

TFG

**ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN
DE UN “PADRE ETERNO”, FRAGMENTO DEL
GUARDAPOLVO DE UN RETABLO GÓTICO
DE LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES DE
PUÇOL**

**Presentado por Sandra García Miralles
Tutora: Eva Pérez Marín**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2019-2020**

RESUMEN

El presente trabajo final de grado tiene como objetivo exponer en primer lugar, el estudio técnico, iconográfico y del estado de conservación realizado sobre un fragmento de un retablo gótico del siglo XV, en el que se representa al Padre Eterno. En segundo lugar, y en base a los resultados de estos estudios, se desarrolla una propuesta de intervención y de conservación del mismo.

La obra a analizar es una parte del guardapolvo de un retablo de grandes dimensiones, actualmente desaparecido, que correspondería a la parte superior del ático. Se desconoce la procedencia y anterior ubicación del retablo, cuyo fragmento se conserva en la actualidad en la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Puçol. En ella se representa la figura de un Padre Eterno, dando la bendición con la mano derecha y sujetando con la izquierda el globo con la división del universo, rematado por una cruz. Frente a él, se encuentra la figura del Espíritu Santo, y a ambos lados dos serafines que surgen de entre las nubes. A nivel técnico, se trata de una pintura al temple sobre tabla, con fondos y tracería dorados que enmarcan la escena.

A través del estudio histórico e iconográfico, los aspectos técnicos y estructurales, y el diagnóstico de patologías, se pretende elaborar una propuesta de intervención adecuada a la pieza, en la que se contemplen los procesos y materiales que se deben utilizar para una correcta intervención y conservación de la misma.

PALABRAS CLAVE

Padre Eterno, guardapolvo, retablo, Iglesia de los Santos Juanes de Puçol, propuesta de intervención, pintura sobre tabla, siglo XV, gótico.

ABSTRACT

The objective of this final degree project is to expose, firstly, the technical, iconographic and state of conservation study carried out on a fragment of a Gothic altarpiece from the 15th century, in which the Eternal Father is represented. Secondly, and based on the results of these studies, a proposal for intervention and conservation is developed.

The work to analyze is a part of the “guardapolvo” of a large altarpiece, currently missing, which would correspond to the upper part of the attic. The provenance and previous location of the altarpiece is unknown, the fragment of which is currently preserved in the parish church of Santos Juanes of Puçol. In her the figure of an Eternal Father is represented, giving the blessing with the right hand and holding with the left the globe with the division of the universe, finished off by a cross. In front of him, is the figure of the Holy Spirit, and on both sides two seraphim that emerge from the clouds. On a technical level, it is a tempera painting on panel, with gold backgrounds and tracery that frame the scene.

Through the historical and iconographic study, the technical and structural aspects, and the diagnosis of pathologies, the aim is to prepare a proposal for an intervention appropriate to the piece, in which the processes and materials that must be used for a correct intervention and conservation of the same.

KEYWORDS

Eternal Father, “guardapolvo”, altarpiece, Church of the Santos Juanes in Puzol, intervention proposal, table painting, XV century, Gothic.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mi tutora Eva Pérez, por haberme dado la oportunidad de estudiar esta pieza tan interesante y guiarme en el proceso de elaboración de este trabajo.

A la gente de Puçol, que se volcó en ayudarme a contextualizar la obra a través del grupo “Puçol se mira”.

A mi familia y amigas de la universidad, que me han apoyado durante esta situación de confinamiento tan complicada que hemos vivido.

Y por último a Pablo, por soportar conmigo el peso del trabajo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.	7
3. CONTEXTO HISTÓRICO.	8
3.1. Localización original de la pieza. Iglesia primitiva.	8
3.2. Producción artística valenciana en los siglos XIV y XV.	10
3.2.1. El retablo gótico valenciano.	10
3.3. Pérdida de patrimonio durante la Guerra Civil Española (1936-1939).	13
3.4. Localización actual.	15
4. ESTUDIO FORMAL, COMPOSITIVO E ICONOGRÁFICO.	17
4.1. Estudio formal y compositivo.	17
4.2. Representación y simbolismo del Padre Eterno.	19
4.2.1. Primeras representaciones del Padre Eterno.	19
4.2.2. Representación del Padre Eterno en retablos góticos.	19
5. ESTUDIO TÉCNICO.	22
5.1. Soporte.	23
5.2. Estratos pictóricos.	27
5.2.1. Preparación.	27
5.2.2. Dorados.	28
5.2.3. Película pictórica.	31
5.2.4. Barniz.	33
5.3. Tracería.	33
5.4. Posible reconstrucción del retablo.	34
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN.	36
6.1. Soporte.	36
6.2. Estratos pictóricos.	39
6.2.1. Dorados.	39
6.2.2. Película pictórica.	40
6.2.3. Barniz.	45
6.3. Tracería.	46
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.	49
7.1. Tratamientos en el soporte.	49
7.2. Tratamientos en los estratos pictóricos.	51
8. MEDIDAS CONSERVATIVAS.	56
9. CONCLUSIONES.	57
10. BIBLIOGRAFÍA.	58
11. ÍNDICE DE IMÁGENES.	62
12. ANEXOS.	64

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo de fin de grado es la realización de un estudio y propuesta de intervención del fragmento de un guardapolvo gótico del s.XV, ubicado en la sacristía de la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Puçol.

El fragmento tiene representada la figura de un Padre Eterno anciano, bendiciendo con una mano y sujetando el globo terráqueo con la otra, acompañado del Espíritu Santo y dos serafines.

Se trata del fragmento superior de un guardapolvo, correspondiente al ático de un retablo, realizada en temple sobre tabla y decorada con dorados, cuyas dimensiones son de 215 cm x 70 cm.

La autoría de la obra es de origen desconocido, ya que no se han localizado documentos sobre su ejecución. Sin embargo, a través de una causa general, localizada en el Archivo Histórico Nacional¹, se ha podido deducir el origen y las dimensiones del retablo al que pudo pertenecer, sin que existan más datos para corroborar esta hipótesis.

Con este trabajo se pretende obtener información sobre la pieza que permita contextualizarla y entender las patologías que presenta, para poder elaborar una propuesta de intervención que ayude a estabilizar la obra o, en su defecto, unas medidas de conservación que permitan salvaguardarla.

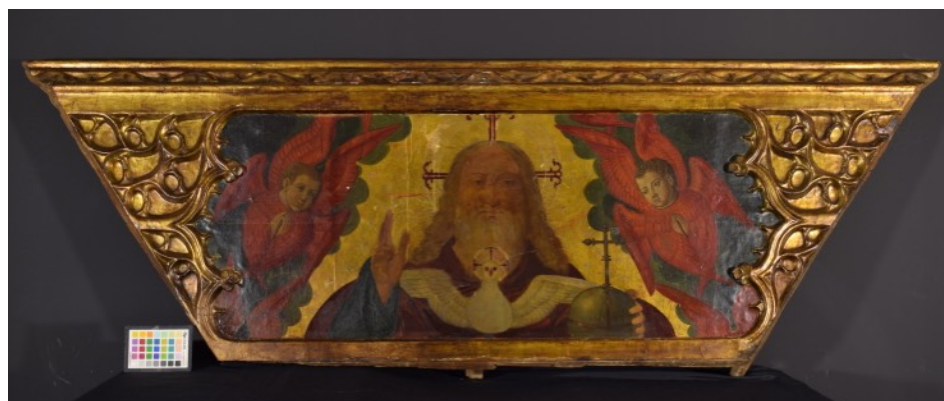


Figura 1. Fotografía general del anverso de la obra.

¹ Véase ANEXO 1.DOCUMENTOS.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los principales objetivos que persigue este trabajo final de grado son:

- Realizar una aproximación histórica y estilística de la pieza que nos permita situarla en un contexto.
- Elaborar un estudio técnico mediante la documentación y comparación con otras piezas de características similares.
- Documentar y analizar gráficamente el estado de conservación.
- Plantear una propuesta de intervención que sirva como base para la realización de una posible restauración futura.
- Proponer un plan de conservación preventiva.

METODOLOGIA

Para poder alcanzar los objetivos citados previamente, se ha seguido la siguiente metodología:

- Visita a la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Puçol para conocer el lugar de emplazamiento del guardapolvo.
- Registro fotográfico *in situ* y toma de medidas para el transporte de la pieza a la universidad.
- Búsqueda y recopilación de fuentes escritas y fuentes on-line.
- Estudio fotográfico y técnico de la obra a través de fotografías generales, de detalle y macro, con luz rasante, ultravioleta e infrarroja, rayos X, Estéreo Microscopio Stemi 508 de ZEISS y portátil Dino-lite Special Lighting (resolución de 1,3 o 5 mpx).
- Elaboración de un estudio descriptivo de los aspectos técnicos que conforman la obra, así como de cada una de sus partes para determinar el estado de conservación en el que se encuentran.
- Planteamiento de una propuesta de intervención partiendo de la hipótesis, ya que no ha sido posible la toma y análisis de muestras que sustenten los procesos planteados.
- Desarrollo de una propuesta de conservación preventiva para la correcta conservación de la obra.

3. CONTEXTO HISTÓTICO

El contexto histórico en el que se realiza cualquier obra influirá de manera determinante en ella.

En el caso de la obra objeto de estudio, el periodo de tiempo que nos atañe es el que corresponde al los siglos XIV-XV. Sin embargo, para entender la producción artística de este siglo en el ámbito valenciano, debemos retroceder hasta el siglo XIII, momento en que se lleva a cabo la Conquista de Jaime I de los territorios de la Península Ibérica que se encontraban en manos de los musulmanes. Este periodo se inicia en el año 1231 y finaliza en el 1245. Este hecho resulta de lo más significativo, pues encontraremos una clara influencia islámica tanto en la indumentaria, como en las costumbres y, por tanto, en las manifestaciones artísticas de la época.

Durante este periodo, los templos de culto se fueron adaptando a la religión cristiana, ahora predominante, por lo que empiezan a construirse Iglesias sobre antiguas mezquitas.

En el 1236, se lleva a cabo la conquista del Puig, hecho que repercutirá de manera determinante en el territorio de Puçol.

3.1. LOCALIZACIÓN ORIGINAL DE LA PIEZA. IGLESIA PRIMITIVA.

Las distintas fuentes consultadas aluden a que la localización original de la pieza era la primera iglesia construida en Puçol, en el año 1359. Esta iglesia, de estilo románico-aragonés, fue construida sobre la antigua mezquita árabe denominada Puig-Sol².

En 1238, Don Jaime I conquistó la ciudad de Valencia y sus territorios adyacentes que, ocupados anteriormente por poblaciones árabes, pasaron a ser territorios cristianos. Puçol fue uno de estos terrenos, siendo sus propios habitantes árabes los que voluntariamente entregaron al Rey la agrupación de casas que formaban el actual pueblo conocido como Puçol³ tras la conquista del Puig. Don Jaime I realizó un repartimiento del terreno, por el cual, el 24 de

² Las Provincias, *Lo Rat Penat en Puzol*. En: Las Provincias : diario de Valencia. Valencia: 14 de enero de 1907: Número 14748. [Consulta en línea: 26/03/2020]. Disponible en: https://prensahistorica.mcu.es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1001422&anyo=1907.

³ CARRERES, F. *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, Tomo II, 1919, pp.788-789

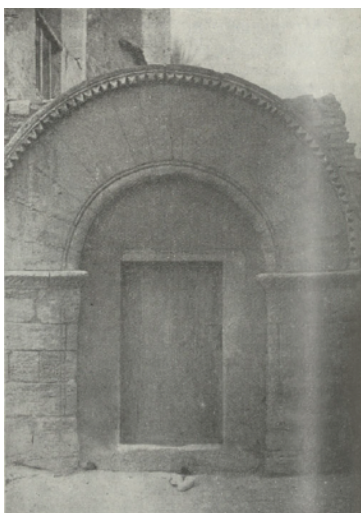


Figura 2. Puerta lateral de la primitiva iglesia de Puçol.

Figura 3. Arco románico de la antigua Iglesia de Puçol.



enero de 1238, la alquería que era Puçol pasó a ser propiedad del caballero Assalido de Gudal⁴.

En el año 1359 se edificó la primera iglesia cristiana, dedicada a San Juan, sobre los restos de la antigua mezquita árabe⁵.

De esta iglesia primitiva solamente quedan restos de la puerta románica que daba entrada al edificio, y que después de ser derruido se conservó como puerta del antiguo cementerio (Fig.2).

“Pero lo típico, y que llamó más la atención de los expedicionarios, es la hermosa puerta bizantina que, a pesar de los deterioros sufridos por la acción del tiempo, aun conserva su primitiva esbeltez. Indudablemente aquí debió estar la mezquita de los árabes de Puig-sol, que se transformó en 1359 en iglesia parroquial.”⁶

Por lo que respecta al guardapolvo del Padre Eterno, encontramos varias referencias que indican que su localización originaria podría haber sido un retablo gótico del s.XV dedicado a San Juan Bautista, destinado al altar mayor de esta iglesia primigenia:

“[...]y sobre todo un valioso retablo de fines del siglo XIV, que fue el altar mayor de la primitiva iglesia parroquial.”⁷

“[...]y finalmente un hermosísimo retablo del siglo XIV, correspondiente al altar mayor de la primitiva iglesia parroquial [...]”⁸

⁴ SANCHIS, J. *Nomenclator geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Valencia: Biblioteca Nacional de España, 1922, pp.356-357. [Consulta en línea: 26/03/2020]. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228572&page=1>

⁵ Estuvo emplazada en lo que hoy es el jardín de la Clínica Médica Municipal, situada en la calle de San Juan, nº24. En: Las Provincias, 1907, Op.Cit.

⁶ *Ibíd.*

⁷ CARRERES, F. 1919, Op.Cit, p.786-787

⁸ Las Provincias, 1907, Op.Cit.

3.2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA VALENCIANA EN LOS SIGLOS XIV Y XV.

La producción comercial valenciana estaba regida por un sistema de gremios. A principios del siglo XIV, la figura del pintor no figuraba entre los 22 oficios que tenían una representación en el Consejo de la ciudad. Así pues, existía una libertad de actuación y una cooperación entre los pintores⁹. Será a mediados del siglo XV cuando comiencen a surgir y tomar importancia los gremios de pintores¹⁰. Es en este momento cuando surge la figura del pintor de retablos, que será considerada la más alta categoría, pues se entendía que aquel que alcanzase ese rango, dominaba también el resto de especialidades.

Tras la muerte del rey Martí en 1410, da comienzo un siglo de prosperidad demográfica y económica en Valencia, que supuso un aumento del número de habitantes y llevó a la construcción de iglesias, conventos, palacios, etc. Es en esta época cuando se llevan a cabo las obras de la Catedral de Valencia¹¹. Pero toda esta revolución cultural hizo palpable la necesidad de llenar todas estas iglesias con retablos e imágenes santas.

3.2.1. El retablo gótico valenciano.

Según la Real Academia Española de la Lengua¹², la palabra retablo proviene del latín *retaulus*, que a su vez está formada por dos palabras *retro* “atrás” y *tabula* “tabla”¹³. Esta etimología hace referencia a la liturgia cristiana, por la cual la misa es el centro del culto, y el altar es el objeto esencial alrededor del cual gira toda la ceremonia.

La función de los retablos es la de adoctrinamiento. A través de las imágenes, se pretende educar a una población mayormente analfabeta. Es un instrumento pedagógico que mediante la representación de la historia sagrada o las vidas de los santos, pretende, de una manera sencilla, conmovir e incitar

⁹ LLAMAS, R. *Análisis estructural del retablo gótico valenciano: información técnico-gráfica y estudio de nuevos sistemas de anclaje al muro como factor determinante para su conservación* (tesis doctoral), 2001, pp.40-41.

¹⁰ BRUQUETAS, R. *Los tableros de pincel. Técnica y materiales*. En: Los retablos, materiales y procedimientos, 2006. p.1.

¹¹ LLAMAS, R. 2001, Op.Cit, p.24

¹² Real Academia Española. Diccionario de la lengua Española. [Consulta en línea: 15/05/2020]. Disponible en <<https://dle.rae.es/retablo>>

¹³ LÓPEZ, P. *Altars, retablos, púlpitos y coros: elementos del mobiliario religioso colonial*. En: Revista Credencial, octubre, 2015. [Consulta en línea: 15/05/2020]. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/altars-retablos-pulpitos-y-coros-elementos-del-mobiliario-religioso-colonial>

a la devoción. Sin embargo, existía también una función no religiosa, relacionada con el poder político y social, en la que el comitente encargaba el retablo como signo de ostentación de poder y refinamiento cultural¹⁴.

El altar desempeña un papel fundamental de adoctrinamiento y transmisión del mensaje religioso, por lo que a lo largo de la historia, se ha intentado enfatizar de diferentes modos: desde pinturas murales paleocristianas hasta aquellos que podríamos considerar los primeros retablos, que datan de los siglos IX y X, y que consisten en la decoración de relicarios que se colocaban detrás del altar. Durante los siglos XII y XIII, en el territorio de Aragón y Cataluña se desarrolla la tipología de frontal de altar (antependio), que consistía en la colocación de unos tableros pintados con imágenes sacras en la parte visible del altar¹⁵. El retablo como lo entendemos actualmente, tiene su origen en el siglo XIV, durante el período del gótico, y pasa a tener una estructura de *retrotabulum*, es decir, pasa a estar colocado por encima de éste¹⁶.

Las primeras muestras de este tipo de pintura se daban en palas, trípticos y polípticos. A raíz de este políptico se genera una estructura más compleja, con un sentido narrativo y una función didáctica a la que llamamos retablo. Según el modelo descriptivo presentado por Víctor García Enguix¹⁷, estos primeros retablos seguirían las características de los frontales, con una forma rectangular constituida por un único panel de madera. Este elemento constitutivo de los retablos primitivos es el que más tarde se convertirá en el denominado cuerpo central.

Esta forma inicial rectangular se irá transformando, sufriendo un crecimiento vertical que incorporará en algunos casos una terminación superior en forma de frontón triangular. A causa de este alargamiento vertical, la construcción del retablo pasará a estar formada por varios paneles verticales de madera, en lugar de un único panel.

Ya en la segunda mitad del siglo XIV, el retablo estará totalmente desarrollado y constituido por tres partes principales: el cuerpo central, dividido en calles verticales y horizontales; el guardapolvo o *polsera* que recorre perimetralmente el cuerpo central; y el banco, elemento horizontal que

¹⁴ GARCÍA, V. *Transformaciones y cambios de contexto en los retablos: El caso de Xàtiva* (Tesis doctoral), 2017. [Consulta en línea: 15/04/2020]. Disponible en: <https://riUNET.upv.es/handle/10251/90563>, pp.44-45

¹⁵ COMPANY, X. *La retablistica en el área valenciana. Gótico y Renacimiento, siglos XIV, XV y XVI*. En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. 2006. [Consulta en línea: 15/04/2020]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2007/01/XCompany.pdf>, p.2

¹⁶ COMPANY, X. 2006, Op.Cit, p.3

¹⁷ GARCÍA, V. 2017, Op.Cit., pp.46-54

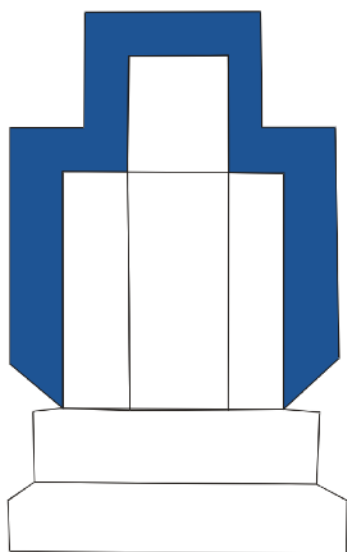


Figura 4. Estructura de un retablo: guardapolvo.

se localiza en la parte inferior del retablo, y puede tener las mismas dimensiones o sobresalir por los extremos del mismo¹⁸.

El siglo XV se convertirá en el punto de mayor esplendor de esta tipología de retablo.

