un centímetro, para lo que debe doblarse, cosiendo siguiendo el hilván a pespunte. Se corta con exactitud la mitad del borde que debe ir dentro, al ancho elegido. Se va retorciendo con el pulgar el borde ancho de la costura, de modo que encierre el borde recortado, se fija la hebra y se va fijando con puntada de dobladillo. Del revés se ve como un cordón muy semejante a un cordoncillo pegado encima de la primera costura.

VICENTE PALOMINO,S. *Costuras y dobladillos*. Apuntes asignatura ICRT, grado CRBC.

46. Es un tipo de estructura textil, en la que un hilo de trama se entrelaza con uno de urdimbre, pasando uno por arriba y otro por debajo. Se va alternando el orden de las pasadas.

Fig.34: Diagrama de los distintos paños que tiene la obra.

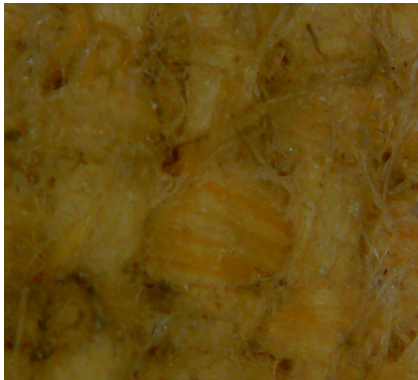
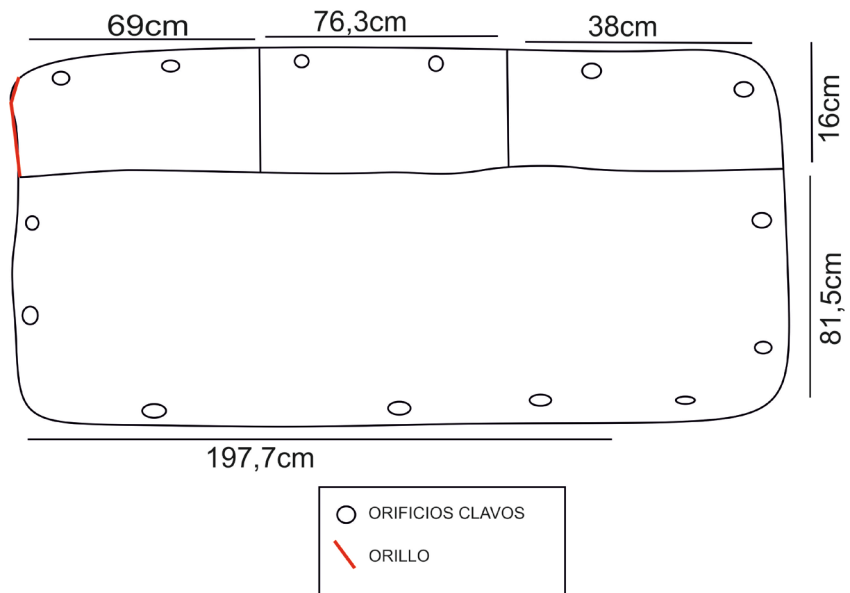


Fig.35: Ligamento tafetán de la obra, realizada con un LED endoscopio digital usb, XCSOURCE, con 20x-800x.

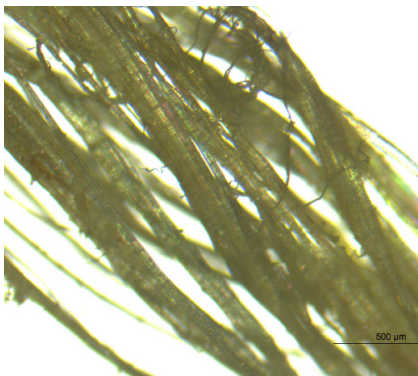


Fig.36: Detalle de las fibras 10x/0,25.

Fig.37: Detalle de la fibra 10x/0,25.

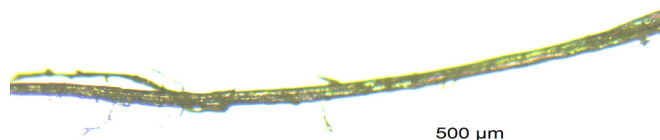


Fig.38: Detalle de la localización de los clavos.

Mediante el uso de una lupa se pudo averiguar que la torsión del hilo era en Z⁵⁰, y que cada hilo estaba compuesto por 2 cabos. Para la identificación de las fibras, se extrajeron hilos de los bordes de cada uno de los paños, tanto en vertical como horizontal. En primer lugar, con la prueba de combustión⁵¹ se determinó que tenía origen celulósico.

Tras la observación de la fibra en sentido longitudinalmente con el microscopio⁵², percibimos que tienen una forma cilíndrica bastante regular, pero que en sentido de su longitud presenta zonas irregulares característico de las fibras procedentes del tallo de la planta. Por último, se realizó la prueba de secado torsión⁵³, con ayuda de unas pinzas y una fuente de calor, para examinar la dirección de las fibras al secarse. Se pudo saber, que las fibras giraban en el sentido del reloj, identificativo del lino.

El sistema de sujeción que muestra la obra es mediante la utilización de clavos de hierro, colocados en el lateral del bastidor de manera arbitraria.



47. MARTÍN REY,S. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*, pp101-104.

51. CAMPO, G;BAGAN, ORIOLS,N. *Identificació de fibres. Suports textils de pintures*, p.11.

52. Las fotos de la fibra están realizadas en el aula de fotografía de la Facultad de Bellas Artes, con un microscopio LEICA DM750.

53. *Ibíd.*, p. 12.



Fig.39: Desgarro en el centro de la obra, en el que se aprecia la capa de preparación rojiza.

5.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

Las medidas de superficie pintada son de 183,5x81,5cm, y está constituida por un estrato preparatorio tradicional, de color rojizo claro, un color almagra, y con un grosor en milímetros bastante fino.