Por lo que respecta al guardapolvo, según García Enguix¹⁹, es el elemento con forma de marco que recorre perimetralmente el cuerpo central. La aparición del guardapolvo viene ligada al marco del frontal románico que decoraba los retablos en épocas anteriores. Esta decoración es la que evolucionará hasta convertirse en el guardapolvo típico de los retablos góticos valencianos. Es precisamente en la zona valenciana donde este elemento adquiere mayor importancia.

Su estructura suele estar formada por siete tablas delgadas y alargadas, que pueden estar constituidas por un paño de madera o varios (Fig.4). Estos paños están dispuestos en la dirección del perímetro del cuerpo central, y en ocasiones presentan refuerzos complementarios como travesaños colocados en forma perpendicular a la dirección de los paños²⁰.

Su función, a parte de la meramente decorativa, va ligada a la protección de la obra. Como su propio nombre indica, el guardapolvo protegerá a la obra de elementos como polvo, suciedad, excrementos de aves, etc.

En los primeros guardapolvos, se observa una sencilla moldura que recorre el perímetro del cuerpo central. Esta moldura, de pequeño diámetro, está colocada en forma de artesa y, en sus inicios, se representarán pinturas decorativas como cenefas o elementos vegetales, geométricos, etc²¹.

Con el paso del tiempo, esta decoración se irá desarrollando, hasta albergar la representación de diferentes santos, pasajes marianos, etc. En la parte superior del guardapolvo, que cubre la parte superior del ático, suele representarse la figura del Padre Eterno.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*, pp.56-57

²¹ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, pp.40-41



Figura 5. *María Magdalena.* Totana, Región de Murcia. Actos iconoclastas.

Figura 6. *San Roque,* [Pintura sobre tabla, s. XVI]. Iglesia Parroquial Santos Juanes, Puçol. Destruída en 1936.



3.3. PÉRDIDA DE PATRIMONIO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936-1939).

Otro de los aspectos que ha condicionado la historia y posible procedencia de la obra, así como los daños que presenta, es su relación con los actos ocurridos en España durante la Guerra Civil.

Durante la década de 1930, España sufrió una serie de acontecimientos históricos que repercutieron notablemente en el patrimonio artístico religioso.

El 14 de abril de 1931 el monarca Alfonso XIII abdicó y el comité revolucionario proclamó la Segunda República. Durante su primera etapa, se llevaron a cabo una serie de reformas en España de carácter progresista. Una de las más controvertidas fue el artículo 26 de la Constitución de 1931, una ley secularizadora que establecía la separación entre el estado y la iglesia²². Esta reforma causó un gran malestar que dividía tanto las clases políticas como a la población, pues los sectores más conservadores de la sociedad entendían el catolicismo como identidad histórica y de unidad nacional²³.

Sin embargo, las organizaciones sindicales y los partidos políticos obreros aprovecharon esta circunstancia para realizar una revolución con la que pretendían la eliminación de la distinción de clases, así como reivindicar el poder social, sobre todo aquel organismo que se consideraba opresor del pueblo. Esto repercutirá directamente en la iglesia y su patrimonio²⁴.

Toda esta violencia social continuó aumentando y desembocó en un golpe de estado el 17 de julio de 1936 y la posterior Guerra Civil, que duraría hasta el 1939.

Este levantamiento del pueblo causó la destrucción de los bienes de la iglesia y la persecución de sus miembros. A través de la destrucción de estos bienes, se pretendía demostrar que los símbolos e iconos de la iglesia no poseía ningún poder²⁵. Estos actos iconoclastas fueron especialmente intensos durante el inicio de la guerra.

²² CHILLERÓN, M. *El patrimonio perdido durante la Guerra Civil en Albacete.* Valencia, 2013. [Consulta en línea: 25/04/2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/39198>, p.10

²³ NAVARRO, M. *La incautación, conservación y restauración de la escultura sacra durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra en la ciudad de Murcia.* Valencia, 2017. [Consulta en línea: 25/04/2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/89280>, pp.11-12

²⁴ SAAVEDRA, R. *El patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939). Política e ideología en las «dos Españas».* Universidad de Cantabria, 2013. [Consulta en línea: 25/04/2020]. Disponible en: <https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/2430>, p.104

²⁵ NAVARRO, M. Op.Cit, p.12

Los asaltos que se realizaban en los edificios eclesiásticos tenían como finalidad su destrucción o la eliminación de su carácter religioso. Así pues, los principales focos de destrucción eran los objetos decorativos y elementos arquitectónicos que fueran propios de la religión católica²⁶.

Otro de los principales focos de destrucción fueron los archivos y registros eclesiásticos. Toda la documentación que conservaban las iglesias era destruida, quemada en hogueras, vendida o simplemente desordenada y abandonada²⁷.

En el caso de la Iglesia de los Santos Juanes de Puçol, se vio afectado el edificio, sus bienes y el archivo, que actualmente no conserva prácticamente ningún tipo de documentación²⁸.

Sin embargo, en el Archivo Histórico Nacional se conserva una Causa General²⁹, firmada en 1943 por el párroco de la iglesia de Puçol, en la que se especifican los bienes perdidos o destruidos durante el saqueo a la iglesia de los Santos Juanes durante la Guerra Civil. En este documento encontramos una referencia a "*un retablo valiosísimo de San Juan Bautista, con pasajes de su vida, estilo gótico, siglo XV de 5,50 x 3,30 metros. Imágenes de los titulares con su hornacilla*". Esta descripción con las medidas del retablo, sumada a los testimonios realizados por algunos de los habitantes de Puçol, dan lugar a creer que el guardapolvo del Padre Eterno aquí analizado pertenecía en primer lugar a este retablo dedicado a San Juan Bautista.

Este retablo, perdido durante la Guerra Civil, estuvo localizado en una de las capillas laterales de la nueva Iglesia de los Santos Juanes de Puçol, como se referencia en "Geografía General del Reino de Valencia": "*En las diez capillas laterales hay cosas nobles, [...] y sobre todo un valioso retablo de fines del siglo XIV, que fue el altar mayor de la primitiva iglesia parroquial.*"³⁰

Dadas las dimensiones de la pieza, que correspondería al remate de un retablo de gran magnitud, se estima que estas referencias podrían hacer alusión al retablo al que pertenecía el fragmento del Padre Eterno.

²⁶ *Ibíd.*, p.108

²⁷ *Ibíd.*, p.110

²⁸ CARRERES, F., 1919, Op.Cit.

²⁹ Véase ANEXOS.

³⁰ CARRERES, F., 1919, Op.Cit.

3.4. LOCALIZACIÓN ACTUAL.

La obra objeto de este estudio pertenece a la colección artística de la Iglesia de los Santos Juanes ubicada en la Plaza de la Iglesia, nº4, de la población de Puçol (46530), Valencia³¹.



Figura 7. Localización de la Iglesia de los Santos Juanes.

Figura 8. Ubicación: Plaza de la Iglesia, nº4.

Se trata de un inmueble catalogado como Bien de Relevancia Local, sección segunda, “Monumento de interés local”, con número de anotación 46.13.205-001.³²

El 6 de enero de 1587 se firma el contrato con unos arquitectos de Argoños Antonio de Xado y Pedro de Xado, encargados de construir la iglesia, y un año mas tarde, el patriarca San Juan de Ribera bendijo la primera piedra. Las obras duraron hasta el año 1607, cuando Tomás de Espinosa, obispo auxiliar de Valencia, consagró el templo, y San Juan de Ribera trasladó el Santísimo Sacramento de la antigua iglesia a la nueva, celebrando también la primera misa.

Dedicada a San Juan Bautista, la nueva iglesia tiene su fachada principal ubicada en la Plaza de la iglesia. El edificio es de nave única con capillas laterales abiertas entre los contrafuerte y cabecera en forma poligonal.

³¹ MARTÍNEZ, M. *Estudio previo y propuesta de intervención de la Iglesia de los Santos Juanes, Puçol*. Valencia: Editorial UPV, 2017, p.13

³² Inventario General de Patrimonio Cultural Valenciano, sección 2ª, Bienes de relevancia local. Generalitat Valenciana. Conselleria de Educación, Cultura y Deporte. [Consulta en línea: 26/03/2020]. Disponible en: <http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/brl>

En su interior, la nave única se divide en cinco tramos por arcos fajones levemente apuntados³³.

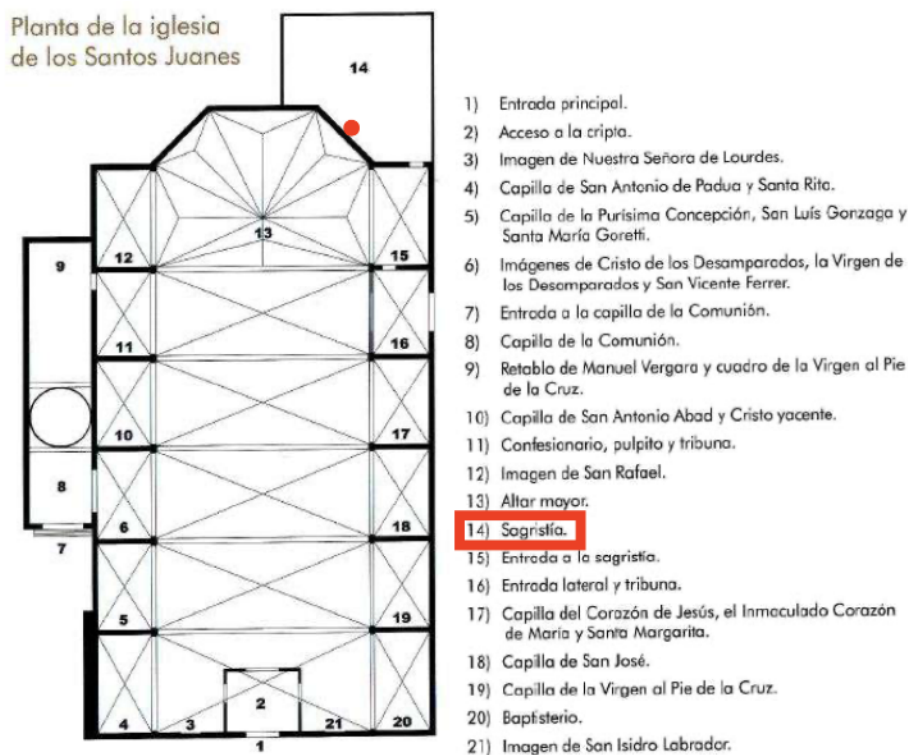
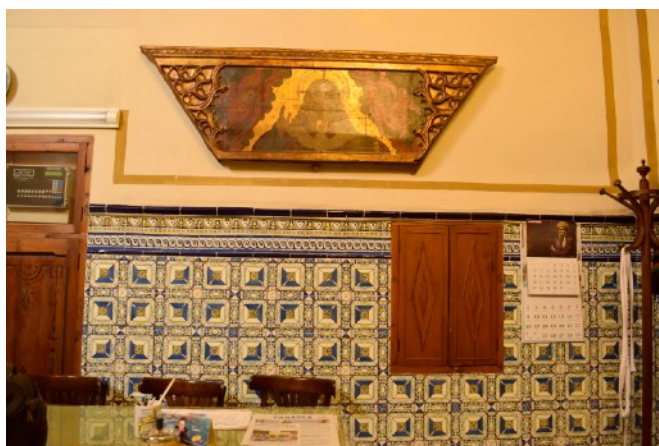


Figura 9. Esquema de la planta de la iglesia de los Santos Juanes.

Es en la sacristía, a la derecha del altar, donde se localiza la pieza objeto de este estudio. La obra se encuentra colgada en una de las paredes, totalmente descontextualizada.



Figuras 10 y 11. Localización del fragmento de guardapolvo en la sacristía.

³³ Ajuntament de Puçol. *Iglesia Santos Juanes*. [Consulta en línea: 28/04/2020]. Disponible en: <https://www.puçol.es/index.php/es/iglesia-santos-juan>

4. ESTUDIO FORMAL, COMPOSITIVO E ICONOGRÁFICO.

4.1. ESTUDIO FORMAL Y COMPOSITIVO.

La pieza aquí estudiada representa la figura de un Padre Eterno, acompañado por el Espíritu Santo y dos Serafines. La pintura, de formato rectangular, se encuentra enmarcada por un grueso marco dorado y una tracería de estilo gótico.

A nivel compositivo se pueden reconocer cinco planos.

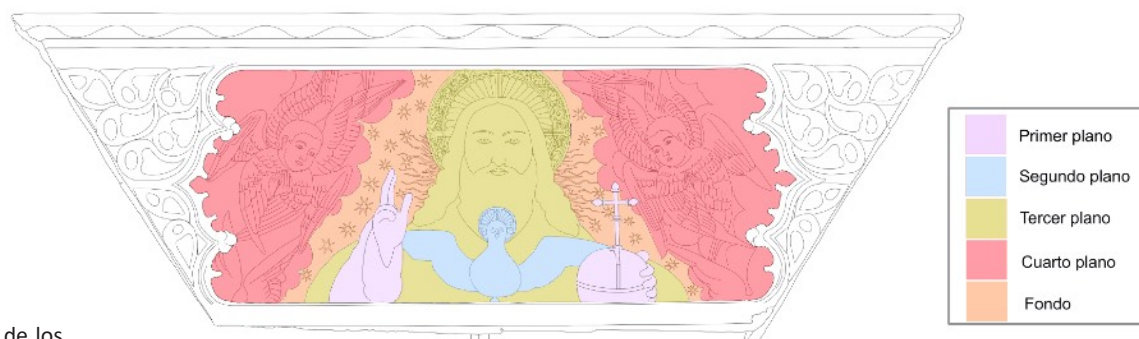


Figura 12. Esquema de los diferentes planos.

En un primer plano se observa la mano derecha alzada de Dios, en posición de juicio; y la mano izquierda sujetando un orbe del cual surge una cruz. Estos dos elementos ocupan el primer plano, centrando así en ellos la atención del espectador, pues son elementos significativos para el reconocimiento y correcta identificación del personaje central.

En un segundo plano encontramos representada una paloma con las alas abiertas y nimbo, que mira directamente al espectador. Por detrás de la paloma, en un tercer plano, encontramos la figura central de la pieza. Se trata de la figura de un hombre de edad avanzada, con una larga cabellera ondulada y barba canosa, y un nimbo que rodea su cabeza. Con gesto serio, dirige su mirada directamente al espectador. En cuanto a la vestimenta, se observan amplios ropajes de tonalidad roja, con excepción de la manga del brazo derecho, que aparece pintada en azul oscuro.

En un cuarto plano, a ambos lados de la figura central, surgen dos serafines de un manto de nubes de diferentes tonalidades verdes. Ambos personajes

se representan con un rostro infantil, dulce, que dirige su mirada a la figura central. Sus manos se encuentran unidas frente a su pecho, y presentan tres pares de alas rojas.

Finalmente, el último plano es el que presenta el fondo de la composición. Se trata de un fondo dorado en el que se observan estrellas buriladas y rayos que surgen de la figura central.

La escena presenta una composición piramidal en la cual la cabeza del Padre Eterno se encuentra en la cúspide del triángulo, el codo derecho finaliza uno de los extremos del triángulo y el codo izquierdo el otro. Enmarcando este triángulo, y siguiendo las líneas más allá de la pintura, podemos observar un segundo triángulo limitado por las nubes a ambos lados de la figura central, que ocuparía el fondo de la imagen.

Esta composición triangular resulta muy significativa, pues una de las representaciones artísticas del Padre Eterno es precisamente el triángulo.

Siguiendo una línea vertical en el centro de la obra, podemos observar que el Padre Eterno y la representación del Espíritu Santo se encuentran en el centro de la composición, en una misma línea formal.

Finalmente, encontramos dos elipses que rodean las figuras de los serafines, a ambos lados de la figura central. Trazando dos líneas rectas siguiendo la dirección de su mirada, obtenemos un triángulo invertido que tiene su cúspide en la figura de la paloma.

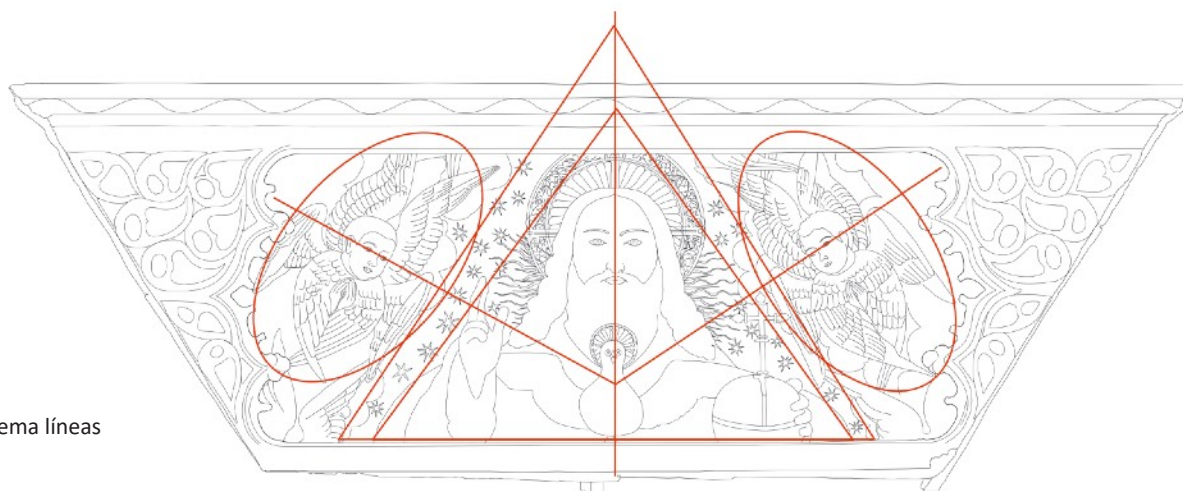


Figura 13. Esquema líneas compositivas.



Figura 14. Icono [Siglo VII] .Monasterio de Santa Catalina, Sinaí.

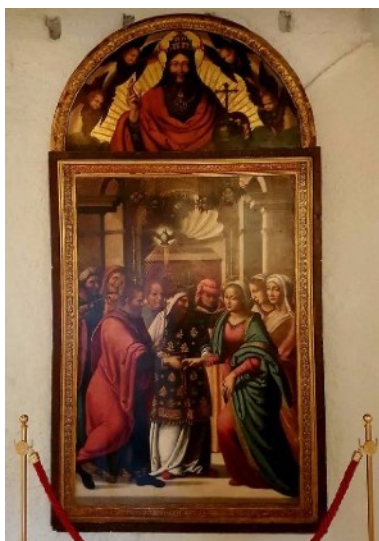


Figura 15. Desposorios de la Virgen, [1516]. Museo de la Catedral de Murcia.

4.2. REPRESENTACIÓN Y SIMBOLISMO DEL PADRE ETERNO.

La representación del Padre Eterno se encuentra envuelta de una fuerte controversia. Ya en el prólogo del Evangelio de Juan, se dice que *“nadie ha visto jamás a Dios; porque es el Hijo único, que es Dios y que vive en íntima comunión con el Padre, quien nos lo ha dado a conocer”* (Jn. 1,18) , así como *“no es que alguien haya visto al Padre. El único que ha visto al Padre es el que ha venido de Dios”* (1a Jn, 4,12).

4.2.1. Primeras representaciones del Padre Eterno como primera persona.

Las primeras representaciones del Padre Eterno están más ligadas al simbolismo. Sin embargo, durante los siglos VIII y IX se introduce un nuevo tipo de representación antropomórfica de la figura del Dios Padre: el llamado “Anciano de los días” (Fig.14)³⁴.

La aparición de la figura del Anciano de los Días se origina en la visión que se narra en el libro del profeta Daniel: *“Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos, y se sentó un Anciano de días, cuyo vestido era blanco como la nieve, y el pelo de su cabeza como lana limpia; su trono de fuego, y las ruedas del mismo, fuego ardiente.”*³⁵

Esta figuración como anciano hace referencia a la eternidad, y pasará a tener una significación cristológica en la que Cristo sería al mismo tiempo el Padre y el Hijo, el viejo y el joven.