Encima de esta preparación encontramos la película pictórica, la cual está pintada mediante la técnica del óleo⁵⁴, por lo tanto el aglutinante que se empleó es un aceite secante. Esta capa es fina, sin apenas empastes. En cuanto a la paleta de colores que vemos en la obra, predominan los colores cálidos como el rojo, el amarillo y el naranja en prácticamente toda la composición; y también los colores fríos como el azul y el verde, en zonas más puntuales de la obra como las hojas de la ornamentación.

Tras el estudio fotográfico realizado con ultravioleta, se pudo observar que la obra no presenta ninguna capa de barniz.

5.4 MARCO

El marco tiene unas medidas de 206x94cm, con un grosor de unos 6cm. Se trata de un marco del siglo XVI-XVII, posterior a la obra, con una moldura sencilla y compuesto por cuatro elementos. El marco está realizado con madera, posiblemente de conífera como el bastidor. Tiene un formato rectangular y una unión a inglete⁵⁵.

El marco presenta una película pictórica en tonos rojizos y verdosos por toda la superficie, aunque no se observa ninguna capa preparatoria anterior, sí que posee por todo el perímetro una capa resinosa bastante gruesa, que se trata de un barniz natural. El sistema de sujección del marco al bastidor es mediante clavos, así mismo, el uso de estos clavos también se aprecia en los laterales superiores, ya que sirven para sujetar la obra al frontal de altar del retablo al que pertenece.



Fig.40: Unión a inglete y detalle de la zona barnizada del marco.

54. Esta técnica se viene empleando desde el siglo XV, ya que permitía un secado más lento de los pigmentos, una gran estabilidad y mucha más flexibilidad, ya que daba a los artistas un margen más amplio con respecto al secado, a diferencia de otras técnicas magras.

55. Superficie oblicua que forma el extremo de una pieza que se une a otra de las mismas características para formar una unión a inglete, con un ángulo de 90 grados.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

6.1 BASTIDOR



Fig.41: Suciedad acumulada en la zona inferior del bastidor.

El bastidor original presenta un estado de suciedad generalizado, siendo más acusado en la zona inferior entre la tela y el bastidor, donde se aprecian grandes acumulaciones de polvo, insectos, deyecciones y pequeños trozos de sulfato de calcio⁵⁶. En cuanto a la madera, la estructura del bastidor está muy deteriorada, dañada y muy debilitada en la zona del ensamblaje, con bastante alabeo y astillamiento a lo largo de toda la superficie, que es más acusada en la zona que está en contacto con el suelo, llegando incluso a apreciarse rotura de la madera.



Fig.42: Ataque de *Anobium Punctatum* y suciedad producida por insectos.

Debido a este deterioro, en la zona inferior derecha se puede ver una pieza mucho menos desgastada, signo de una intervención posterior. A lo largo de toda la superficie del bastidor podemos observar unas manchas blancas de yeso, muy posiblemente debido al lugar donde se sitúa la obra ya que la pared en donde está respaldada la obra está enyesada. Junto a estas manchas, también hay unas de un color rojizo, que pertenecen a los laterales del altar que fueron pintados una vez colocada la obra. La utilización de velas cerca de la obra, ha sido la causa de que se aprecien pequeños restos de cera a lo largo de todo el listón superior del bastidor. Por último, hallamos un ataque de insectos xilófagos que no se encuentra activo, y que tiene un tamaño de orificio pequeño, lo que apunta a que se trata de la especie *Anobium Punctatum*⁵⁷.



Fig.43: Manchas de cera, sulfato de calcio y pintura plástica de color rojo.

56. Yeso

57. Pertenece a la familia de los anóbidos, suelen atacar a madera de conífera y frondosa. Su nombre común es la Carcoma común, con un orificio circular de 2-3 mm dejando un serrín granuloso.

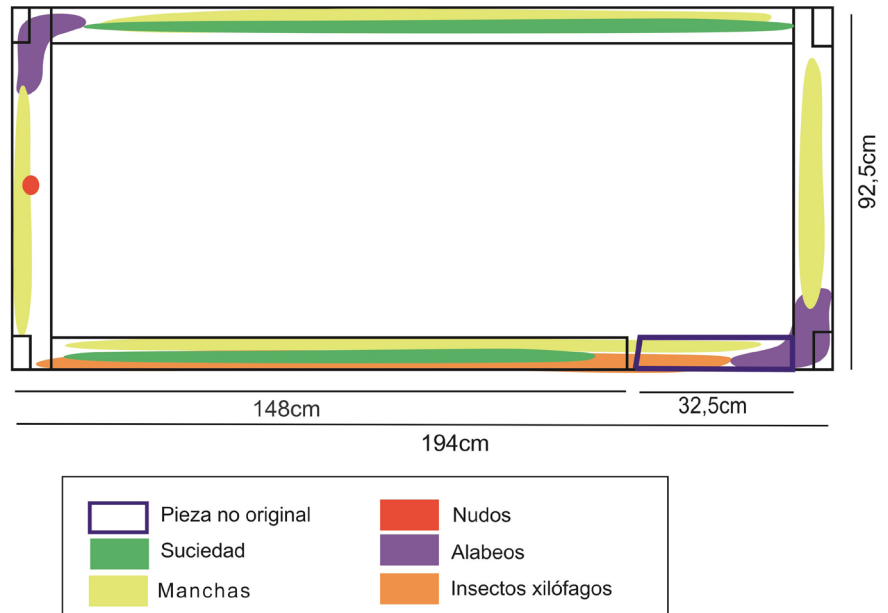
Fig.44: Diagrama de daños del bastidor.



Fig.45: Marca del travesaño en el soporte textil.



Fig.46: Desgarro producido por una vela, ocasionando una pérdida de soporte.



6.2 SOPORTE TEXTIL

El lienzo muestra a lo largo de toda la superficie una acumulación de suciedad bastante importante: se aprecia la formación de crisálidas y telarañas realizadas por algún tipo de insecto, que en algunas zonas aún son visibles puesto que han quedado adheridas a la suciedad. El soporte textil presenta deformaciones en el plano por una falta de tensión a lo largo de toda la superficie. El abolsamiento inferior acusado, lo ha ocasionado la gran acumulación de suciedad y concreciones, que ha provocado una deformación. Debido a la presencia anteriormente de travesaños, se puede apreciar en la tela dos marcas de listones de madera en la superficie de la tela, así como una mayor acumulación de suciedad en el lugar donde tenía contacto las aristas del bastidor con el lienzo.

El envejecimiento de las fibras textiles ha causado un oscurecimiento de la tela, ocasionado por la oxidación de la celulosa, dando lugar a que la tela se encuentre rígida, quebradiza y con falta de flexibilidad. Por todo el perímetro lateral de la obra, debido a la sujección mediante clavos, hay pequeños orificios en la tela. Dado que los clavos que sujetan la obra son de hierro, material oxidable, la tela presenta oxidación en los lugares en contacto con los clavos, y también pequeños desgarros⁵⁸. En el centro del lienzo, de manera acusada encontramos dos desgarros, uno pequeño y otro más importante ya que hay una deformación, producidos por el contacto de la llama de una vela con la obra. El uso de los clavos para sujetar la obra, y los movimientos naturales de la tela⁵⁹ han sido los causantes de estos desgarros por la zona de los bordes.

58. CASTELL, M: El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras, p.47.

59. Movimientos que sufre la tela debido a su higroscopicidad frente a la humedad.

Fig.47: Acumulación de suciedad.



Fig.48: Diagrama de daños del soporte textil de la obra.

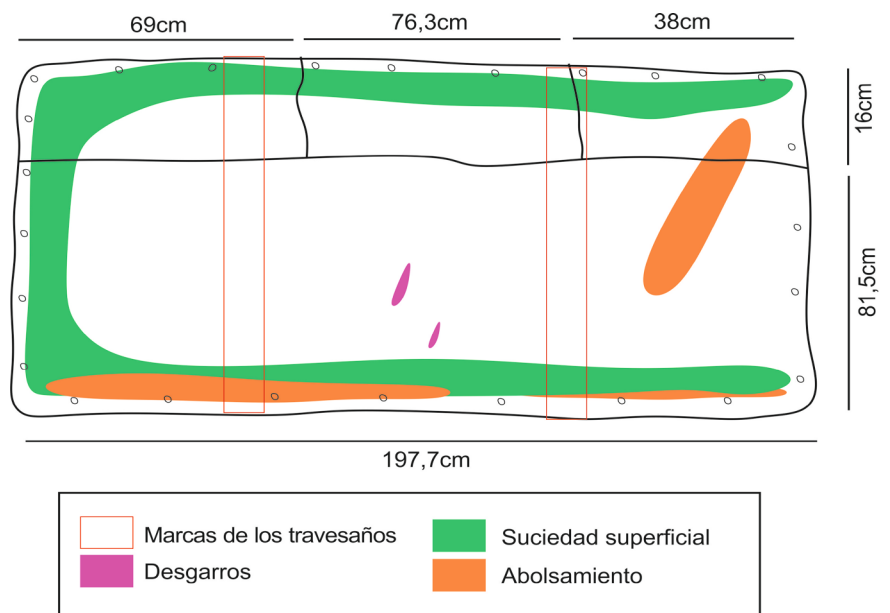


Fig.49: Pequeñas grietas ocasionadas por el travesañero del bastidor.

6.3 ESTRATO PICTÓRICO

La película pictórica muestra una gran cantidad de suciedad localizada por toda la superficie, y que se divide en varios tipos: un oscurecimiento de la capa pictórica, manchas de cera por toda la obra debidas a la colocación de velas de cera cerca del lienzo, y unas manchas en la parte inferior de la obra, muy posiblemente debido al barniz del marco.

Los travesañeros del bastidor, han provocado unas marcas visibles en el anverso de la obra, debido a la presión ejercida y al tiempo que estuvieron en contacto con la tela. A causa de esto, se observan pequeñas grietas en la zona donde anteriormente estaban estos travesañeros. Estas son apenas perceptibles, por lo que se ha elaborado un diagrama de daños para situar pequeñas patologías que no se observan a simple vista.

Fig.50: Mancha de barniz en la zona inferior de la película pictórica.

Fig.51: Pérdida de capa pictórica en la parte inferior de la obra.



Fig.52: Manchas de cera por toda la superficie de la obra.



Fig.53: Diagrama de daños del anverso de la obra.









	Marcas del bastidor
	Cera
	Grietas
	Pérdida película pictórica+imprimación
	Pérdida de película pictórica
	Manchas de barniz





Fig.54: Anverso de la obra.

6.4 MARCO

El marco está constituido por cuatro piezas mal encuadradas debido a una diferencia de tamaño de los listones horizontales, esto hace que haya una alteración de las dimensiones de varios centímetros. Encontramos dos partes en el marco: el reverso y el anverso, y cada una de ellas tiene distintas patologías.

En el reverso, el elemento constitutivo principal que es la madera, está bastante deteriorada, con una pérdida importante de soporte y un gran grado de astillamiento en la zona que está en contacto con el suelo, debido al arrastre de la obra. El ataque de insectos xilófagos está muy presente en toda la superficie, ya que ha sido muy generalizado. Se puede tratar de la especie *Anobium Punctatum*⁶⁰, debido al diámetro de los orificios. El marco presenta una gran cantidad de suciedad, como polvo y telarañas así como manchas blancas de pintura.

En el anverso, la policromía presenta bastante suciedad generalizada, y también un desgaste bastante importante debido a la erosión, localizado en los listones de la parte interna del marco, llegando incluso a apreciarse una pérdida de soporte en el lateral izquierdo. En cuanto a la policromía de la madera, podemos diferenciar el color verde y rojo, bastante desgastados, lo que ha llevado a una pérdida de estrato pictórico.



Fig.55: Ataque insectos xilófagos.

60. Pertenece a la familia de los coleópteros anóbidos, se alimentan de celulosa tanto de madera de conífera como de frondosas. Su nombre común es la Carcoma común, con un orificio circular de 2-3 mm dejando un serrín granuloso. En:

LLAMAS PACHECO, R. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas de caballete*, p. 55.

Fig.56: Pérdida de soporte lígneo y pérdida del estrato pictórico del anverso del marco.