En el occidente medieval surge la representación del Dios Padre como Emperador, en la que aparece como un monarca imperial omnipotente. Sostiene con una mano un cetro, y con la otra el globo terráqueo, y va coronado por una tiara de tres o cinco coronas, para poder diferenciarlo del Pontífice (Fig.15).

4.2.2. Representación del Padre Eterno en retablos góticos.

A partir del siglo XIV, se inicia una representación de la persona del Padre sola, sin formar parte una Trinidad o Teofanía.

En este modelo de representación, se presenta a Dios como primera persona de la Trinidad, con aspecto de anciano de barbas largas y vestido con

³⁴ RUIZ, P. *Trinidad y arte*. En: XXXIX Simposio de Teología Trinitaria. Salamanca, 2003. [Consulta en línea: 22/03/2020]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1005226>, p.377

³⁵ Dn. 7,9. [Consulta en línea: 22/03/2020]. Disponible en: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Daniel%207&version=RVR1960>

túnica y manto. Sujeta en la mano el globo del mundo, y aparece frecuentemente de medio cuerpo y de frente, rodeado de nubes y contemplando las escenas inferiores desde su posición en lo más alto. En ocasiones, aparece acompañado de la paloma que representa al Espíritu Santo, y rodeado por serafines³⁶.

En retablos del periodo gótico es frecuente encontrar la representación del Padre Eterno en el remate del guardapolvo. De ellos, incluimos aquí la comparativa con dos obras con representaciones semejantes.

El primero de ellos es un guardapolvo obra de Joan Reixach que se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Fig.16). Esta pieza, realizada con temple sobre tabla, presenta una morfología diferente al fragmento de Puçol. Mientras que la primera tiene la forma de un trapecio invertido, esta pieza tiene la forma de medio octógono.

Ambos Padres Eternos aparecen en el centro de la pieza, con la mano derecha alzada en posición de bendición, y la mano izquierda sujetando el orbe del mundo del que surge una cruz. Se le representa como anciano, con largos cabellos y barba. Sin embargo, los ropajes del Padre de Reixach son más ostentosos, así como la cruz que surge del orbe. El manto rojo aparece cubierto por una capa dorada ricamente decorada, y la barba y los cabellos se presentan grises con canas, y no blancos como en el caso de Puçol. Otra diferencia significativa es la ausencia del Espíritu Santo en el primer plano de la composición.

Sí que encontramos los serafines que suelen acompañar al Padre, pero en este caso se trata de cuatro serafines en lugar de dos, y aparecen como rostros rojos con nimbo de los que salen los tres pares de alas rojas.



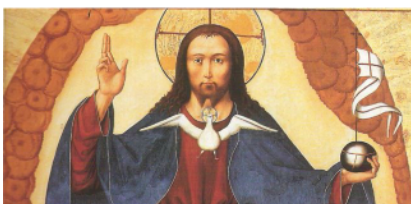
Figura 16. REIXACH, J. *Padre Eterno*. [Temple y oro sobre tabla, ca. 1540] 31 x 85 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

³⁶ Del lat. tardío serāphim, y este del hebr. serafim 'nobles príncipes', 'ángeles alados'. En la tradición católica, cada uno de los espíritus celestes que forman su primer coro y, junto con los querubines y los tronos, la primera jerarquía, la cual contempla directamente a Dios y canta su gloria. Consultado en: <https://dle.rae.es/serafim%C3%ADn>



Figura 17. Atribuido al “Maestro de Cabanyes”. *Retablo de San Miguel* [pintura sobre tabla, s.XVI]. Catedral de Valencia.

Figura 18. MAESTRO DE XÀTIVA, *Retablo Mayor de la Iglesia de San Felix* [s.XV o XVI]. Xàtiva.



Aparece también el Padre Eterno en el retablo de San Miguel de la Catedral de Valencia (Fig.17), o en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Felix de Xàtiva (Fig.18). Sin embargo, en estas obras aparece caracterizado como Cristo, con aspecto más juvenil, pelo castaño y la cruz circunscrita en el nimbo.

La siguiente representación la encontramos en el Retablo Mayor de la Font de la Figuera, obra de Joan de Joanes (Fig.19).

En esta ocasión, la obra es de estilo renacentista, pero mantiene el mismo simbolismo que las anteriores: el Padre Eterno en la posición central, con una mano bendice y con la otra sujeta el globo terráqueo del que surge una cruz.

Los ropajes son muy similares a los del fragmento de Puçol, y encontramos la presencia del Espíritu Santo en un primer plano. El fondo dorado ha desaparecido, así como los serafines que suelen acompañar a la figura del Padre.

A diferencia del fragmento objeto de este estudio, de un estilo más primitivo en el que resalta la frontalidad en el rostro del Padre, así como la simplicidad en la representación del Espíritu Santo; esta pieza muestra una representación más realista, con mayor profundidad y nivel de detalle.



Figura 19. JOAN DE JOANES. *Dios Padre y Espíritu Santo*. [Óleo sobre tabla, 1547-1550]. 212 x 44 cm. Fragmento del guardapolvo del Retablo Mayor de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de la Font de la Figuera.

Este modelo de representación del Padre Eterno se afianzó en la pintura valenciana, a través de la pintura de Juan de Juanes, y hasta el barroco, donde se representaría en los retablos en forma de relieve.

5. ESTUDIO TÉCNICO

Mediante el estudio técnico se pretende dar una visión global de los aspectos físicos de la obra. Por esta razón, este apartado está dividido en soporte, estratos pictóricos y tracería.

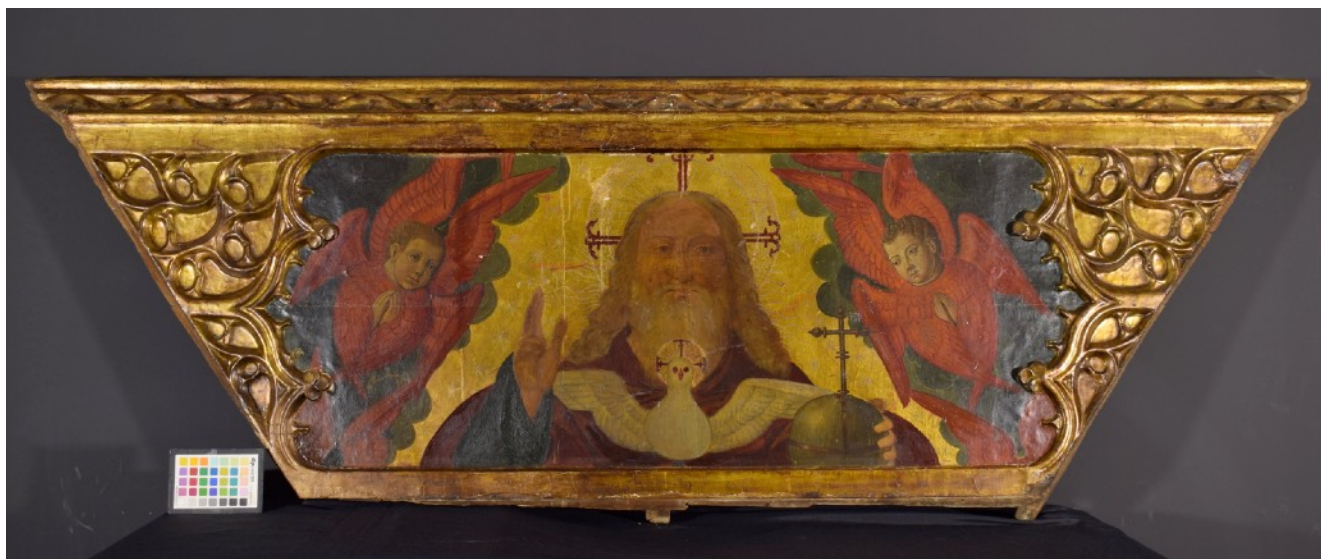


Figura 20. Fotografía general del anverso.

Figura 21. Fotografía general del reverso.

5.1. Soporte

Esta pintura ha sido realizada con la técnica del temple sobre soporte leñoso. La obra tiene unas dimensiones totales de 215 x 70 cm y presenta una forma trapezoidal, de manera que la parte inferior de la pieza tiene unas dimensiones de 107,5 cm de largo.

Por el reverso, la pieza está formado por dos paneles de madera de 30,42 cm de ancho la inferior, y 27,48 cm la superior. El conjunto de los paños queda unido y sujeto por tres travesaños de madera dispuestos en el reverso. Estos tienen un espesor aproximado de 4 cm y sus medidas son 74,6 cm de largo del travesaño de la izquierda, 67,72 cm el central, y 70,9 cm el de la derecha. Por último, podemos observar una tela de refuerzo sobre la unión que cubre el lateral izquierdo de la pieza, y que tiene una longitud de 66,74 cm.

Figura 22. Croquis con medidas del anverso.

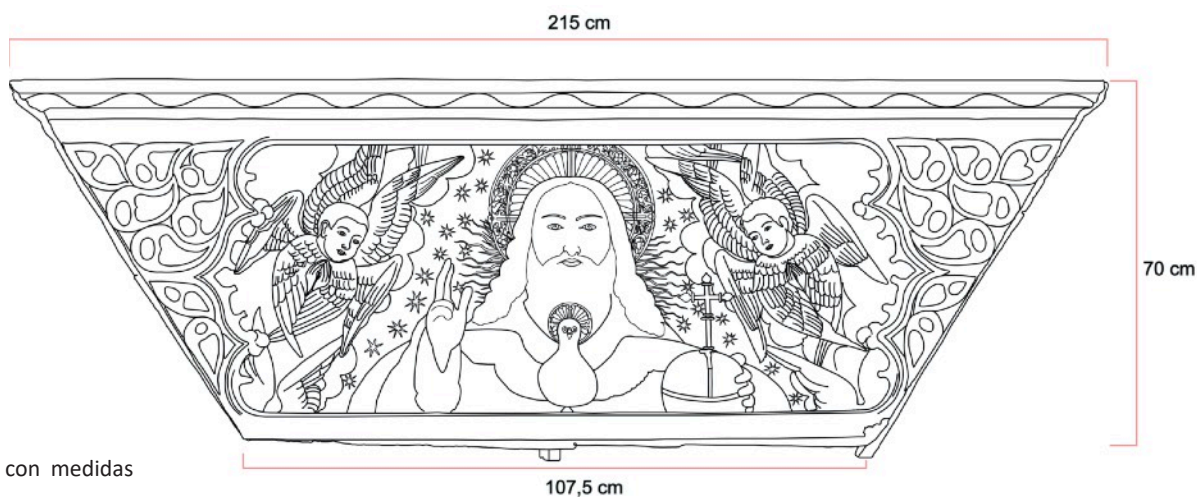
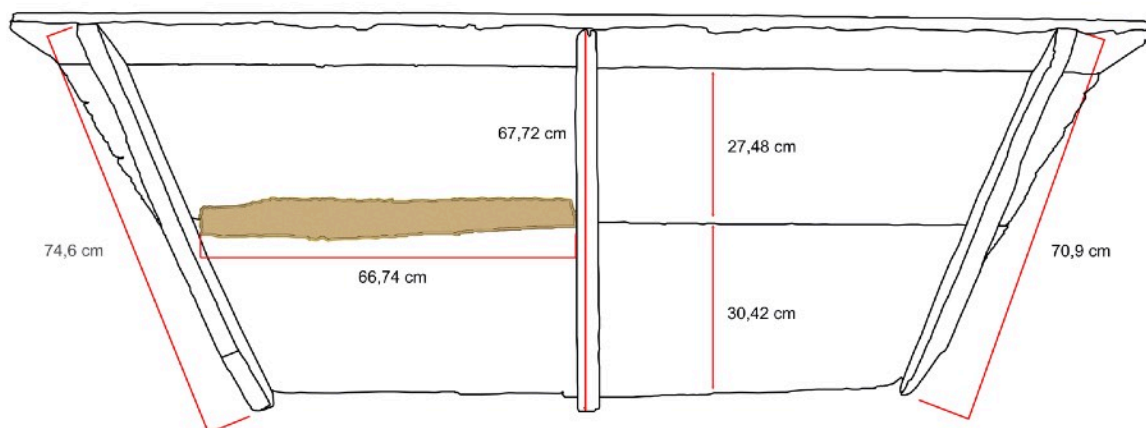


Figura 23. Croquis con medidas del reverso.



En cuanto a la visión lateral de la pieza, nos permite conocer el espesor tanto del soporte, como de la mazonería y los travesaños laterales. Tanto el soporte base, como la pieza que conforma la tracería, tienen un espesor de 2 cm cada una, formando así un lateral de la obra de 4 cm de espesor. Por lo que respecta a los travesaños, el perteneciente al lado izquierdo (visionando la obra desde el reverso) tiene una anchura de 5,6 cm en su parte inferior, y 3,2 cm en la superior; mientras que el travesaño del lado derecho, presenta una anchura de 7,2 cm en la parte inferior y 5,6 cm en la superior.

Por lo que respecta al material y sistema constructivo, a partir del siglo XII, con la llegada del gótico, empieza a destacar la pintura sobre tabla en Italia.

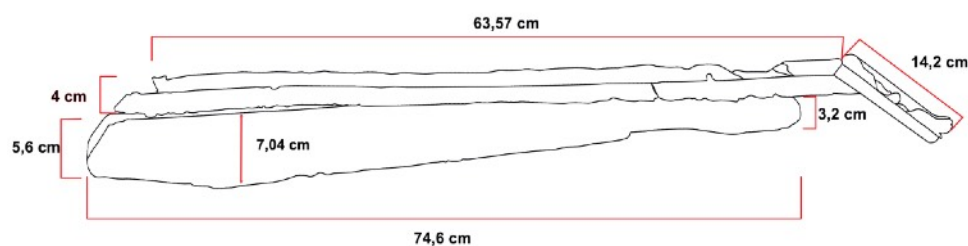


Figura 24. Croquis con medidas lateral derecho.

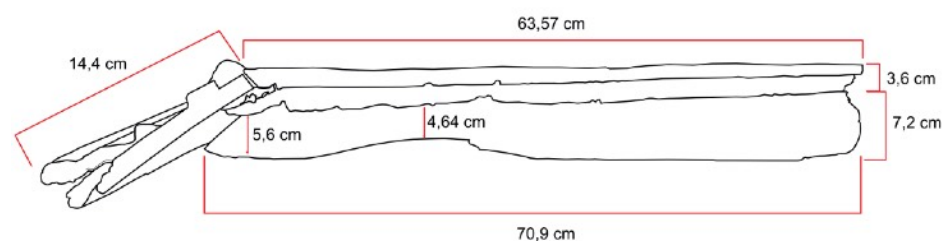


Figura 25. Croquis con medidas lateral izquierdo.

Esta tendencia se extenderá por toda Europa, y llegará a su punto álgido entre los siglos XIV y XV. La Corona de Aragón, en España, tendrá un peso especial en esta producción.

Según el texto de la catedrática Victoria Vivancos Ramón³⁷, el primer paso para la realización de un retablo, consistía en el encargo. En este contrato, venían especificadas todas las características que debía tener el retablo: las dimensiones (establecidas en palmos, unidad de medida que equivale aproximadamente unos 21 cm), la iconografía que iba a estar representada, la calidad de los materiales, el modo de pago y la fecha de presentación.

La primera intervención en el proceso era realizada por el *mestre fuster*, quien se encargaba de construir los paneles de madera que formarían la base del retablo. El primer paso consistía en la selección de los paneles de madera de mayor calidad, normalmente cortadas en sección radial, pues es más

³⁷ VIVANCOS, V. *Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana*. En: Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos, 2006. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3137016>



Figura 26. Detalle de la veta de la madera, vista al microscopio, 0,63 aumentos.

estable. Estas láminas de madera solían tener un espesor de 1,5-2 cm, y se iban ensamblando para conseguir el tamaño buscado y especificado en el contrato. En el área valenciana se utilizaba especialmente la madera de coníferas, en concreto de pino silvestre o pino negro, ya que son maderas de producción local.

En este caso, y después de una identificación visual, se puede deducir que se trata de una madera de conífera, posiblemente de pino³⁸, de 2 cm de grosor y que presenta un corte radial (Fig.26)³⁹, es decir, un corte realizado en paralelo a los radios del tronco.

Al observar la obra por el lateral, se aprecian canales de resina en sección transversal, y la clara distinción de los anillos de crecimiento característicos de las maderas de conífera (Fig.27).

Con las tablas ya preparadas y limpias, el siguiente paso consistía en el ensamblaje de éstas para obtener el tamaño final del retablo. En este caso, encontramos un ensamble a unión viva con un refuerzo de espigas metálicas embutidas en orificios practicados en el grueso de la tabla, de manera que no pueden verse desde el exterior pero sí al realizar una radiografía (Fig.28).



Figura 27. Detalle con Dino-lite del soporte, 50x. Vista lateral.

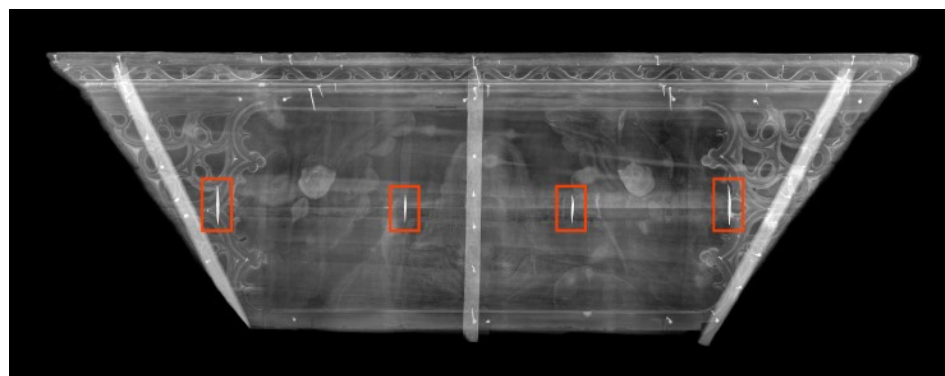


Figura 28. Radiografía de la obra: localización de las espigas metálicas.

Para reforzar la unión de ambos paneles de madera, la obra presenta tres travesaños de madera anclados al soporte mediante clavos de hierro forjado (Fig.29), clavados desde el anverso y con la punta doblada en la parte trasera. De la misma manera, la moldura superior, está anclada al resto del guardapolvo mediante clavos de hierro forjado (Fig.30).

El reverso de la pieza presenta restos de yeso y cola, en concreto en la zona de unión de las tablas (Fig.31), además de una banda de tela que se extiende

³⁸ «La madera del pino se caracteriza por ser en general poco dura, resinosa y de color blanco amarillo y vetas rojizas». Consultado en: VIVANCOS, V. 2007, Op.Cit., p.105

³⁹ Estéreo Microscopio Stemi 508 de ZEISS con estativo portátil y cámara AxioCam ERc 5s Rev.2.

desde el travesaño central hasta el travesaño izquierdo (Fig.32), cubriendo la línea de unión de los paños.

Esta banda de tela, posiblemente de lino o cáñamo, está adherida al soporte con la capa de yeso y cola, y presenta un ligamento tafetán (Fig.33).



Figura 29. Fotografía macro de un clavo de hierro forjado.



Figura 30. Detalle de la unión entre el travesaño y el paño de la parte superior mediante un clavo.



Figura 31. Fotografía zona derecha del reverso.



Figura 32. Fotografía zona izquierda del reverso.



Figura 33. Fotografía macro de la trama de la tela de refuerzo.



Figura 34. Vista con Dino-lite de los hilos de la tela de refuerzo, 150x.