Esta pérdida de estrato pictórico es muy acusada a lo largo de todo el marco y las manchas de cera, que han sido predominantes en prácticamente toda la obra, también se pueden apreciar en el listón inferior.

El marco posee una capa de barniz bastante gruesa e irregularmente repartida por toda la superficie. Este barniz le confiere un tono amarillento, y también una saturación de colores, por eso se aprecia unas zonas con un color más intenso que otras, dando a error, y haciendo pensar que son un repinte posterior mucho más claro, pero siendo el color original del marco.



Fig.57: Croquis de daños del anverso del marco.

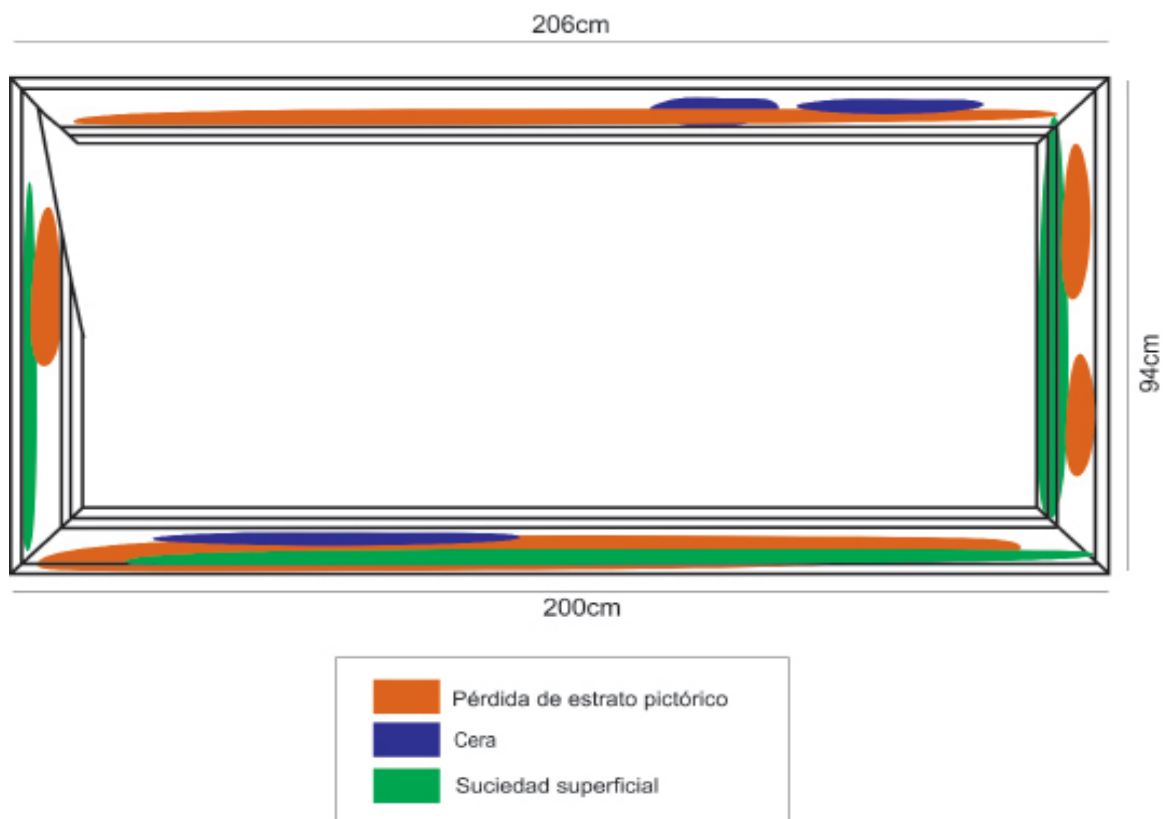


Fig.58: Croquis de daños del reverso del marco.



7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras la realización del estudio y análisis minucioso del estado de conservación de la obra, y la documentación fotográfica pertinente, se ha realizado una propuesta de intervención, en orden a la estabilización y conservación futura de la obra. Hay que destacar en un primer momento que la principal prioridad es la sustitución del bastidor original por uno con las mismas características, una limpieza profunda del reverso y un saneamiento del soporte textil.

Antes de comenzar con las pautas de intervención hay que puntualizar que no ha sido posible la realización de ningún tipo de pruebas ni análisis, por lo tanto, las estrategias que se van a plantear a continuación son sugerencias a partir de suposiciones.

En primer lugar, se desclavaría la obra del marco, y se realizarían las pruebas previas de temperatura, solubilidad y humedad, para comprobar la estabilidad de los colores y de las fibras textiles. Posterior a esto, se realizaría una primera limpieza mecánica generalizada con ayuda de una brocha y aspiración. Una vez hecha la limpieza, se procedería a la retirada de gotas de cera presentes en toda la superficie de la obra, con ayuda de una espátula caliente y White Spirit⁶¹. Antes de la protección, se llevarían al sitio los hilos de la trama y la urdimbre y a continuación se protegería el estrato pictórico, habiendo previamente analizado el estado en el que se encuentra la película pictórica. A la espera de poder realizar las pruebas pertinentes, una de las protecciones a elegir sería el Klucel G⁶² a 30g/litro en agua desionizada. El estado de la película pictórica esta bien por eso se elige este tipo de protección, es superficial y se aporta poca humedad.

Una vez realizada la protección, se procedería al desclavado de la obra del bastidor. Observando una gran cantidad de suciedad acumulada en los bordes internos de la tela; deyecciones, restos de yeso localizado, polvo, telarañas...etc. Esta limpieza se realizara con ayuda de una brocha y aspiración controlada, para eliminar la mayor cantidad de polvo acumulado. Una segunda limpieza mecánica, esta vez con gomas de caucho, como la goma Wishab y aspiración, para retirar las virutas y el resto de suciedad durante su uso.

En la zona del reverso del soporte, se diseñaran unos parches a patrón⁶³ uno en el centro de la obra y otro situado debajo del anterior. Para ello se adheriran con Beva film⁶⁴.

61. Disolvente con composición variable de hidrocarburos . Líquido incoloro, con una solubilidad al agua a 20 grados.

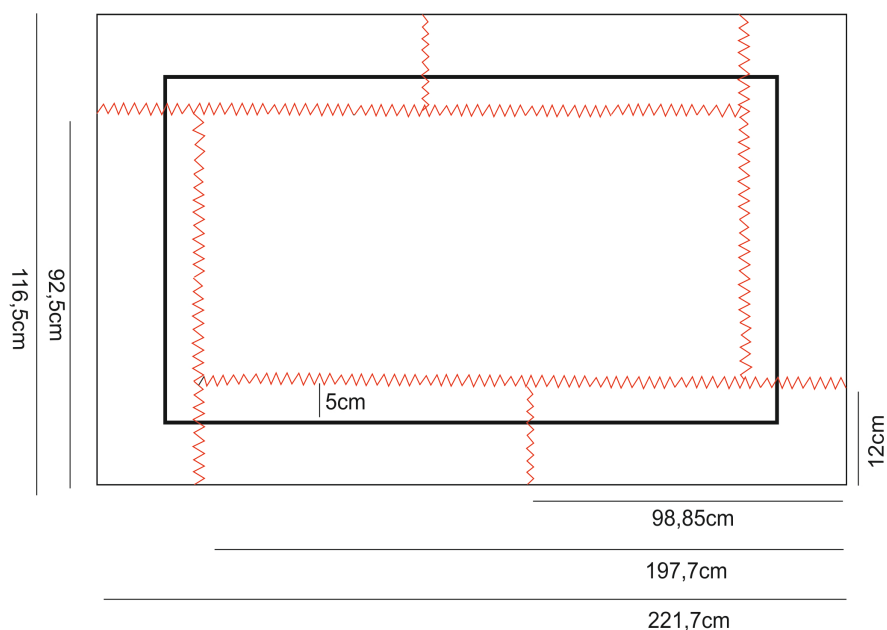
62. Adhesivo no ionico compuesto por hidroxipropilcelulosa, soluble en agua a temperatura ambiente, y en la mayoría de los disolventes polares. Compatible con gomas naturales, almidones y emulsiones vinílicas y acrílicas.

63. La tela seleccionada sería de lino de características similares a la original, habiendo sido deslustrada e impermeabilizada con 1 parte de Plectol B500 en agua proporción 1:3 + Klucel G (30g/L agua desionizada).

64. Se ha elegido la Beva film, ya que es libre de disolventes y no produce vapores cuando se

En segundo lugar, se procedería a realizar un entelado⁶⁵ de bordes de la obra, ya que debido a la utilización de clavos de hierro, estos han oxidado la tela y se encuentran muy deteriorados. Uno de los posibles diseños que se puede confeccionar, es el diseño en aspa, siempre acotando con las medidas ya que es una obra que supera el metro de longitud. La adhesión de estas bandas se realizaría utilizando un adhesivo⁶⁶ en mordiente y un posterior enfriado bajo presión para que se adhiera correctamente.

Fig.59: Diseño en aspa del entelado de bordes de la obra.



Paralelamente se trabajaría en el bastidor, como se ha comentado anteriormente en el estado de conservación, este se encuentra muy deteriorado y no cumple correctamente su función, decidiendo por lo tanto su sustitución por uno nuevo, con las mismas medidas y características que el original, para reforzar y dar estabilidad al soporte textil. El nuevo bastidor contará con 2 travesaños centrales, y la madera que se empleará será de conífera. Se le hará en primer lugar un lijado para dejar la superficie lisa y posteriormente un tratamiento preventivo⁶⁷ para evitar posibles ataques de insectos y se encerará⁶⁸ con una capa de cera microcristalina mediante muñequilla a modo de protección. Una vez el nuevo bastidor este terminado, y el entelado realizado, previo a la tensión pasaríamos a la desprotección de la obra, mediante agua desionizada.

le aplica calor. Es reversible con disolventes y con calor, y no tiene ninguna capacidad adhesiva hasta que no es activado mediante calor.

65. Previamente las tiras de lino se deslustran y se impermeabilizan con el mismo procedimiento con el que se ha realizado el parche a patrón para los desgarros.

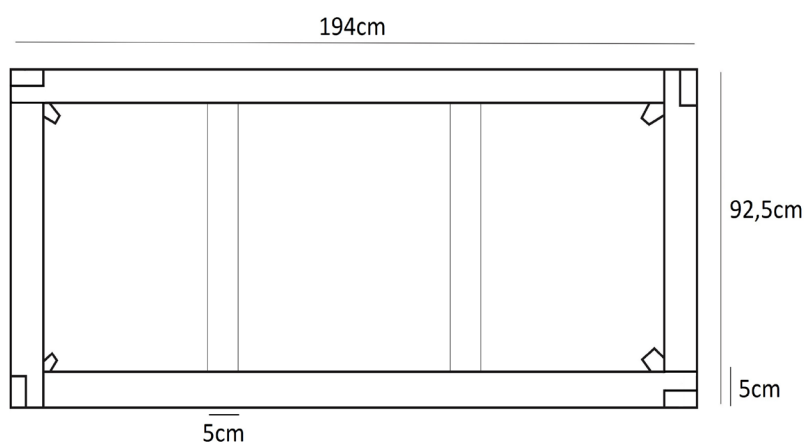
66. 1 parte de Klucel G(90g/l) + 2 partes de Plextol B500.

67. Xylamon, un tratamiento insecticida preventivo y curativo, de protección duradera contra hongos e insectos xilófagos, cuyo principio activo es la permetrina 0,22% p/p.

68. Cosmolloid 80H diluido al 50% en White Spirit.

Una vez clavada en el nuevo bastidor, y la película pictórica desprotegida, se realizará una limpieza con las pruebas pertinentes siguiendo los protocolos internacionales del Test de Cremonesi y el Test de Feller⁶⁹.

Fig.60: Diseño del nuevo bastidor.