Así pues, la pieza quedaría ensamblada de la siguiente manera:

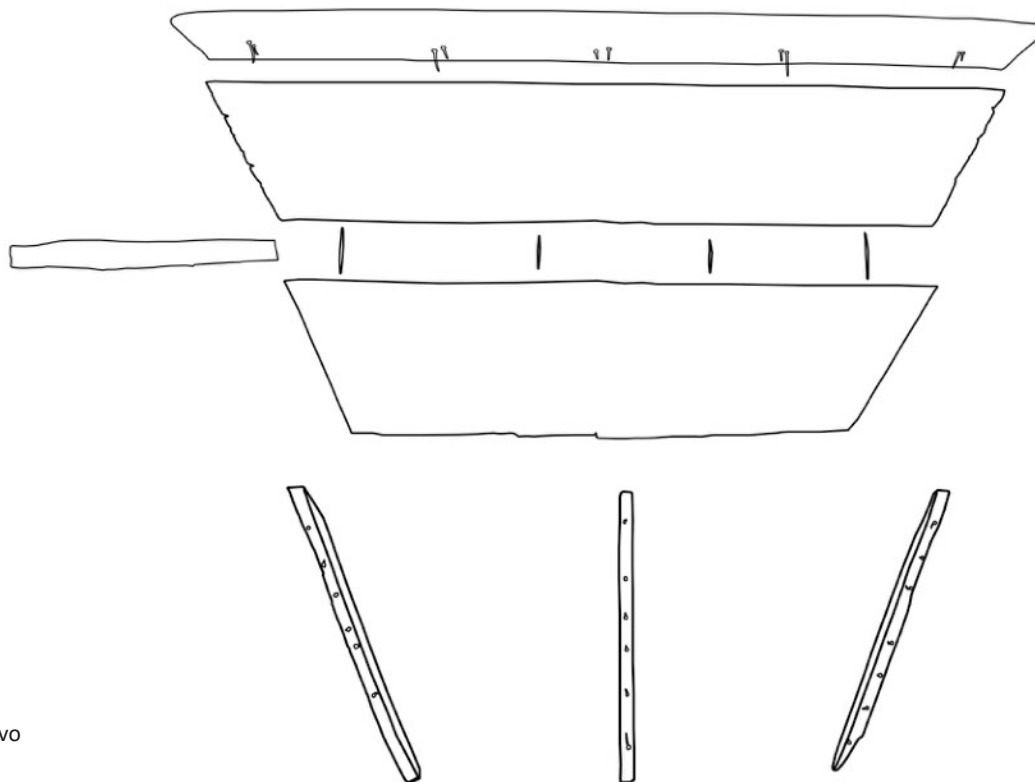


Figura 35. Esquema constructivo del soporte.

5.2. Estratos pictóricos.

El apartado de estratos pictóricos está dividido en cuatro partes: la preparación, el dorado, la película pictórica y el barniz.

5.2.1. Preparación

La preparación es el primer paso para la realización de las labores pictóricas en cualquier obra. Es la fase en la que se preparan los paneles de madera para conseguir cerrar el poro y nivelar el grado de absorción de la madera, dejando una superficie lisa e uniforme sobre la cual se procederá a realizar la pintura. Es una fase muy importante, pues repercutirá directamente sobre el acabado final.

El primer paso era la aplicación de una capa de cola de conejo, que era la encargada de cerrar el poro de la madera y garantizar un correcto agarre de las capas posteriores. Sobre esta capa, solía añadirse una tela pegada, con el objetivo de reducir los movimientos de la madera. Este tela, normalmente constituida por lino, cáñamo o, en su defecto, fibras de estopa, podía cubrir toda la superficie o solamente las juntas de las tablas.

A través de la radiografía realizada a la obra, se ha podido observar la presencia de estas telas entre el soporte y los estratos pictóricos (Fig.37). La pieza presenta cuatro trozos de tela que cubren toda la superficie pictórica, y otras tres bandas de tela alineadas cubriendo la unión entre las tablas. Una de las telas, la de mayor tamaño, cubre un poco más de la mitad de la obra, incluyendo la figura del Padre Eterno y uno de los serafines. El resto del espacio está cubierto por tres bandas alargadas, cada una más estrecha que la anterior hasta llegar a la tracería.



Figura 36. Detalle de la tela intermedia a través de un faltante.

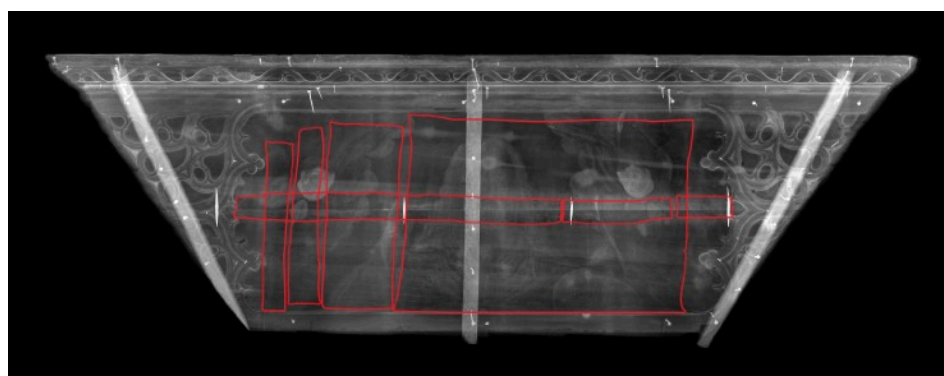


Figura 37. Radiografía: estructura de la tela intermedia.

Una vez aplicada la cola de conejo y adheridas las telas, el siguiente paso era la imprimación. Sin embargo, si la obra presentaba marcos superpuestos, molduras o, como en este caso, tracería, antes de dar la capa de imprimación se encolaban estos elementos decorativos para prepararlos conjuntamente con el resto de la pieza.

Una vez encolada la mazonería, se realiza la preparación de todo el conjunto, utilizando una imprimación de sulfato cálcico y cola, aplicado en varias capas. Esta preparación empezaba con un gesso más grueso, llamado gesso grosso, que cubría y alineaba toda la superficie, y acababa con un gesso más fino, gesso sottile, que daba un acabado fino e uniforme⁴⁰.

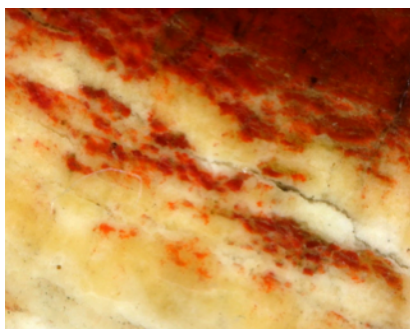
5.2.2. Dorados.

Con la obra ya imprimada se procedía al dorado de las partes acordadas en el contrato. Normalmente, este procedimiento se realizaba al agua. Se denomina “al agua” porque al prepararse con una cola termohigrosensible, se podría dorar únicamente con la aplicación de agua, ya que esta regenera la cola del bol y adhiere la capa metálica.

El primer paso consistía en aplicar numerosas capas de bol sobre la zona que iba a dorarse. El bol más habitual es el bol rojo o bol de Armenia⁴¹, pues

⁴⁰ VIVANCOS, V. 2007, Op.Cit., p.68

⁴¹ «Arcilla rica en alúmina de color rojizo anaranjado». *Ibíd.*, p.79



Figuras 38 y 39. Estratos de preparación, bol y lámina metálica. Vista al microscopio, 1,6 aumentos.

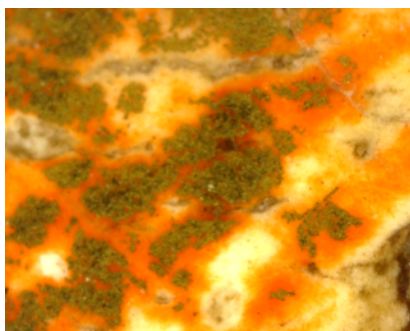


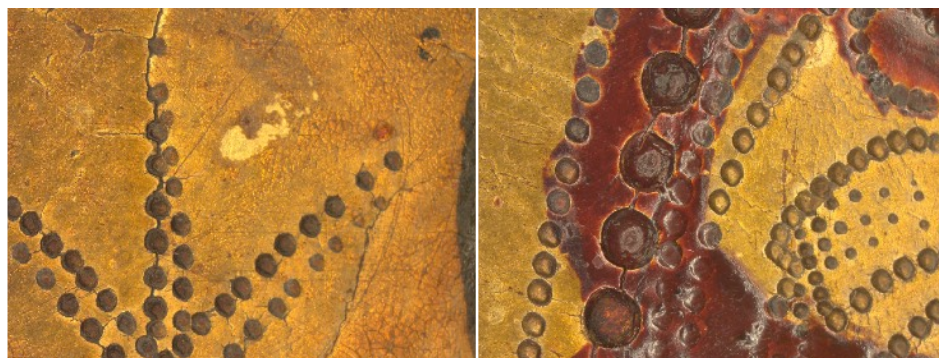
Figura 40. Vista al microscopio del burilado, 0,63 aumentos.

Figura 41. Vista al microscopio del burilado, 1,25 aumentos.

proporciona los mejores resultados a la hora de dorar al agua y bruñir posteriormente. Gracias a las fotografías con microscopio, en la obra se puede distinguir claramente la presencia de este bol de tonalidad rojiza, por debajo de las zonas doradas (Fig.38).

Con las zonas necesarias ya emboladas y pulidas, el siguiente paso era la aplicación de la lámina de oro. La calidad del oro era una de las características que debían especificarse con anterioridad en el contrato⁴².

La obra presenta una rica decoración realizada con buriles de diferentes tamaños. El fondo de la composición está decorado con estrellas de ocho puntas, buriladas sobre la lámina metálica (Fig.40).



Por lo que respecta a los nimbos de los personajes, ambos están delimitados por una línea de burilado de un tamaño superior al resto del cincelado. En el caso del Espíritu Santo (Fig.42), además de la línea que acabamos de nombrar, el interior del nimbo está decorado con un buril más fino, produciendo unas formas ovaladas que surgen desde la cabeza de la paloma.

En el caso del Padre Eterno (Fig.43), la decoración es similar a la del Espíritu Santo, pero más elaborada, añadiendo una franja de elementos vegetales delimitados por las líneas de buriles más anchos, que rodean el nimbo. Por último, de ambos lados de la cabeza del Padre surgen rayos ejecutados con esta técnica.

Además del burilado, los nimbos presentan una decoración en forma de cruz que surge desde la parte de atrás de las cabezas de los personajes, y que podría tratarse de una corla realizada con sangre de dragón⁴³, sin que se haya podido corroborar mediante el pertinente análisis (Fig.44 y 45).

⁴²«Las láminas metálicas son siempre cuadradas, y varían entre los 6x6 cm hasta los 8x8cm». *Ibíd.*, p.6

⁴³ «La sangre de dragón es una resina roja extraída principalmente de los frutos del Calamos Draco Willd, de uso muy limitado, tan solo para veladuras en un médium de barniz o aceite, para embellecer los dorados a modo de corla». *Ibíd.*, p.91

En algunas zonas de la superficie del oro se observan manchas del bol debido a la erosión del oro por ser una zona mas frágil, en los solapes entre cada pan de oro (Fig.46 y 47).



Figura 42. Burilado en el nimbo del Espíritu Santo.

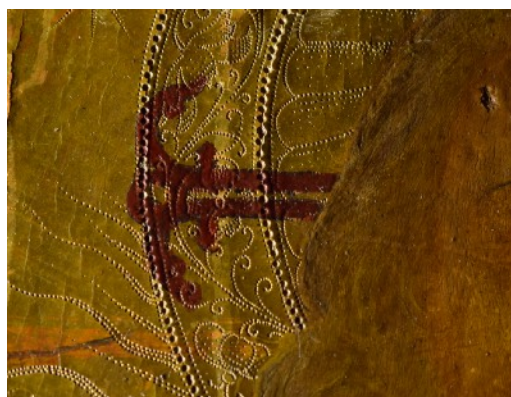


Figura 43. Burilado del nimbo del Padre Eterno.



Figura 44. Detalle de la decoración en corla de los nimbos.

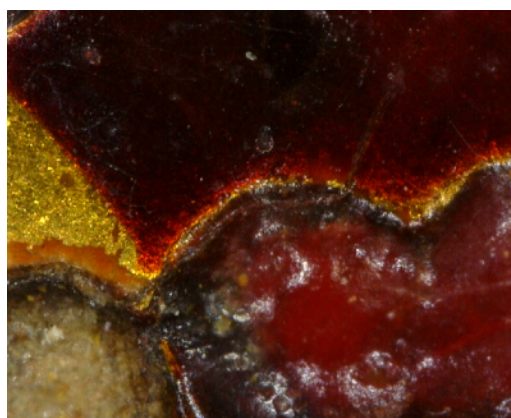


Figura 45. Vista con Dino-lite de la corla roja, 200x.

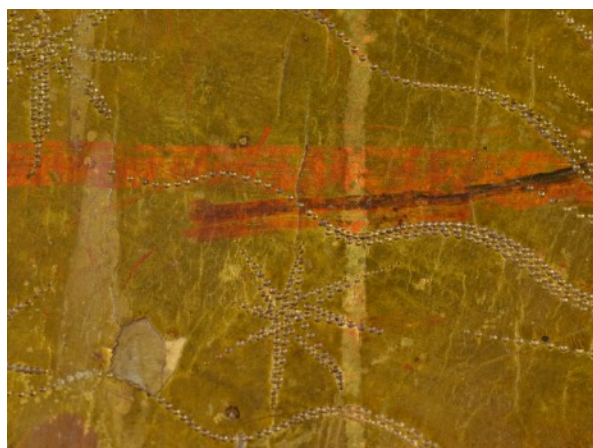


Figura 46. Detalle de la mancha de bol sobre la lámina de oro.

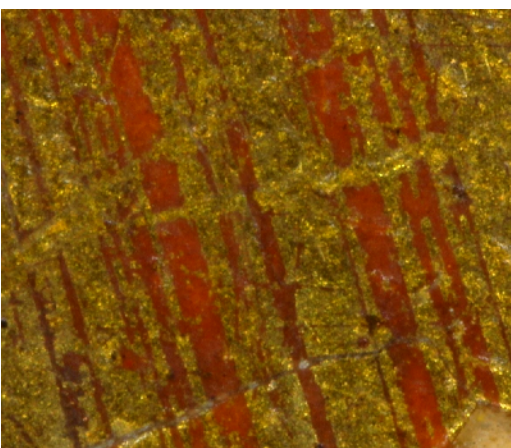


Figura 47. Vista al microscopio de la mancha de bol, 1,25 aumentos.

5.2.3. Película pictórica.

Una vez realizada la preparación, el siguiente paso consiste en la realización de un dibujo preparatorio, que servirá de guía a la hora de aplicar los pigmentos. Normalmente, este dibujo se realizaba utilizando un pincel y tinta negra, aunque también encontramos dibujos realizados a carboncillo o mediante estarcido⁴⁴.

Figura 48. Fotografía infrarroja del serafín izquierdo.

Figura 49. Fotografía infrarroja rostro del Padre Eterno.

Figura 50. Fotografía infrarroja del serafín derecho.

Gracias a las fotografías infrarrojas (Fig.48-50), se ha podido observar el dibujo subyacente de la obra estudiada. Este dibujo preparatorio delimita el contorno de las figuras, y es especialmente notable en los rostros y las manos de los serafines, que se encuentran perfectamente delineados con un trazo muy marcado. Sin embargo, en el rostro del Padre Eterno no encontramos esta línea tan marcada, sino una más sutil que delimita el contorno de los ojos y la nariz.

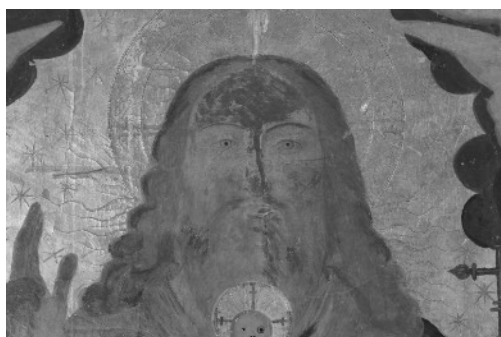


Figura 51. Vista al microscopio de una muestra de película pictórica e imprimación.

La obra presenta una superficie pintada de 129,31 x 52,35 cm y se estima que la técnica empleada es el temple de huevo, ya que a través de un estudio visual, se puede observar una película pictórica fina (Fig.51), sin empastes y zonas donde la pintura es translúcida y poco cubriente. Además, gracias a la información obtenida en diferentes tratados de la época, sabemos que aglutinante comúnmente utilizado en este época era la yema de huevo y algunas gomas y resinas.⁴⁵ Más tarde, empezó a utilizarse el aceite de linaza y de nueces⁴⁶.

La capa pictórica presenta un grosor fino, y los colores predominantes son el rojo y el azul, aunque se puede observar tonalidades verdosas, ocres, marrones y blancas.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*, pp.8-9.

⁴⁶ *Ibíd.*

Entre los colores rojos, se puede hacer una distinción entre el rojo perteneciente a la túnica del Padre Eterno, con una tonalidad más oscura, y el perteneciente a las alas de los serafines, de una tonalidad más clara y más viva.

Las carnaciones de los serafines (Fig.52) tienen una tonalidad amarillenta, próxima al ocre, posiblemente resultado de una oxidación del barniz. El cabello (Fig.53) está construido mediante pinceladas de diferentes tonalidades marrones, realizando formas onduladas y con pequeñas pinceladas más claras para dar luminosidad.

En cuanto a los colores azules y verdes, podemos observar, en primer lugar, una tonalidad azul oscuro en la manga derecha del Padre Eterno. La zona de las nubes presenta tres tonalidades diferentes: la más oscura (Fig.54), similar al azul de la manga del Padre; una intermedia, de una tonalidad verde oscuro; y la zona en contacto con el fondo dorado, que presenta una tonalidad verdosa más clara (Fig.55).



Figura 52. Vista al microscopio de los labios, 0,63 aumentos.

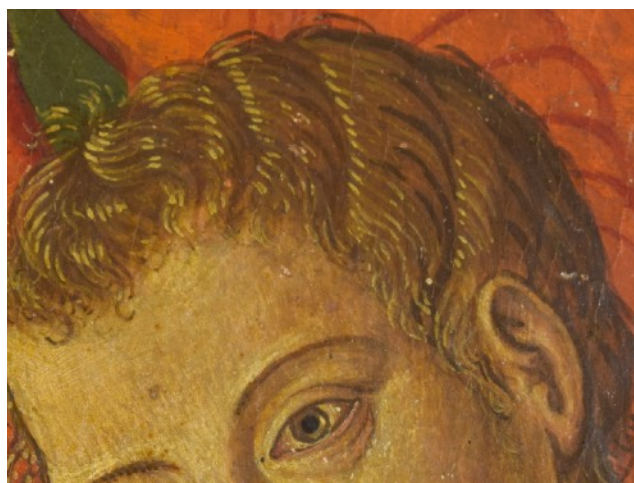


Figura 53. Detalle del cabello del serafín.



Figura 54. Vista al microscopio de la pintura azul, 0,63 aumentos.

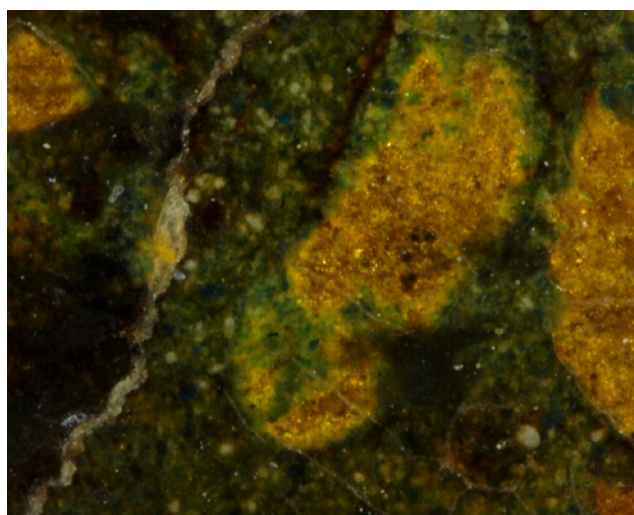


Figura 55. Vista con Dino-lite de la pintura verde, 200x.