Se comenzarán las catas de limpieza para eliminar la suciedad superficial, empezando por zonas poco importantes como los bordes y de pequeño tamaño, atendiendo siempre a todos los colores para determinar el método más adecuado de intervención. Tras la realización de la limpieza, se barnizará la película pictórica con un barniz de protección⁷⁰, con esto se consigue devolver el brillo, la tonalidad, la cromaticidad a la pintura, y por supuesto proteger la pintura del posterior estucado.

Antes del estucado, se tensarán las cuñas. El estuco más conveniente sería aquel que se amoldase a las características técnicas de la obra, muy posiblemente un estuco⁷¹ de cola natural, con su posterior texturizado en cuanto a imitación de la textura de la tela.

Preparada la obra para la reintegración, siguiendo los protocolos tradicionales, comenzaremos con un material acuoso como la acuarela. Para continuar y finalizar con la técnica de pigmentos al barniz, por ejemplo de la casa Gamblin. Debido a las pequeñas lagunas que presenta la obra, se trabajará mediante la técnica del puntillismo⁷². Una vez terminada toda la reintegración, pasaremos a la protección final del barniz con un acabado unificado e uniforme acorde a las características de la obra mediante pulverizado para devolver el brillo a la obra.

69. Mezclas de disolventes, ordenados de menor a mayor polaridad. Se utilizan en especial en catas de solubilidad para la extracción de barnices.

70. La capa de barniz protege a la obra de pequeñas abrasiones y factores ambientales como por ejemplo, la humedad, los contaminantes atmosféricos...En este caso se podría utilizar un barniz en spray mate de la casa Royal Talens.

71. Se realizará con gelatina técnica, una cola proteica compuesta por colágeno, 9gr/100ml agua desionizada y se le añadirá una carga de sulfato de calcio.

72. Es una técnica que se ejecuta con colores puros yuxtapuestos y se utiliza en las zonas de desgaste y pérdidas de formato pequeño.



Fig.61: Sistema de sujeción de la obra al muro.



Frontal de la Virgen del Pilar
 Muro del altar

Fig.62: Nuevo sistema de anclaje al muro.

Paralelamente, se trabajará el marco, al que se le realizará una limpieza exhaustiva, con ayuda de una brocha y aspiración ya que debido al contacto que tiene con el suelo, acumula demasiada suciedad. También la cantidad de cera que encontramos necesita una eliminación con White Spirit y calor, de una manera controlada. Una vez que este limpio, se realizará una estabilización de los listones superior e inferior que a consecuencia del lugar donde se encuentra situado, y una pérdida de soporte, ha ido perdiendo estabilidad hasta llegar a estar ladeado. El marco presenta barniz por toda su superficie, y mediante la utilización del Test de Cremonesi y el Test de Feller⁷³ se realizará una limpieza utilizando estas mezclas de disolventes.

En cuanto al pequeño faltante que observamos en la esquina superior izquierda, y una vez enderezados y alineados todos los listones, no es algo que afecte a toda la totalidad de la obra, como tampoco las zonas desgastadas en el listón inferior, ya que prácticamente abarca todo el marco, por lo tanto se llega a la conclusión de no intervenir esa zona.

8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

En este apartado habría que diferenciar dos tipos de conservación preventiva: la realizada a la obra y la realizada entorno a la obra. En primer lugar, y tras la restauración del frontal de altar, llega la hora de su conservación. Dado que el principal problema ha sido la cantidad de suciedad acumulada, se ha pensado realizar una protección trasera, que creará una cámara climática evitando que se vuelva a depositar polvo, suciedad, deyecciones, y que proteja la tela de la humedad relativa del ambiente. Esta protección que irá localizada en el reverso de la obra, y cuyo material será, por ejemplo, una tela de Trevira⁷⁴ color marrón, esta tela irá sujeta mediante velcro⁷⁵ a los listones del bastidor.

Recordando la sujeción que tenía la obra al muro, unos clavos fijados al marco y una fina cuerda sosteniendo toda la obra, se ha pensado eliminar y sustituirla por un nuevo sistema de anclaje al muro mediante el uso de unas pletinas colocadas, tanto en el muro como en el reverso de la obra. Las estrategias de conservación preventiva del entorno de la obra serían, un saneamiento del muro previo a volver a colocar y reubicar la pieza, y la elaboración de una rutina periódica de limpieza. Y por último, el saneamiento del suelo, ya que algunas zonas presenta hundimientos notables.

73. Para la eliminación de un barniz, hay que escoger la mezcla o disolvente que permita su extracción a la menor polaridad posible.

74. Constituida por fibras de poliéster, están constituidas por tejido ignífugo y presentan una estabilidad dimensional y resistencia a la luz, humedad y tracción.

75. Tira de adhesivo versátil, para adherir cualquier superficie. Con la opción de la cinta de Velcro se puede recortar la longitud que se desee.

8. CONCLUSIÓN

Con la elaboración del presente trabajo final de grado, se han podido aplicar los contenidos teórico-prácticos aprendidos durante estos años de formación en la universidad, poniendo en valor una obra con un uso litúrgico poco conocido. La consulta bibliográfica exhaustiva, nos ha permitido documentarnos para situar la obra en un contexto histórico, además de conocer las características y funcionalidad de un frontal de altar o antependio.

En referencia al estudio iconográfico, éste nos ha posibilitado profundizar en la significación de la obra, obteniendo información de las diferentes partes que la comprenden; por un lado destacar la extendida devoción y culto que se tiene hacia la Virgen del Pilar, patrona de la Hispanidad, como tema principal representado en la parte central de la obra; también el estudio nos ha facilitado identificar los dos escudos que aparecen en los laterales de la pintura, pertenecientes a la familia Dolz-Espejo, de gran linaje y tradición de Gea de Albarracín, y finalmente relacionar la ornamentación floral presente en la obra como flores imaginarias o de Calicut.

El análisis organoléptico *in situ* efectuado, la documentación forográfica y los distintos análisis y ensayos realizados, nos han permitido determinar el estado de conservación de la obra, destacando una degradación notable sobretodo en la parte inferior en contacto directo con el suelo. En consecuencia, se ha presentado una propuesta de intervención con la finalidad de que sirva como punto de partida para una posible intervención futura que permita intervenir las diferentes patologías que presenta, y en la medida de lo posible frenar su degradación.