5.2.4. Barniz

Por lo que respecta al acabado final de la obra, los tratados de la época medieval recomiendan la utilización de clara de huevo como barniz de protección⁴⁷. A través de la fotografía con luz ultravioleta (Fig.56), se aprecia la presencia de barniz homogéneo que cubre toda la superficie pictórica, sin que se haya podido identificar su naturaleza o si se trata del original.



Figura 56. Fotografía general ultravioleta del reverso de la pieza.

5.3. Tracería

La obra presenta una pieza decorativa que se superpone a los paños del soporte, que imita las formas de las tracerías en piedra típicas de la arquitectura gótica. Esta decoración, realizada en madera, se ajusta a las dimensiones del soporte, y está construida como un marco que rodea la pintura. Toda la pieza está dorada, excepto en los laterales que irían en contacto con el resto del guardapolvo.

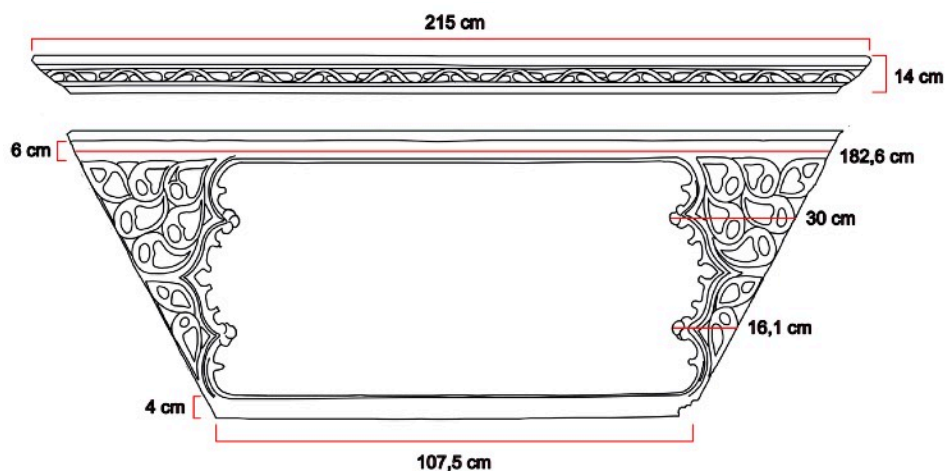


Figura 57. Croquis de medidas de la tracería.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 9

El perímetro interior presenta una forma rectangular que rodea la pintura, y que acaba en ambos lados en formas lobuladas que van desde los 16 cm hasta los 30 cm de ancho con respecto al límite exterior de la pieza.

La parte superior del fragmento del guardapolvo esta rematada por una moldura de 215 x 14 cm encolada y clavada a las tablas que forman el soporte de la obra, y presenta decoración y dorados de igual manera que la tracería.

Finalmente, presenta en sus esquinas superior e inferior derechas un marca realizada a carboncillo con la forma de una X inscrita en un círculo (Fig.59).



Figura 58. Detalle de la marca realizada a carbón.



Figura 59. Vista al microscopio de la marca realizada a carbón, 1,25 aumentos.

5.4. Posible reconstrucción del retablo.

A través de la comparativa con otras obras de características similares como el Retablo de la Epifanía de Joan Reixach (Fig.60), o el Retablo de la Transfiguración del Museo de l'Almodí de Xàtiva (Fig.61), y mediante los datos obtenidos en la Causa General⁴⁸, se ha realizado una posible reconstrucción del retablo perdido durante la Guerra Civil.

La obra tendría unos 5,50 m de altura, lo que en sistema métrico de la época, palmos valencianos, equivaldría a 26 palmos. Por lo que respecta al ancho, las dimensiones serían de 3,30 m, lo que equivaldría a 15 palmos valencianos.

Siguiendo el sistema constructivo típico de los retablos valencianos del siglo XV, comentado anteriormente, se ha estimado que el retablo podría estar

⁴⁸ Véase ANEXOS.



Figura 60. REIXACH, J. *Retablo de la Epifanía* [Temple, óleo y dorado sobre tabla, 1469]. 419 x 309,5 x 29 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Figura 61. MAESTRO DE ARTÉS Y BORBOTÓ. *Retablo de la Transfiguración* [Temple sobre tabla, 1616]. 6,56 x 3,82 m. Museo de l'Almodí de Xàtiva.

dividido en tres calles, la central más ancha que las laterales y acabada en el ático, sobre el que iría colocada nuestra pieza. En la parte inferior encontraríamos la predela.

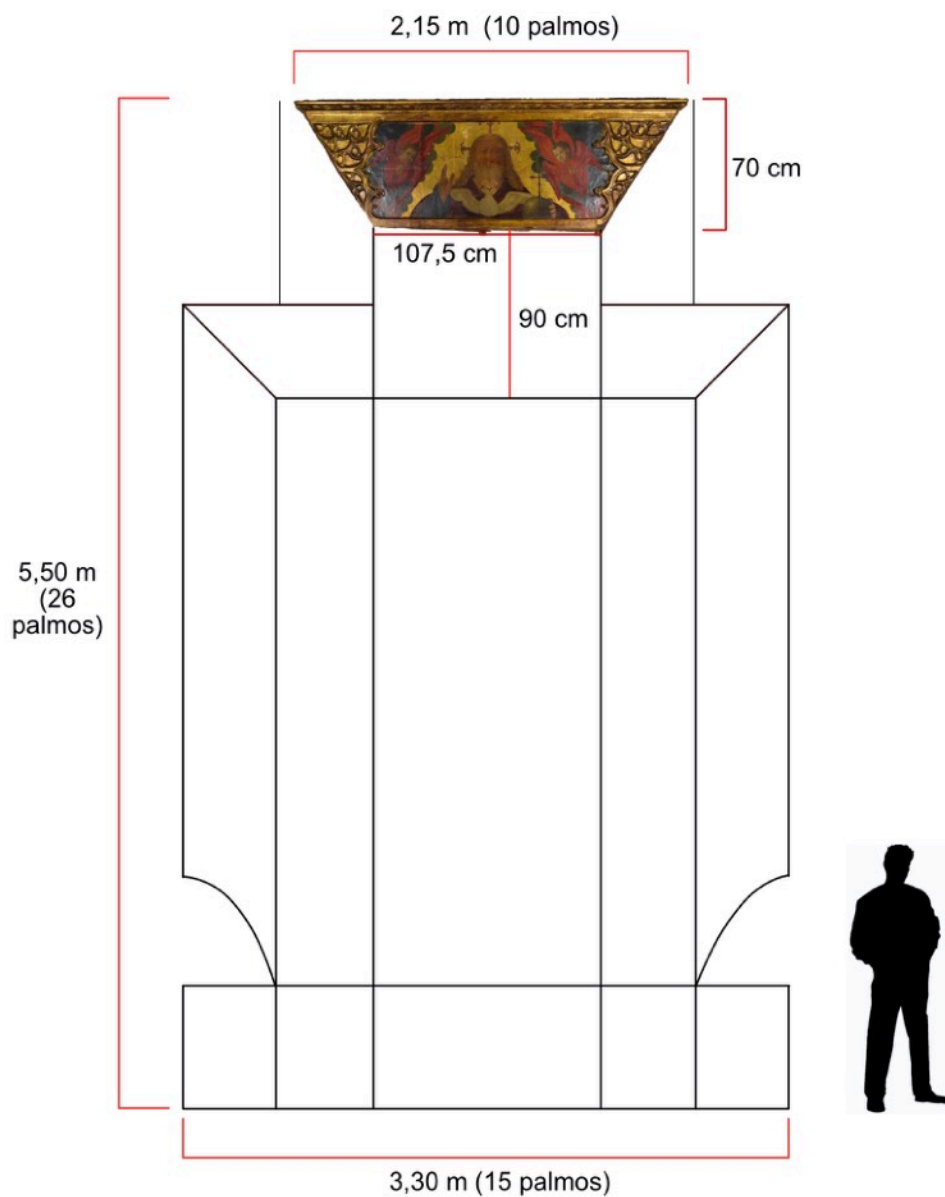


Figura 62. Posible reconstrucción del retablo original dedicado a San Juan Bautista.



Figuras 63 y 64. Vista de la separación entre tablas del reverso.



Figuras 65 y 66. Detalle de los nudos.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En este apartado se expondrán las diferentes patologías que presenta la obra y que afectan directamente a su estado de conservación.

6.1. Soporte

En primer lugar, y antes de profundizar en los daños, el reverso de la obra está cubierto por una capa de suciedad superficial, acumulada sobretodo en las juntas de las tablas y los travesaños.

Uno de los daños más habituales en piezas construidas con diferentes tablones es la separación de las juntas de unión. Con el envejecimiento de los adhesivos y los movimientos de la madera por los cambios termohigrométricos, el material deja de ser lo suficientemente resistente para mantener la unión, y aparece una separación. Esta separación presenta restos de cola y suciedad incrustada (Fig.63 y 64) .

A pesar de que generalmente en los contratos se especificaba que la madera debía estar limpia de nudos⁴⁹, es muy habitual encontrarlos. Esta pieza presenta varios nudos en la madera, algunos de los cuales han dejado marcas en la capa pictórica y restos de resina (Fig.65 y 66).

La tela de refuerzo presenta una acumulación de suciedad (Fig. 67) y una capa de yeso y cola incrustada entre los hilos del ligamento (Fig.68). La banda que cubría el lado derecho se ha perdido.

Por todo el reverso se aprecian zonas con restos de yeso y cola (Fig.69 y 70).

La obra presenta ataque de insectos xilófagos, especialmente en el travesaño central y la moldura superior (Fig.71). Ambas piezas presentan la madera muy deteriorada, con orificios de salida del insecto y galerías a la vista (Fig.72). Por las dimensiones y forma, se trataría de *Anobium Punctatum*, el insecto coleóptero más frecuente en España⁵⁰.

⁴⁹ VIVANCOS, V. 2007, Op.Cit., p.154

⁵⁰ Proviene de la familia *anobidae* y recibe el nombre de «escarabajo de los muebles». El insecto mide entre 2,5 y 5 mm, y tiene un ciclo vital de 1-4 años. Recibe el nombre de *punctatum* por los pequeños huecos que tiene en el caparazón. Realizan galerías en el sentido de la fibra, de sección circular, y los orificios de salida son de entre 1 y 2,5 mm. La humedad elevada y la temperatura moderada favorecen su crecimiento. Ibíd., p.174

Figura 67. Detalle de la suciedad en la tela de refuerzo.
Figura 68. Vista al microscopio de los hilos del ligamento, 1,6 aumentos.



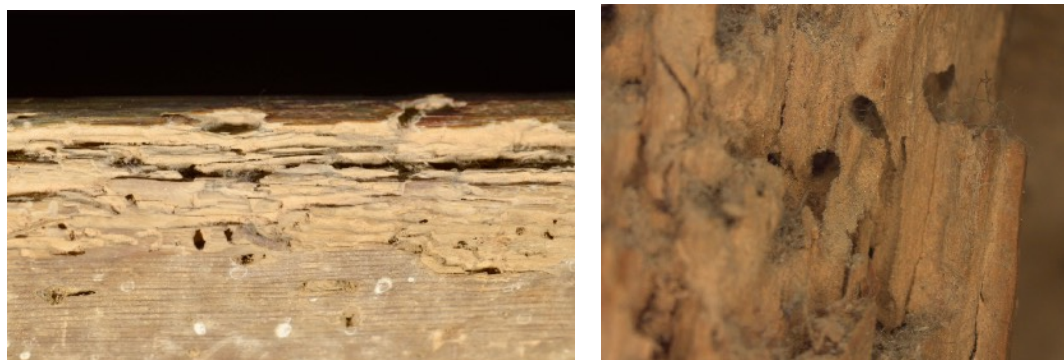
Figura 69. Detalle de los restos de yeso en el reverso.

Figura 70. Vista al microscopio de los restos de yeso, 1,6 aumentos.



Figura 71. Detalle de las zonas afectadas por el ataque de xilófagos.

Figura 72. Vista al microscopio de los orificios provocados por los insectos, 1,6 aumentos.



Asimismo, se pueden observar en los extremos de la obra faltantes y orificios de diferentes tamaños (Fig. 73 y 74). Por su localización perimetral, se ha llegado a la conclusión de que podrían tratarse de faltantes ocasionados por las piezas que unirían este fragmento al resto del guardapolvo y del retablo, y que actualmente han desaparecido.

Por último, por el reverso quedan al descubierto elementos metálicos, como los clavos de hierro de foja que sustentan los travesaños o las hembrillas cerradas para colgar la pieza en la pared, que presentan oxidación. Estas piezas, además, están causando grietas y aberturas en la madera (Fig. 75 y 76).

Figura 73. Detalle orificio en la parte derecha de la pieza.



Figura 74. Detalle orificio en la parte inferior de la pieza.



Figura 75. Detalle del clavo de hierro forjado.

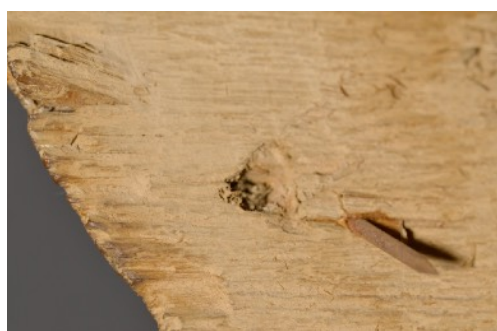
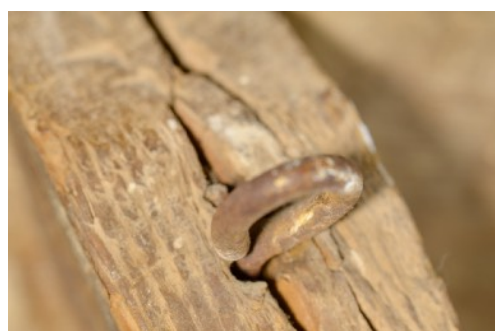
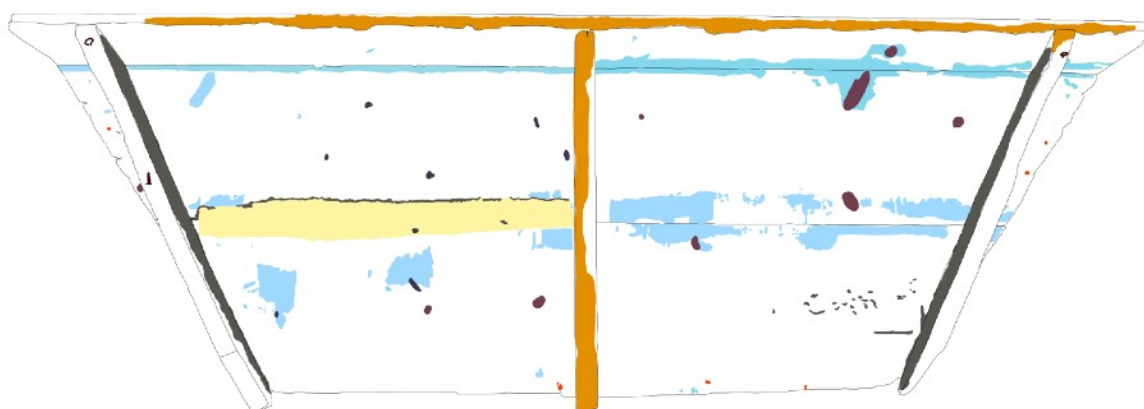


Figura 76. Detalle de la hembrilla cerrada.



Mapa de daños reverso











Leyenda			
	Acumulación de suciedad		Agujeros
	Ataques insectos xilófagos		Nudos internos
	Nudos		Tela de refuerzo
	Yeso		Elementos metálicos oxidados

Figura 77. Mapa de daños reverso.



Figura 78. Vista al microscopio de una laguna en la lámina metálica, 0,63 aumentos.

Figura 79. Vista con microscopio de la laguna, 1,6 aumentos.

6.2. Estratos pictóricos

6.2.1. Dorados

A nivel general, el estado de conservación de los dorados es bueno, pese a lo cual, encontramos craquelados, pérdidas puntuales y levantamientos.

De lo general a lo particular, encontramos lagunas que presentan pérdida de la lámina metálica y las capas de bol, dejando al descubierto la preparación (Fig.78 y 79).

En el siguiente tipo de lagunas, la pérdida es mayor, lo que significa que además de la lámina metálica y las capas de bol, también ha desaparecido la capa de preparación, dejando al descubierto la tela intermedia entre estratos (Fig.80 y 81).

Finalmente, a lo largo de la obra podemos encontrar una serie de lagunas que parecen estar ocasionadas por golpes, pues presentan unas roturas de la lámina metálica muy características (Fig. 82).

La superficie presenta manchas de tonalidad más clara y mate en la superficie del oro (Fig.83). Observando la fotografía ultravioleta (Fig.56) se pueden apreciar estos cercos, lo que sugiere que puede tratarse de una sustancia añadida.

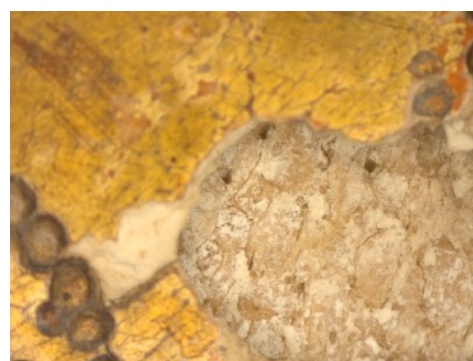
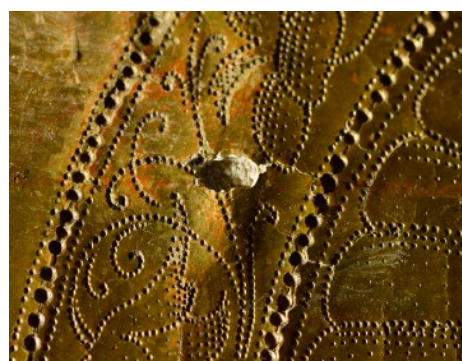


Figura 80. Laguna de preparación y estratos pictóricos con luz rasante.

Figura 81. Detalle al microscopio de la laguna de preparación y estratos pictóricos, 1,6 aumentos.

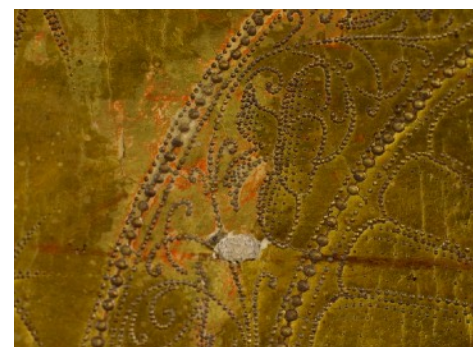


Figura 82. Vista al microscopio de una laguna provocada por un golpe, 1,6 aumentos.

Figura 83. Vista de la mancha mate sobre la lámina de oro.

6.2.2. Película pictórica

La obra presenta grietas causadas por diferentes factores.

Por toda la superficie de la obra encontramos craqueladuras de edad (Fig.84). Son un acompañamiento natural del paso del tiempo en la obra, y se producen debido al envejecimiento propio de la obra, y a la rigidez de la capa pictórica causada por la técnica pictórica, concretamente el aglutinante⁵¹. Afecta a todo el espesor del estrato pictórico (preparación, película pictórica y barniz).

Como consecuencia de la separación de los paneles, se han producido grietas en los estratos pictóricos que atraviesan a ambos serafines por la mitad, pero no llegan a la figura del Padre (Fig.85-87).