Por último, se han sugerido una serie de recomendaciones preventivas, tanto para la obra como para el entorno donde se ubica, en vistas a evitar los posibles daños y alteraciones futuras, asegurando así su perdurabilidad.

9. BIBLIOGRAFÍA

ADELINÉ, J. *Lexique des termes d'art*. Paris: A.Quantin Éditeur,1884.

ALAMÁN ORTIZ,M. *Los heredia: poder feudal sobre Gea. Gea de Albarracín*: Editorial Ayuntamiento de Gea de Albarracín, 1996.

ALVES,H. *Símbolos en la biblia*. Salamanca: Ediciones Sigueme, 2008.

BIEDERMANN,H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.

BOUYER,L. *Arquitectura y liturgia*. Vizcaya: Grafite ediciones,2014.

CARMONA GONZÁLEZ,E. *Técnicas y evolución de los frontales de altar: El conjunto de la Iglesia Parroquial de Gea de Albarracín*. [TFM]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

CASTELL, M: *El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras*, en AAVV: obras restauradas. Curso 2000-2001. Valencia 2002, pp,:43-56

CASTELL AGUSTÍ, M; MARTÍN REY, S. *La conservación y restauración de pintura de caballete, practicas de pintura sobre lienzo*. Valencia: editorial Universidad Politécnica de Valencia,2003.

CAMPO,G; BAGAN,ORIOLES,N. *Identificació de fibres. suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Tallers gràfics Hostench, 2009.

CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.L, 1992.

DOLMESTSCH,H. *Tesoros de la ornamentación*. Madrid: Libsa, S.A, 2000.

FERNÁNDEZ GARCÍA, I. *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid: Edimat libros, 2013.

F.MESSIA DE LA CERDA Y PITA,L. *Heráldica española. El diseñador heráldico*. Madrid: Alianza editorial, 1990.

GALINDO ROMEO, P. *La Virgen del Pilar y España*. Zaragoza: El noticiero,1939.

IÑIGUEZ HERRERO, J.A. *El altar cristiano:De los orígenes a Carlomagno (s.II-año 800)*. Pamplona: ediciones universidad de Navarra, 1978.

IÑIGUEZ HERRERO, J.A. *El altar cristiano: De Carlomagno al s.XIII*. Pamplona: ediciones universidad de Navarra. 1991.

LAJO,R. *Léxico de arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

LLAMAS PACHECO,R. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas de caballete*. Valencia: Editorial UPV, D.L, 2005.

MARTÍN REY,S. *Introducción a la conservación y reatauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: editorial Universidad Politécnica de Valencia,2005.

MEYER,F.S. *Manual de ornamentación*. México: Ediciones G. Gili, S.A de C. V, 1995.

MURGUI GINESTAR,S. *Estudio técnico, estado de conservación y propuesta de intervención de un antependio*. [TFG]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia,2015-2016.

TIMON TIEMBLO, M. *El marco español en la historia del arte*. Madrid: P:E:A, 1998.

RAMÓN SOLANS,F.J. *La Virgen del Pilar dice..usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

REVILLA,F. *Diccionario de iconografía y simbolismo*. Madrid: editorial catedra,2010.

VALERO DE BERNABÉ, L; DE EUGENIO, M. *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*. Madrid: Universidad Computense, 2007

VICENTE PALOMINO,S. *La conservación y restauración de textiles. Evolución y avances técnicos. "Los grandes tapices de la seo de zaragoza"*[TFM]. Valencia: Universitat Politécnica de València,1998.

VIVAR DE RIEGO, J.A. *Taller de heráldica, como diseñar y describir un escudo*. [13-8-16]. Disponible en < <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento36925.pdf>>

CONSULTAS ON-LINE

Gea de Albarracín[15-6-16]. Disponible en <<http://www.geadealbarracin.com/historia.htm>>

Proyecto de filosofía en español [18-9-16]. Disponible en <<http://www.filosofia.org/ave/001/a220.htm>>

La Vanguardia México. México:2015 [2-4-17]. Disponible en <<http://www.vanguardia.com.mx/articulo/la-otra.virgen-de-guadalupe>>

Periódico ABC España, Madrid:2014.[6-3-17]. Disponible en <<http://www.abc.es/espana/20141012/abci-hispanidad-coincide-pilar-201410071354.html>>

Parroquia de la Virgen del Pilar[6-8-16]. Disponible en <<https://parroquia-delpilar.org/about/>>

Religión en libertad. Madrid:2012[14-6-16]. Disponible en <<http://www.religionenlibertad.com/virgen-guadalupe-patrona-hispanidad-24715.htm>>

Meryan:Cordoban y Guadamecí[10-2-18]. Disponible en <<https://www.meryancor.com/es/cordoban-guadameci>>

Trevira company [19-5-2018]. Disponible en <<https://www.trevira.de/en/textiles-made-from-trevira/brands/trevira-micro.html>>

Velcro company [19-5-2018]. Disponible en <<https://www.velcro.es/products/adhesive-backed/stick-on/?sku>>

CTS Europea [19-5-2018]. Disponible en <<https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2689>>

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes son propias, salvo en algunos casos donde se indica la procedencia:

- Fig 1: Parroquia de San Bernardo Abad, Gea de Albarracín. 8
- Fig 2: Retablo de la Virgen del Pilar, parroquia de S.Bernardo Abad, Gea Albarracín. 8
- Fig 3: Planta de la parroquia de S.Bernardo Abad. 8
- Fig 4: Anverso del frontal del altar 8
- Fig 5: Escudo perteneciente a la familia Dolz de Espejo situado en el techo de la capilla de la pila del bautismo en la parroquia de S.Bernardo Abad. 9
- Fig 6: Mapa de localización de Gea de Albarracín. 9
- Fig 7: Escudo de Gea de Albarracín. 9
Imagen extraída de: <http://www.geadealbarracin.com/albarr.htm>
- Fig 8: Residencia de los Dolz de Espejo en Albarracín. 10
- Fig 9: Detalle de la fachada de la residencia en Albarracín de los Dolz de Espejo. 10
- Fig 10: Ejemplo de Antependio s.IX. 10
Imagen extraída de:
IÑIGUEZ HERRERO, J.A. *El altar cristiano: De Carlomagno al s.XIII*. Pamplona: ediciones universidad de Navarra. 1991.
- Fig 11: Frontal de altar localizado en la parroquia de S.Bernardo Abad, Gea de Albarracín. 11
- Fig 12: Frontal de altar guadamecí con S.Félix,s.XVII, museo episcopal de Vic, Barcelona. 11
Imagen extraída de:
<https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/piel/frontal-de-altar-con-san-felix-mev-546>