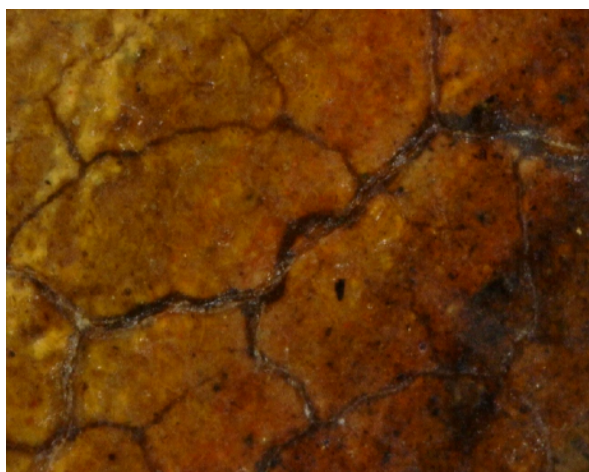


Figura 84. Vista al microscopio de la película pictórica, 1,6 aumentos.



Figura 85. Detalle de la grieta provocada por la separación de las tablas en el serafín.

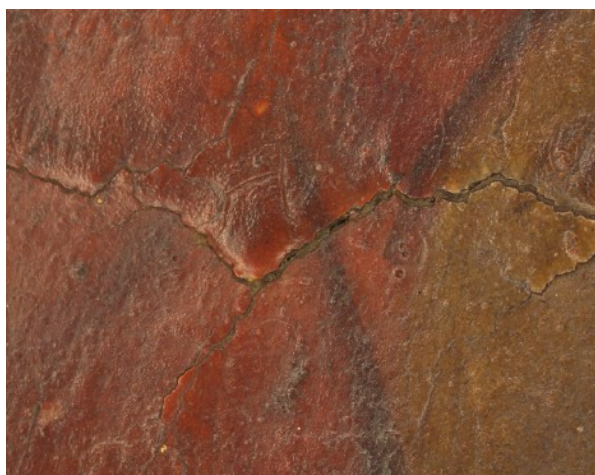


Figura 86. Vista al microscopio de la grieta 0,63 aumentos.

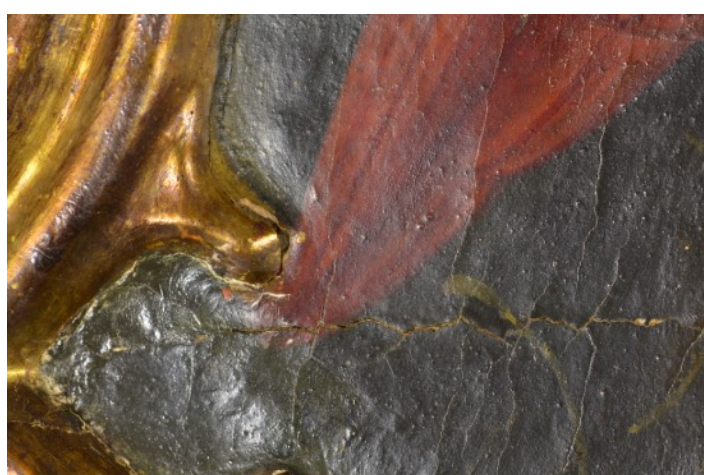


Figura 87. Detalle de la grieta en el fondo de nubes.

⁵¹ *Ibíd.*, p.123

En diversas zonas de la película pictórica encontramos unas marcas irregulares, con forma circular, que sobresalen del nivel de la pintura y en algunos casos presentan grietas. Estos daños vienen provocados por el movimiento de un nudo interno de la estructura de la madera⁵².



Figura 88. Detalle de las grietas provocadas por un nudo.

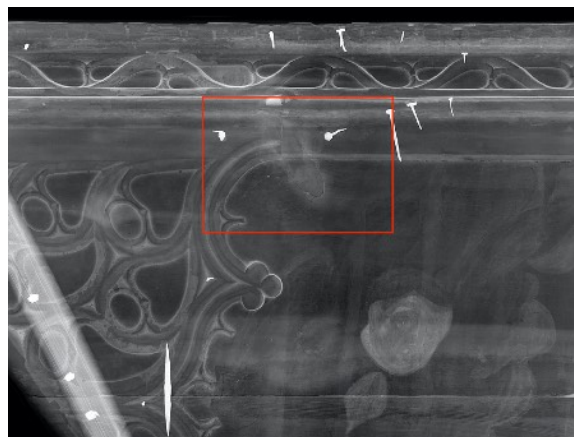


Figura 89. Vista del nudo a través de la fotografía de rayos X.



Figura 90. Detalle del daño provocado por un nudo en un ala.

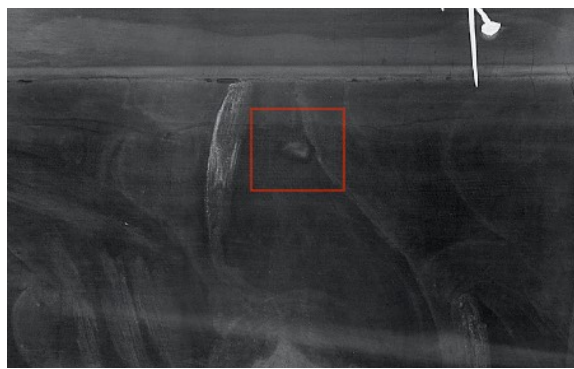


Figura 91. Vista del nudo a través de la fotografía de rayos X.

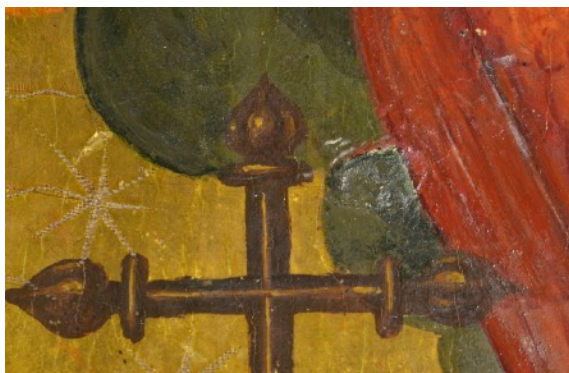


Figura 92. Detalle del daño provocado por un nudo.

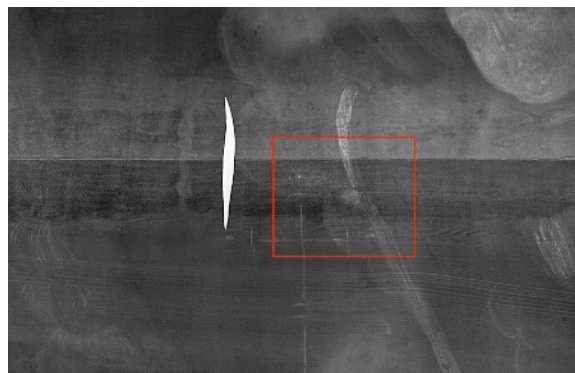


Figura 93. Vista del nudo a través de la fotografía de rayos X.

⁵² *Ibíd.*, p.153



Figura 94. Fotografía con luz rasante del daño provocado por un clavo.

Finalmente, el último tipo de grietas está provocado por la presencia de clavos que, con el paso de los siglos, se han ido oxidando e hinchando hasta romper la película pictórica.

El daño más evidente se puede observar en la paloma (Fig.94). Presenta un abultamiento de la superficie, que acaba en una separación de los estratos pictóricos. El daño corresponde con uno de los clavos que sustentan el travesaño central por el reverso de la obra.

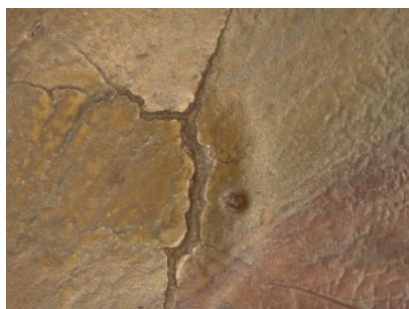


Figura 95. Vista al microscopio del daño provocado por el clavo, 1,6 aumentos.

En algunas ocasiones en la pintura sobre tabla se producen una serie de ampollas de forma circular, que casi siempre tienen su origen en una fuente intensa de calor. Esta proximidad al calor puede originar una exudación de resina por los nudos, que se vislumbra en el anverso de la obra como estas pequeñas ampollas (Fig.96 y 97). Teniendo en cuenta que la Iglesia en la que se encuentra actualmente la pieza sufrió un incendio durante la Guerra Civil, esta exposición al calor puede ser más que factible.

También se aprecian gotas y restos de cera adherida a la pintura y endurecida en el ala derecha de la paloma (Fig.98 y 99).



Figura 96. Detalle de una línea de ampollas en la figura del Espíritu Santo.



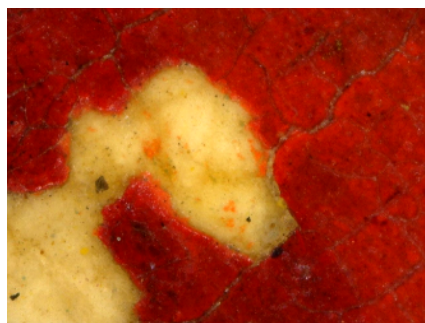
Figura 97. Imagen con Dino-lite de la ampolla, 200x.



Figura 98. Detalle de la secreción de cera.



Figura 99. Fotografía de la secreción de cera. Luz rasante.



En el conjunto de la capa pictórica encontramos una serie de lagunas en las que se ha perdido la capa de pigmentos, dejando al descubierto la capa de imprimación (Fig.100). En algunos casos, (Fig.101) la laguna parece haber sido causada por un golpe, pues no presenta un borde limpio, sino más bien un desgarro de las capas.

Como se ha comentado en el apartado de estado de conservación del soporte, la obra ha sido intervenida anteriormente. Esta intervención afectó también al anverso de la obra con la presencia de numerosos repintes (Fig.56).



La primera intervención la observamos en la figura el Espíritu Santo. En las alas de la paloma aparecen las plumas dibujadas con grafito sobre la película pictórica, y algunas zonas con repintes en el ala derecha (Fig.102 y 103).

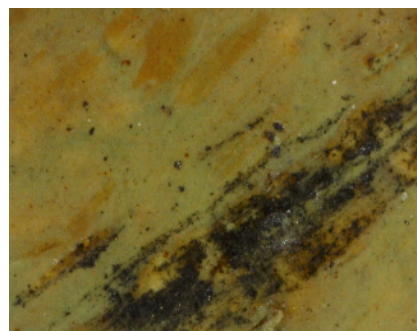


Figura 102. Detalle del grafito, vista al microscopio, 1,6 aumentos.

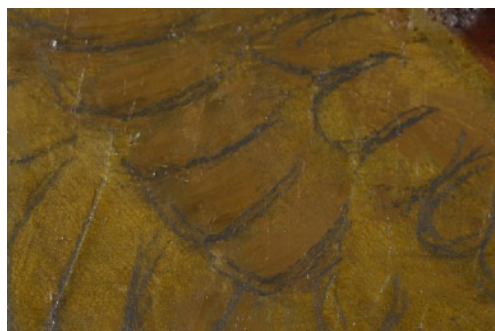


Figura 103. Detalle de la intervención con grafito sobre las alas de la paloma.

Figura 100. Detalle de laguna, vista al microscopio, 1,25 aumentos.

Figura 101. Detalle del golpe, vista al microscopio, 0,63 aumentos.

De igual modo se puede llegar a la conclusión de que la mitad del nimbo presenta un repinte (Fig.104). A simple vista, la zona presenta una tonalidad más oscura que el resto del nimbo (Fig.105).

El siguiente repinte, y el más evidente, se encuentra en el rostro del Padre Eterno, en la zona de la nariz y la frente (Fig.106). Se ven claramente las diferencias entre la pintura original (Fig.108), más transparente y con craqueladuras de edad, y el repinte (Fig.109), con más grosor y una superficie lisa.

Encontramos también repintes en los dedos de la mano derecha del Padre (Fig.110), en lagunas zonas de las alas de los serafines y en el fondo de nubes.

Figura 104. Fotografía ultravioleta: repintes del nimbo del Espíritu Santo.

Figura 105. Detalle repintes del nimbo del Espíritu Santo.

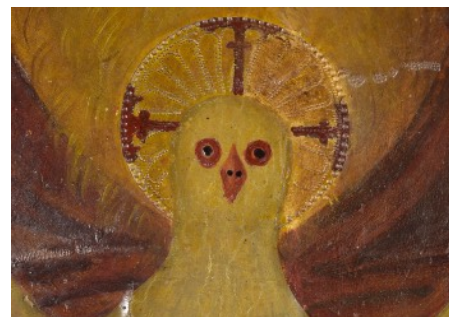
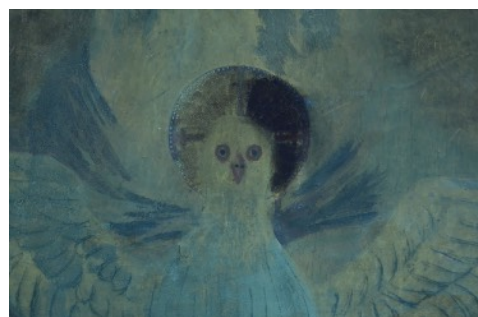




Figura 106. Fotografía ultravioleta: repintes del rostro.



Figura 107. Detalle repintes del nimbo del Espíritu Santo.

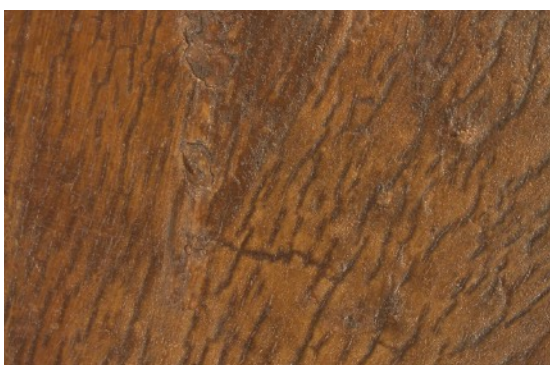


Figura 108. Detalle pintura original del rostro, vista al microscopio, 0,63 aumentos.

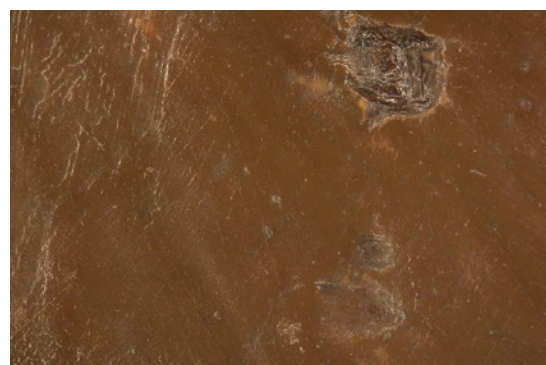


Figura 109. Detalle repinte, vista al microscopio, 0,63 aumentos.



Figura 110. Fotografía ultravioleta: repinte mano.

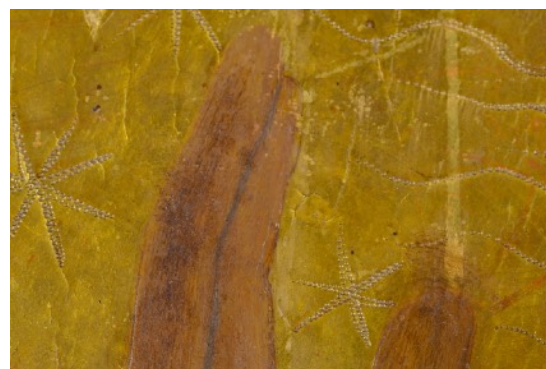


Figura 111. Detalle repinte dedos mano derecha.

Además de los daños provocados por factores externos a la obra, encontramos irregularidades debidas a la preparación o al grosor de la pintura (Fig.112).

6.2.4. Barniz

Por lo que respecta al barniz, muestra un amarilleamiento en la superficie pictórica, que se evidencia, sobretodo, en las carnaciones de los serafines, que exhiben una tonalidad que vira hacia el ocre (Fig.113).



Figura 112. Detalle irregularidades de la película pictórica.



Figura 113. Detalle del amarilleamiento del rostro del sarafín.

Mapa de daños anverso





Leyenda			
	Repintes		Lagunas
	Ampollas		Clavos que dañan la superficie
	Daños provocados por nudos internos		Lagunas de p. pictórica y preparación.
	Grietas provocadas por la separación de las tablas		Manchas mate de adhesivo
	Manchas de bol		Grietas provocadas por la tela intermedia
	Concreción de cera		

Figura 114. Mapa de daños anverso.



Figuras 115 y 116. Lagunas parte

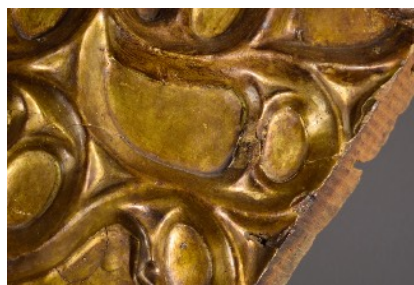
6.3.Tracería

El último subpartado es el que corresponde a los daños de la tracería. Esta pieza, como el resto del fragmento, presenta lagunas, roturas, faltantes y repintes.

En primer lugar, el marco inferior de la pieza presenta faltantes de las capas de preparación, bol y dorado, dejando a la vista, en algunas zonas, la madera vista con la que está constituida la tracería, y en otras, la capa de imprimación (Fig.115 y 116).

Por lo que respecta a los elementos decorativos que imitan las tracerías arquitectónicas, muestran golpes (Fig.117), faltantes de soporte de mayor o menor consideración y grietas y separaciones entre volúmenes (Fig.118).

Las lagunas en algunos casos se limitan a la pérdida de la capa de oro y el bol (Fig.119), dejando al descubierto la imprimación, mientras que en otros casos la pérdida es más profunda, dejando entrever el soporte y la tela intermedia (fig.120).



Figuras 117 y 118. Detalle de golpes, grietas y separación entre volúmenes.

En cuanto a los faltantes, distinguimos dos muy evidentes. En el extremo inferior derecho (Fig.121) se observa un faltante rectangular de tracería que correspondería con la esquina del fragmento. Este faltante tiene el espesor de 2 cm, lo que mide la tracería, por lo que la madera que vemos debajo es la del soporte.

El segundo faltante lo encontramos en el tercer saliente decorativo de los arcos lobulados del lado izquierdo de la pieza (Fig.122). En este caso, la madera del saliente se ha partido y separado del soporte, dejando un hueco vacío.

Finalmente, la tracería también presenta vestigios de una intervención anterior. En este caso, algunas lagunas y faltantes de madera se han cubierto con purpurina dorada (Fig.123), intentando imitar el oro original (Fig.124). Los repintes cubren zonas de considerable tamaño (Fig.56).

La esquina inferior izquierda presenta un añadido de una manera diferente a la original (Fig.125), adherida al soporte siguiendo la dirección de la veta original. Este añadido posterior coincide en las fotografías ultravioletas con una zona de repintes (Fig.56).

Además, encontramos una serie de clavos de hierro pintados con purpurina, que refuerzan la adhesión al soporte (Fig.127). Estos clavos, con mayor presencia en uno de los lados de tracería que en el otro, parecen haber sido aplicados con posterioridad para evitar la separación entre ambos soportes.



Figura 119. Detalle de lagunas con luz rasante.

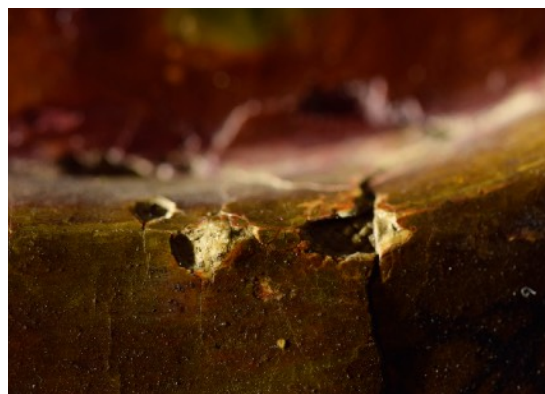


Figura 120. Detalle laguna de lámina de oro y bol.

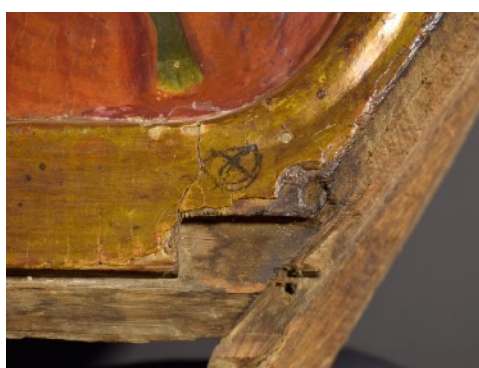


Figura 121. Detalle faltante soporte esquina inferior derecha.

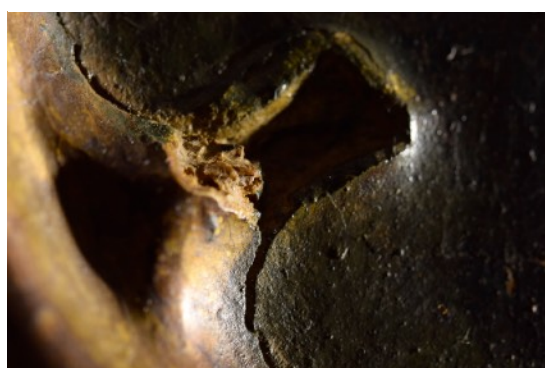


Figura 122. Detalle faltante soporte pieza decorativa.



Figura 123. Vista al microscopio del repinte con purpurina, 0,63 aumentos.

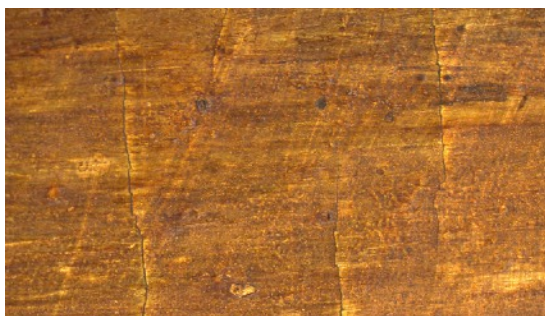


Figura 124. Vista al microscopio del oro original, 0,63 aumentos.



Figura 125. Detalle intervención anterior: injerto de madera.



Figura 126. Detalle intervención anterior: injerto de madera, vista lateral.



Figura 127. Detalle de los clavos añadidos.



Figura 128. Vista al microscopio de uno de los clavos añadidos, 1,25 aumentos.

Mapa de daños de la tracería

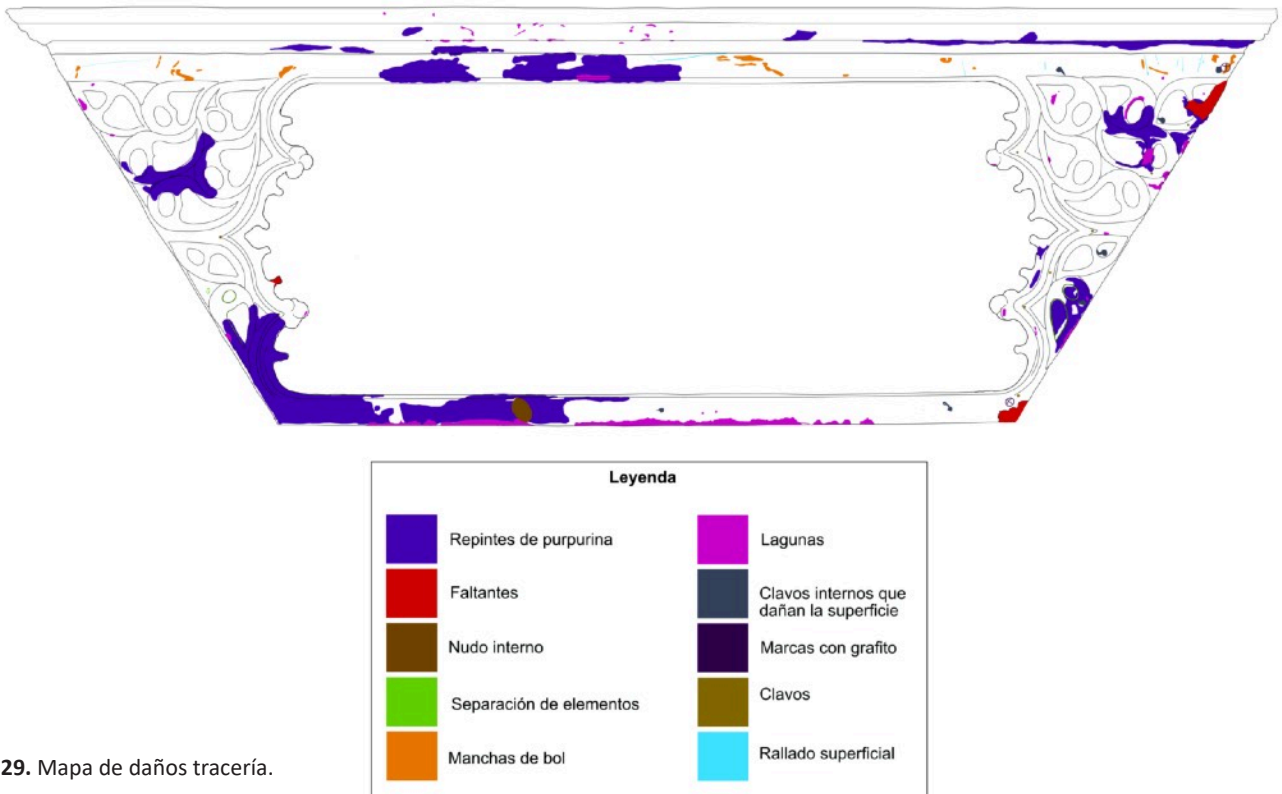


Figura 129. Mapa de daños tracería.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

Tras realizar un estudio técnico y un repaso del estado de conservación de la obra, en este apartado se pretende plantear, de manera genérica y ordenada, una posible propuesta de intervención. Esta intervención debe ser respetuosa con el original y adaptarse a las necesidades de la obra.

Puesto que no han podido realizarse pruebas concretas, la propuesta será una aproximación.

7.1. TRATAMIENTOS EN EL SOPORTE.

7.1.1. Limpieza mecánica.

El primer tratamiento realizado en el soporte debe ser una limpieza de la suciedad acumulada con el paso de los años. Para ello, se utilizará una brocha con aspiración, tanto sobre el soporte lúneo como sobre la tela. Para reforzar esta limpieza en las zonas menos accesibles o con secreciones duras, se utilizará el bisturí. Es importante limpiar bien el interior de las galerías provocadas por los insectos xilófgaos, ya que facilitará un correcto tratamiento de desinsectación.

Por lo que respecta a las manchas de yeso, se utilizará un hisopo humectado con agua destilada para reblandecer la superficie, y el bisturí para eliminación.

7.1.2. Desinsectación.

El tratamiento consiste en la aplicación de un producto para realizar una desinsectación curativa-preventiva. Este producto debe ser un biocida natural, como la permetrina, ya que se ha comprobado que es muy eficaz contra insectos coleópteros y tiene una baja toxicidad⁵³. De esta manera, la contaminación medioambiental y la exposición personal es menor.

Este biocida se aplicará en base disolvente mediante brocha por toda la superficie, y con jeringuilla en las zonas más afectadas por los insectos, para penetrar correctamente en los orificios y galerías.

Así pues, es conveniente aplicar tres manos del producto, dejándolo secar entre capas.

⁵³ *Ibíd.*, p.191

El pino es una madera con mayor permeabilidad, lo que significa que el producto puede introducirse hasta 3mm en el soporte⁵⁴.

7.1.3. Consolidación del soporte

Con este tratamiento se pretende devolver a las zonas de madera afectadas por los insectos su consistencia original, para que sea más estable y sólida. Para ello, se utilizará una resina sintética, como el *Regalrez 1126* en *White Spirit*, hasta un 15%⁵⁵, inyectada en los orificios y, en las zonas más afectadas, aplicada a brocha. Según la porosidad de la madera, se aplicará más líquida o más viscosa. Durante el secado, se debe controlar la migración de vapores del disolvente, pues podría afectar a la película pictórica.

7.1.4. Sellado de la unión entre tablas.

La separación entre las tablas del soporte es mínima, pero al realizar la limpieza y eliminar la suciedad incrustada puede quedar un espacio que permita nuevamente la acumulación de residuos. Puesto que la separación no es suficiente para realizar un enchuleado, se plantea la posibilidad de sellarlo con cera microcristalina.

7.1.5. Reconstrucción volumétrica de los faltantes de la tracería.

En la esquina inferior derecha de la tracería, como hemos comentado previamente, encontramos un faltante de soporte de 2 cm de profundidad. Para la reintegración de este faltante, se propone la realización de un injerto de listones de madera. Es recomendable escoger una madera de la misma especie leñosa, con características similares a la original y el tamaño acorde al grosor de la tabla, y debe mantener la dirección de la veta y el corte de los anillos.

El proceso consiste en ir colocando los listones de madera en fila, adecuándolos a la forma del faltante con la ayuda de sierra de carpintería, papel de lija o bisturí. Una vez se ha creado esta especie de "parquet", se irán encolado los listones entre ellos y por capas, comprobando en todo momento que las piezas siguen encajando en el faltante.

Finalmente, se cubrirá cualquier hueco que quede en la superficie con masilla epoxi y se lijarán los listones para dejarlos a la misma altura entre sí y con respecto a la tabla.

⁵⁴ *Ibíd.*, p.195

⁵⁵ *Ibíd.*, p.211

Los otros dos faltantes los encontrábamos en la zona de las molduras, uno como saliente en contacto con la película pictórica, y el otro en la esquina superior derecha. En estos casos, se propone la utilización de masilla epoxi (tipo *Araldit SV 427* y *HV 427*) de dos componente para realizar una reconstrucción volumétrica.

Esta masilla está formada por una resina y un endurecedor, que es el que permite el secado. Los dos componentes se mezclan en la misma proporción, y se aplican con una espátula, presionando bien los bordes de la laguna para asegurar la adhesión al soporte.

Con la masilla seca, se procederá a nivelar y lijar la superficie para conseguir un acabado liso y homogéneo.

Por último, se revisaría el estado de las zonas con clavos para valorar si se pueden estabilizar, pero a priori no se eliminarían por considerarse una intervención demasiado invasiva.

7.2. TRATAMIENTOS EN LOS ESTRATOS PICTÓRICOS.

7.2.1.Consolidación puntual

La pintura presenta grietas, lagunas y película pictórica levantada, por lo que se aconseja realizar una consolidación puntual de las zonas más problemáticas.

Antes de realizar la consolidación se deben realizar pruebas de resistencia a la humedad y sensibilidad a los disolventes, para evitar causar más daño a la pieza.

Es recomendable escoger un adhesivo lo más parecido al original. Puesto que la obra está datada en el siglo XV, y se ha estudiado la utilización de cola animal para realizar las preparaciones, se utilizará un adhesivo de origen animal sobre la película pictórica, como la gelatina técnica. Se aplicará el adhesivo mediante inyección entre las capas separadas de los estratos, y se colocará un papel japonés para poder realizar presión con la yema de los dedos y que absorba el exceso de consolidante. Cuando el adhesivo esté mordiente, se aportará calor con una espátula caliente, interponiendo un TNT.

En los dorados no es conveniente utilizar este adhesivo, ya que son sensibles al agua caliente. Por ese motivo se propone el uso de *Plextol B500* al 15% en agua, para hacer un aporte menor de humedad. Se inyectará el adhesivo entre las capas a consolidar y se aplicará presión suave para eliminar los restos en superficie, planchado posteriormente con *Melinex* siliconado.

En el caso de las ampollas, la consolidación será diferente. En primer lugar, se aplicará un disolvente que actuará de elasticante a modo de empaco de papel japonés. Se interpondrá un papel humedecido con agua y alcohol y una hoja de Melinex. Por último, se aplicará calor con una lámpara de infrarrojos y se presionará con los dedos muy suavemente mientras se va aplicando la cola⁵⁶.

7.2.2. Limpieza mecánica.

Una vez la obra está bien consolidada, se realizará una limpieza mecánica utilizando brochas finas y aspiración, evitando un frotamiento demasiado intenso. Este paso tiene la finalidad de remover la sustancias depositadas en la superficie pictórica. Se puede reforzar esta intervención con el uso de bisturí y escarpelo para zonas concretas.

7.2.3. Limpieza físico-química.

A la hora de enfocar este apartado, recordar que es necesaria la realización de catas con diferentes disolventes en zonas poco visibles de la obra. Podemos emplear distintas combinaciones de disolventes orgánicos neutros, utilizando como base el Test de Cremonesi, lo que nos ayuda a determinar los parámetros de solubilidad de los estratos a eliminar.

Para determinar si un disolvente será eficaz en la limpieza de un determinado sustrato, se utiliza el llamado Triángulo de Teas, donde se indica de manera gráfica el área en que se disolverán distintos materiales y los disolventes que tendrán la capacidad de hacerlo⁵⁷. Conociendo el tipo de sustrato, es posible aproximarse al disolvente que será más eficaz para eliminarlo.

A partir de esta información, se pueden realizar mezclas de diferentes disolventes para conseguir determinados resultados. Uno de los protocolos más utilizados en restauración es el Test de Cremonesi, en el que se presentan mezclas de disolventes ordenadas de menor a mayor polaridad. Este test nos permitirá aproximarnos a la mezcla más efectiva para la realización de la limpieza.

⁵⁶ *Ibíd.*, p.244

⁵⁷ Las fuerzas de dispersión, las interacciones bipolares y los enlaces por puente de hidrógeno son las que determinan la solubilidad de una sustancia. Por ejemplo, cuánto mayor sea fuerza de dispersión, menor polaridad presentará el disolvente, por lo que será menos soluble en agua. Consultado en: DOMÉNECH, T. Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales. Valencia: Editorial UPV, 2013, pp.134-139

Cuando tratamos con materiales hidrófilos, como pueden ser las colas animales, se puede plantear la realización de un Test con base acuosa que permita la eliminación de la suciedad. Puesto que el agua tiene una tensión superficial muy elevada, y es el disolvente más polar, se le puede modificar el pH o añadir ciertos aditivos como tensoactivos o agentes quelantes para conseguir que disuelva sustancias que de otro modo no se podrían disolver. Así pues, el Test acuoso está compuesto por diferentes soluciones también en las que se juega con el pH y se añaden gelificantes, quelantes y tensoactivos.

A raíz del estudio visual de la obra se estima que la obra posee al menos cuatro estratos sobre la pintura (posiblemente más), por lo que convendría realizar en primer lugar una limpieza acuosa para la eliminación de depósitos de suciedad superficial; una segunda limpieza para eliminar los repintes sobre el barniz; una tercera para eliminar el barniz y finalmente una cuarta para la eliminación de estratos de suciedad o repintes antiguos que pudieran estar bajo el barniz actual. Este procedimiento dependerá de los análisis.

Eliminación depósitos de cera

Para la eliminación del depósito de cera, se colocará un papel japonés sobre la concreción y se aportará calor mediante una espátula caliente. Una vez se haya reblandecido la cera, se eliminará con un bisturí. Si queda algún resto, y teniendo en cuenta el resultado de las pruebas previas, puede eliminarse con un poco de White Spirit.

En caso de no reblandecer el depósito con calor, se pueden realizar también pruebas con Test acuosos (mezclas tamponadas a distintos pH, quelantes, tensoactivos).

Eliminación de repintes

Normalmente los repintes se desprenden con más facilidad que el original, ya que su adhesión al soporte es mucho menor⁵⁸. Para su eliminación, se realizará una prueba con disolventes orgánicos polares, o se planteará el uso de un agente quelante, extendido mediante hisopos, sin friccionar demasiado la superficie. En casos determinados se aportará el uso de bisturí.

Eliminación del barniz

Los alcoholes son disolventes con gran polaridad, y son altamente efectivos en la eliminación de barnices de resinas naturales⁵⁹. Al escoger el disolvente,

⁵⁸ VIVANCOS, V. 2007, Op.Cit., p.259

⁵⁹ *Ibíd.*, p.271

siempre se debe elegir la mezcla que permita extraer el barniz a la menor polaridad posible. Para minimizar los daños en la superficie, se escogerá un disolvente que tenga un poder de retención bajo. Para ello, estas mezclas se pueden gelificar, empleando *solvent gels*.

Limpieza película pictórica

Para la limpieza de la película pictórica, se realizarán catas en zonas poco visibles, empezando por tonos oscuros, ya que los blancos tienen una gran resistencia.

Se combinará el Test acuoso con el Test de Cremonesi, extremando las precauciones por las características de la técnica, y según los resultados, se utilizará la mezcla que más convenga a la obra.

Limpieza oro

La zona de dorados, al ser altamente sensible al agua, presenta una dificultad añadida. En este caso, se utilizará un gel disolvente o una emulsión grasa (por ejemplo, White Spirit con agua y Tween) , ya que permite realizar una limpieza muy controlada. Este tipo de emulsiones permite la eliminación de la suciedad ambiental.

7.2.4. Barnizado.

Antes de la aplicación del estuco se barnizará la superficie pictórica para protegerla y evitar que el estuco la manche o le afecte de algún modo. El barniz elegido debe cumplir una serie de características: debe ser incoloro y resistente, tener buena elasticidad, una baja tendencia a atraer la suciedad y de fácil eliminación.

Teniendo en cuenta las características del original, se realizará un barnizado con una resina natural (como la resina Dammar), aplicado mediante brocha suave.

En principio, y si tras la limpieza de los dorados éstos se muestran estables, la lámina metálica no se barnizaría para evitar problemas de reversibilidad futura.

7.2.5. Estucado

Las zonas de lagunas y pérdidas de los estratos pictóricos se estucarán utilizando un producto lo más similar posible al original. En este caso, se elaborará un estuco con sulfato cálcico y cola de conejo o gelatina técnica.

La capa de estuco se aplicará con espátula flexible en las zonas que lo permitan, y con pincel en las menos accesibles, en varias capas superpuestas para evitar una contracción demasiado grande durante el secado.

Es importante conseguir una superficie lisa y homogénea. Para ello, una vez el estuco esté seco, se lijará la superficie para dejarla lisa y a nivel con la película pictórica.

En las lagunas de mayor tamaño de la película pictórica es conveniente texturizar el estucado, para conseguir una homogeneidad y que no queden zonas demasiado lisas en contraste con la pintura original. En este caso se plantea producir una imitación de las pinceladas originales utilizando un pincel antes del secado completo del estuco.

7.2.5. Reintegración cromática.

Por lo que respecta a la reintegración cromática, se realizará con acuarelas, utilizando la técnica del *tratteggio* en las lagunas más grandes, y el puntillismo para cubrir las lagunas de pequeñas dimensiones.

La reintegración de las lagunas en la zona de dorados se reintegrarán mediante la selección de oro, una variante de la selección cromática. En la selección cromática, el objetivo es conseguir aproximarnos al color que rodea la laguna con la superposición de tramas de colores básicos. Es el ojo quien realiza la mezcla entre ellos⁶⁰. En este caso, para llegar a aproximarnos a la tonalidad del oro, se empleará una red de *tratteggio* de cuatro colores: amarillo, rojo, verde y negro.

Esta reintegración se llevará a cabo con acuarelas, posteriormente retocada con colores al barniz.

7.2.6. Barnizado final

Para el barnizado de acabado se busca un barniz de aspecto satinado, propio de la pintura al temple, en contraste con el brillo de los dorados. Se protegería con una capa de barniz Regalrez aplicado a spray, pues es una resina sintética bastante estable al envejecimiento y mediante esta aplicación no removería la reintegración al barniz⁶¹.

⁶⁰ FERRAGUT, S. *Síntesis teórica de la reintegración de superficies pictóricas con lámina metálica*. Valencia: Editorial UPV, 2008, p.94

⁶¹ FERRER, A. *Estudio y proceso de intervención de una pintura sobre tabla francesa del siglo XVII*. 2019, p-31. [Consulta en línea: 20/06/2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/125359>

8. MEDIDAS CONSERVATIVAS.

La conservación preventiva incluye aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas⁶². Puesto que la obra no se encuentra en un museo, sino en un edificio histórico con condiciones no controladas, se realizarán una serie de recomendaciones básicas para asegurar su mantenimiento.