- Fig 13: Oratorio de los Reyes Católicos en el Alcázar de Sevilla, realizado por Pisano, s.XVI. 12
 Imagen extraída de:
<https://rutacultural.com/oratorio-isabel-la-catolica-alcazar-sevilla/>
- Fig 14: Imagen de la Virgen del Pilar, Zaragoza. 13
 Imagen extraída de: <http://www.scuolaecclesiamater.org/2015/10/himno-de-la-virgen-del-pilar-inno-alla.html?m=1>
- Fig 15: La Virgen del Pilar, Ramon Bayeu, s.XVIII, localizada en el museo Lázaro Galdiano. 14
 Imagen extraída de:
<http://imágenesagradas.blogspot.com.es/2014/10/ramon-bayeu-la-virgen-del-pilar.html>
- Fig 16: Imagen de la Virgen de Guadalupe, Extremadura. 14
 Imagen extraída de: <http://forosdelavirgen.org/243/santa-maria-de-guadalupe-espana-6-de-septiembre/>
- Fig 17: Basílica del pilar, Zaragoza. 14
 Imagen extraída de:
<https://www.turismodezaragoza.es/ciudad/patrimonio/barroco/basilica-virgen-del-pilar-zaragoza.html#close>
- Fig 18: Ofrenda a la Virgen del Pilar, Zaragoza. 15
 Imagen extraída de: <http://www.practicaespanol.com/zaragoza-en-la-ofrenda-de-flores-a-la-virgen-del-pilar/>
- Fig 19: Representación de una mandorla. 15
- Fig 20: La Virgen del Pilar en procesión. 16
 Imagen extraída de: <https://siemprecofrade.blogspot.com/2012/10/procesion-virgen-del-pilar.html>
- Fig 21: Virgen del Pilar de la obra 16
- Fig 22: Detalle de un ejemplo de cerámica Valenciana de Carcaixent con motivos florales. 17
 Imagen extraída de:
 GUEROLA BLAY,V. *La pintura ceràmica a Carcaixent. Estudi, classificació y catàleg raonat*. Valencia: Edita el vicerectorat de promoció lingüística de la Universitat Politècnica de València i àrea de cultura i educació del M.I Ajuntament de Carcaixent,2202.

•Fig 23: Flor imaginaria o de Calicut. Imagen extraída del libro: DOLMETSH,H.Tesoros de la ornamentación. Madrid: editorial Libsa,S.A,2000.	17
•Fig 24: Escudo cuartelado de los Dolz de Espejo en su residencia de Albarracín.	17
•Fig 25: División de los cuarteles en el escudo.	18
•Fig 26: Escudo de los Dolz de Espejo presentes en la obra.	18
•Fig 27: Detalle del ensamble de horquilla.	19
•Fig 28: Huecos donde se encontraban los travesaños de la obra.	19
•Fig 29: Esquema del bastidor de la obra.	19
•Fig 30: Reverso de la obra.	20
•Fig 31: “La puntada por encima o repulgo”.	20
•Fig 32: Costura “sobrecargada redonda”.	20
•Fig 33: Detalle del orillo.	20
•Fig 34: Diagrama de los distintos paños que tiene la obra.	20
•Fig 35: Ligamento tafetán de la obra. Realizado con un Led endoscopio digital USB, X CSOURCE, con 20x800x.	21
•Fig 36: Detalle de la fibra. Realizada con un microscopio LEICA DM750, 10x/0,25.	21
•Fig 37: Detalle de la fibra. Realizado con un microscopio LEICA DM750, 10x/0,25.	21
•Fig 38: Detalle de la localización de los clavos.	21
•Fig 39: Desgarro en el centro de la obra, en el que se aprecia la capa de preparación rojiza.	22
•Fig 40: Unión a inglete y detalle de la zona barnizada del marco.	22

• Fig 41: Suciedad acumulada en la zona inferior al bastidor.	23
• Fig 42: Ataque de <i>Anobium Puctatum</i> y suciedad producida por insectos.	23
• Fig 43: Manchas de cera, sulfato de calcio y pintura plástica de color rojo.	23
• Fig 44: Diagrama de daños del bastidor.	24
• Fig 45: Marca del travesaño en el soporte téxtil.	24
• Fig 46: Desgarro producido por una vela, ocasionando una pérdida de soporte.	24
• Fig 47: Acumulación de suciedad.	25
• Fig 48: Diagrama de daños del soporte textil de la obra.	25
• Fig 49: Pequeñas grietas ocasionadas por el travesaño del bastidor	26
• Fig 50: Mancha de barniz en la zona inferior de la película pictórica.	26
• Fig 51: Pérdida de capa pintórica en la parte inferior de la obra.	26
• Fig 52: Manchas de cera por toda la superficie de la obra.	26
• Fig 53: Diagrama de daños del anverso de la obra.	27
• Fig 54: Anverso de la obra.	27
• Fig 55: Ataque de insectos xilófagos.	27
• Fig 56: Pérdida de soporte lúneo y pérdida del estrato pictórico del anverso del marco.	28
• Fig 57: Croquis de daños del anverso del marco.	29
• Fig 58: Croquis de daños del reverso del marco.	29

- Fig 59: Diseño en aspa del entelado de bordes de la obra. 31
- Fig 60: Diseño del nuevo bastidor. 32
- Fig 61: Sistema de sujección de la obra al muro. 33
- Fig 62: Nuevo sistema de anclaje al muro. 33