Una de las características fundamentales de la madera es su higroscopicidad, por lo que es muy sensible a los cambios de humedad y temperatura, absorbiendo y expulsando muy rápidamente la humedad del ambiente. Estas variaciones provocan la contracción de la madera y la creación de grietas. Por ese motivo, es importante mantener una humedad relativa lo más estable posible. Así pues, se recomienda que haya ventilación en la estancia y que se evite la proximidad de la obra con fuentes de calor en invierno o aire acondicionado en verano.

Por lo que respecta a la iluminación, es preferible que la obra no reciba la luz natural directamente. En este caso, la sacristía tiene una ventana en la pared opuesta a la de la obra, por lo que se debería comprobar si la luz incide de manera directa. Si es así, se propondrá el traslado de la obra a una nueva ubicación. En el caso no ser posible su traslado, se estudiará la opción de añadir un filtro al cristal para reducir la incisión lumínica.

Se recomienda realizar tareas de mantenimiento e higiene periódicas, a ser posible, por personal especializado. En el caso de no contar con los medios para ello, se plantea la realización de limpiezas periódicas con plumero para evitar la acumulación de suciedad; así como el control de insectos que puedan deteriorar la estructura de la pieza.

Finalmente, puesto que la obra se encuentra en la sacristía, un lugar que no forma parte del acto litúrgico, gran parte de la población no conoce la existencia de ésta, o no tiene la posibilidad de admirarla de manera habitual. Por ese motivo, se propone su traslado a una de las capillas laterales de la iglesia, para conseguir de esta manera una valorización y reconocimiento de la obra por parte de la población.

⁶² Ministerio de Cultura. *Normas de conservación preventiva para la implantación de sistemas de control de condiciones ambientales en museos, bibliotecas, archivos, monumentos y edificios históricos*. Madrid, 2009. Disponible en: <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/ce06dba27d770ba28c78c93cded6688f.pdf>

9. CONCLUSIONES

A través de la realización del presente Trabajo Final de Grado se ha conseguido adquirir un conocimiento sobre los materiales y sistemas constructivos de la pieza, a través de un estudio visual y fotográfico, lo que ha permitido elaborar de forma coherente una propuesta de intervención que devuelva la estabilidad a la obra.

La obra que nos ocupa ha estado condicionada por los acontecimientos históricos que han tenido lugar a su alrededor. Toda obra de arte se ve afectada por el paso del tiempo, los acontecimientos históricos, la evolución social y cultural y los factores medioambientales que puedan afectar a su conservación. Por este motivo, ha resultado muy significativa y necesaria la búsqueda y recopilación de documentación que aporte información sobre el origen de la pieza, su ubicación original y los acontecimientos en los que se ha visto envuelta hasta llegar a su localización actual.

La realización de un estudio compositivo e iconográfico nos ha permitido conocer la representación que en ella aparece, su significado y la relación que mantiene con el espacio litúrgico.

Por otra parte, se ha estudiado a nivel técnico, obteniendo una amplia documentación fotográfica. Esto ha permitido una comprensión del proceso de construcción de la pieza, que ha llevado a la posibilidad de recrear el retablo original al que posiblemente perteneció el fragmento. Por otro lado, se han adquirido los conocimientos necesarios para determinar los materiales que conforman la obra y que resultan determinantes para la comprensión del estado de conservación.

En este sentido, se ha comprobado la necesidad de realizar pruebas previas en la obra, así como la toma de muestras para su análisis químico. Sin esta información tan precisa, resulta complicado proponer acciones concretas, por lo que toda la propuesta está basada en hipótesis obtenidas mediante el estudio de tratamientos habituales y la comparativa con otras intervenciones ya realizadas en piezas similares.

A pesar de ello, y gracias al estudio fotográfico y visual, se ha planteado una propuesta de las acciones que se considera necesario realizar tanto en el soporte lúneo como en los estratos pictóricos y el oro.

A modo de conclusión, ha resultado imprescindible establecer y recomendar una serie de pautas en relación a la conservación preventiva de la obra, para evitar en la medida de lo posible que su degradación continúe.

10. BIBLIOGRAFIA

BRUQUETAS, R. *Los tableros de pincel. Técnica y materiales*. En: Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos. Madrid: Grupo Español del IIC, 2006. ISBN 84-611-2633-5

CANTÓ, M. *Informe sobre el estado de conservación del retablo de la Transfiguración perteneciente al Museo Almodí de Xàtiva* (TFG). Dirigido por José Manuel Barros García, 2016. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/73868>

CANTOS, O. *Las decoraciones en relieve. El brocado aplicado. Ejemplo práctico*. En: Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos. Madrid: Grupo Español del IIC, 2006. ISBN 84-611-2633-5

CARRERES, F. *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, Tomo II, 1919.

CHILLERÓN, M. *El patrimonio perdido durante la Guerra Civil en Albacete* (Tesis de máster).Dirigida por José Manuel Barros García, 2013. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/39198>

COMPANY, X. *La retablística en el área valenciana. Gótico y Renacimiento, siglos XIV, XV y XVI*. Madrid: Grupo Español del IIC, 2006. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2007/01/XCompany.pdf>

DOMÉNECH, T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial UPV, 2013. ISBN: 978-84-8363-996-2

FERRAGUT, S. *Síntesis teórica de la reintegración de superficies pictóricas con lámina metálica* (Tesis de máster). Dirigida por Vicente Guerola Blay, 2008. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/13524>

FERRER, A. *Estudio y proceso de intervención de una pintura sobre tabla francesa del siglo XVII* (TFG). Dirigido por Eva Pérez Marín, 2019. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/125359>

GARCÍA, Juan V. *Art i societat a la València medieval*. Catarroja: Editorial Afers, 2011. ISBN: 978-84-92542-53-6

GARCÍA, JUAN V. (dir.), MANCHO, C., REUIZ, I. *Historia del arte medieval*. Universidad de València, 2012. ISBN: 978-84-370-8129-8

GARCÍA ENGUIX, V. *Transformaciones y cambios de contexto en los retablos: El caso de Xàtiva* (Tesis doctoral). Dirigida por D.José Manuel Barros García, D.Vicente Guerola Blay y Dña. Eva Pérez Marín, 2017. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/90563>

GARIN, F. *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1986. ISBN: 8450546532

GIOVANNA, M. *Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano. Aspectos problemáticos*. CuadMon (Cuadernos monásticos), 2002. Disponible en: https://surco.org/sites/default/files/cuadmon/disponible_no/cuadernos-monasticos-142-143-2991.pdf

LLAMAS, R. *Análisis estructural del retablo gótico valenciano: información técnico-gráfica y estudio de nuevos sistemas de anclaje al muro como factor determinante para su conservación* (tesis doctoral). Dirigida por la Dr^a. Victoria Vivancos Ramón. Valencia: Editorial UPV, 2001.

LOCARRA, C. (coord.). *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2007. ISBN: 978-84-7820-903-3

LÓPEZ, P. *Altars, retablos, púlpitos y coros: elementos del mobiliario religioso colonial*. En: Revista Credencial, 2015. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/altars-retablos-pulpitos-y-coros-elementos-del-mobiliario-religioso-colonial>

MARTÍNEZ, M. *Estudio previo y propuesta de intervención de la Iglesia de los Santos Juanes, Puzol* (TFG). Dirigido por Rafael Marín Sánchez, 2017. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/88898>

NAVARRO, M. *La incautación, conservación y restauración de la escultura sacra durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra en la ciudad de Murcia* (Tesis de máster). Dirigida por: Virginia Santamarina Campos, María Angeles Carabal Montagud y Enrique Monero Ribelles, 2017. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/89280>

OSORIO, J. *La imagen de Dios-Padre en la plástica cristiana. Cuestiones Teológicas*, Vol.36, Nº85. Medellín, Colombia, 2009. ISSN 0120-131X.

ROCA, F. *Puçol y su arco románico*. En: Programa de fiestas patronales, 1945. Disponible en: Anexo 1. Referencia en: <https://apunteshistoriadepuzol.blogspot.com>

RUIZ, P. *Trinidad y arte. XXXIX Simposio de Teología Trinitaria*. En: Carthaginensia: Revista de estudios e investigación, vol.20, nº 37-38, 2004. ISSN: 0213-4381.

SAAVEDRA, R. *El patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939). Política e ideología en las «dos Españas»*. Universidad de Cantabria, 2013. Disponible en: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/2430/TesisRSA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

SANCHIS, J. *Nomenclator geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Valencia: Biblioteca Nacional de España, 1922. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228572&page=1>

SEDANO, U. *La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla*. Gijón: Trea, D.L, 2014. ISBN: 978-84-9704-732-6

VAILLANT, M.; VALENTÍN, N., DOMENECH, T. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial UPV, D.L, 2003. ISBN: 84-9705-420-2

VIVANCOS, V. *Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana*. En: Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos. Madrid: Grupo Español del IIC, cop.2006. ISBN: 84-611-2633-5

VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007. ISBN: 978-84-309-4651-8

VIVANCOS, V. y PÉREZ, E. *Estudio de las técnicas constructivas en los retablos de madera del área valenciana. Siglos XV-XVIII*. En: Revista Arché, 2006. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/32368/2006_01_087_094.pdf?sequence=1&isAllowed=y

SITIOS WEB

Ajuntament de Puçol. *Iglesia Santos Juanes*. [consulta en línea: 25/03/2020]. Disponible en: <https://www.puçol.es/index.php/es/iglesia-santos-juan>

GENERALITAT VALENCIANA. Restauració del Retaule Major de la Font de la Figuera. Joan de Joanes. 2005. [Consulta en línea: 27/04/2020]. Disponible en: <https://docplayer.es/79596128-Restauracio-del-retaule-major-restauracion-del-retablo-mayor.html>

Inventario General de Patrimonio Cultural Valenciano, sección 2ª, Bienes de relevancia local. Generalitat Valenciana. Conselleria de Educació, Cultura y

Deporte. [Consulta en línea: 26/03/2020]. Disponible en: <http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/brl>

La Seu de Xàtiva. El Retablo Mayor de San Félix de Xàtiva y sus Comitentes. [Consulta en línea: 02/04/2020]. Disponible en: <http://seudexativa.org/el-retablo-mayor-de-san-felix-de-xativa-y-sus-comitentes>

LAS PROVINCIAS, *Lo Rat Penat en Puzol*. En: Las Provincias : diario de Valencia. Valencia: 14 de enero de 1907: Número 14748. [26/03/2020]. Disponible en: https://prensahistorica.mcu.es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1001422&anyo=1907.

Ministerio de Cultura. *Normas de conservación preventiva para la implantación de sistemas de control de condiciones ambientales en museos, bibliotecas, archivos, monumentos y edificios históricos*. Madrid, 2009. [consulta: 15/06/2020]. Disponible en: <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/ce06dba27d770ba28c78c93cded6688f.pdf>

Museo Catedral de Murcia. *Desposorios de la Virgen*. [Consulta en línea: 25/03/2020]. Murcia, 2015. Disponible en: <https://www.facebook.com/museocatedralde.murcia/photos/desposorios-de-la-virgenhernando-de-llanos-1516museo-de-la-catedral-de-murciano-/1490217997973738/>

Museo Catedral de Valencia. *Retablo de San Miguel*. [Consulta en línea: 27/04/2020]. Disponible en: <https://museocatedralvalencia.com/la-visita/recorrido-capillas/retablo-de-san-miguel/>

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. [Consulta en línea: 02/04/2020]. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/catalogo>

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

A continuación se expondrá un índice de las imágenes obtenidas por fuentes externas utilizadas en este trabajo. El resto de imágenes que no se incluyen en este índice son de elaboración propia.

Figura 2 (p.8). Puerta lateral de la primitiva iglesia de Puçol. En: SANCHIS, J. *Nomenclator geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Valencia: Biblioteca Nacional de España, 1922. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228572&page=1>

Figura 3 (p.8). Arco románico de la antigua Iglesia de Puçol. En: ROCA, F. Puzol y su arco románico. En: Programa de fiestas patronales, 1945. Disponible en: ANEXO 1.

Figura 4 (p.11). Estructura de un retablo: guardapolvo. En: Taller 2. Pintura de caballete.

Figura 5 (p.12). *María Magdalena*. Totana, Región de Murcia. Actos iconoclastas. En: NAVARRO, M. *La incautación, conservación y restauración de la escultura sacra durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra en la ciudad de Murcia*

Figura 6 (p.12). *San Roque* [pintura sobre tabla, siglo XVI]. Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Puçol. Destruída en 1936. En: CARRERES, F. *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, Tomo II, 1919.

Figura 8 (p.14). Ubicación de la Parroquia de los Santos Juanes: Plaza de la Iglesia, nº4. En: Google Maps.

Figura 9 (p.15). Esquema de la planta de la Iglesia de los Santos Juanes. En: MARTÍNEZ, M. Estudio previo y propuesta de intervención de la Iglesia de los Santos Juanes, Puzol (Valencia).

Figura 14 (p.18). *Icono* siglo VII. Monasterio de Santa Catalina [Sinaí, Weitzmann, tav. B 16]. En: GIOVANNA, M. Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano. Aspectos problemáticos. CuadMon, 2002

Figura 15 (p.18). HERNANDO DE LLANOS. *Desposorios de la Virgen* [1516]. Museo de la Catedral de Murcia. En: <https://www.facebook.com/museocatedralde.murcia/photos/desposorios-de-la-virgenhernando-de-llanos-1516museo-de-la-catedral-de-murciano-/1490217997973738/>

Figura 16 (p.19). JOAN REIXACH, *Padre Eterno* [Temple y oro sobre tabla, ca. 1540]. 31 x 85 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. En: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/padre-eterno/joan-reixach/064055-000>

Figura 17 (p.20). Atribuido a VICENT MACIP. *Retablo de San Miguel*. Catedral de Valencia. En: <https://museocatedralvalencia.com/la-visita/recorrido-capillas/retablo-de-san-miguel/>

Figura 18 (p.20). MAESTRO DE XÀTIVA, *Retablo Mayor de la Iglesia de San Felix* [s.XV o XVI]. Xàtiva. En: <http://seudexativa.org/el-retablo-mayor-de-san-felix-de-xativa-y-sus-comitentes>

Figura 19 (p.20). JOAN DE JOANES. *Dios Padre y Espíritu Santo*. [Óleo sobre tabala, 1547-1550]. 212 x 44 cm. Fragmento del guardapolvo del Retablo Mayor de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de la Font de la Figuera. En: <https://docplayer.es/79596128-Restauracio-del-retaule-major-restauracion-del-retablo-mayor.html>

Figura 60 (p.34). JOAN REIXACH. *Retablo de la Epifanía* [Temple, óleo y dorado sobre tabla, 1469]. 419 x 309,5 x 29 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/retablo-de-la-epifania/joan-reixach/050621-cjt>

Figura 61 (p.34). MAESTRO DE ARTÉS Y BORBOTÓ. *Retablo de la Transfiguración* [Temple sobre tabla, 1616]. 6,56 x 3,82 m. Museu de l'Almodí de Xàtiva. En: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/73868/C_A_N_T_O_%20-%20INFORME%20SOBRE%20EL%20ESTADO%20DE%20CONSERVACIÓN%20DE%20L%20RETABLO%20DE%20LA%20TRANSFIGURACIÓN%20PERTENECIENTE%20A....pdf?sequence=2

ANEXOS

En este anexo se ha adjuntado una serie de documentación significativa para la elaboración del trabajo.

- **ANEXO 1.** Ficha del catálogo de la Dirección General de Cultura. Inventario de Bienes Patrimoniales de la Comunidad Valenciana. Nº de identificación 46.13.205-001-0004.

0. IDENTIFICACION INFORMATICA

010. Número de referencia
020. Número de identificación 46.13.205-001-0004
030. Fecha significativa
750. Otros números (número de la Comunidad Autónoma) C0008400000035

Número:

1. TITULO O DENOMINACION

235. Denominación principal: Título Representando al Padre Eterno
235. Objeto Pintura tabla
236. Denominación accesoria: Título
236. Objeto Fragmento perteneciente a un retablo

2. DESCRIPCION

430. Técnica Bruñido, Dorado, Óleo . Policromía
431. Materia Pigmentos y oro fino sobre tabla
462. Medidas 205 x 38 cm
255. Tipología Pintura

3. LOCALIZACION

321. Comunidad Autónoma COMUNIDAD VALENCIANA
322. Provincia VALENCIA
324. Municipio PUÇOL
325. Entidad Local Menor
326. Isla

Ubicación

332. Edificio Iglesia Parroquial de los Santos Juanes
333. Entidad Arzobispado de Valencia
334. Dirección Pl. de la Iglesia s/n. 46530. Puçol. Tl. 96 142 00
335. Localización Sacristía. Colgada en muro izquierdo

4. DATOS HISTORICO-ARTISTICOS

300. Autor/es Círculo de Cabanyes

303. Reproducido

610. Epoca s. XVI. Hacia principios de siglo

622. Escuela España. Valencia

701. Bibliografía GARIN ORTIZ DE TARANCO: "Catálogo de monumentos de la comunidad Valenciana". Valencia 1986. Pp. 426

5. ESTADO DE CONSERVACION

711. Condición Regular

712. Deterioros Barridos del color en el rostro del Padre Eterno

713. Partes que faltan

714. Restauraciones realizadas Restaurado recientemente

6. TITULARIDAD

245. Titular Arzobispado de Valencia

245. Dirección C/. Palau nº 2. 46003

245. Provincia VALENCIA

732. Observaciones Tabla superior de la polsera o guardapolvo



- ANEXO 2: F. Roca Alcayde, director del "Centro de Cultura Valenciana". *Puzol y su arco románico*. Libro de fiestas patronales de 1945.

Puzol y su Arco Románico

A los trabajos históricos del Dr. J. Alfonso Bosch, publicados en 1917 y del Ilmo. Sr. Dr. R. Amigó Ferrer en 1926, sumamos las presentes elucubraciones, contribuyendo al mayor acopio histórico de nuestra amada "terreta", atendiendo por otra parte a los amables requerimientos de nuestro dilecto amigo y discípulo D. V. Marco Alonso.

Anotamos en primer lugar los datos, también registrados por los antecitados historiadores puzolenzes, diciendo que la primera fiesta que oficial y con gran boato ha dedicado Puzol a su Patrona, fué según reza el Libro Racional de 1.600, el día 8 de Septiembre de este año. En años sucesivos se celebraban dos fiestas anuales: Una en abril o junio por los solteros y otra el 8 de septiembre por los casados y pueblo en general, que más tarde se viene celebrando el 8 de septiembre por los solteros y el siguiente día 9 por la Cofradía de Casados; actualmente bajo la dirección y patrocinio del Magnífico Ayuntamiento.

No dejaremos de consignar, que en épocas anteriores a 1.600, ya se celebraban fiestas en honor a la Virgen, aunque sin carácter popular, ya que el libro racional de 1.584 (según afirma haber ojeado el Dr. Amigó), dice: «Que el 8 de Septiembre, se hizo fiesta a la Natividad de la Virgen de N.ª Señora, por devoción de Martín Tisón». Obsérvese que aún no se consigna el título «DEL PIE DE LA CRUZ».

En 1.925 fué proclamada canónicamente Patrona de Puzol, la Virgen del Pié de la Cruz, por S. S. el Papa Pío XI y con tal motivo, los sacerdotes hijos de Puzol, juntamente con el Sr. Obispo de Segorbe, Excmo. Sr. Fray Luis Amigó Ferrer (conceptuado como hijo de esta villa), dedicaron como clavarios, grandiosas fiestas los días 5, 6, 7 y 8 de septiembre de este año, cuyos festejos culminaron el día 8, en que por la tarde y en imponente procesión presidida por dicho Prelado y autoridades locales, fué llevada por los sa-

pa declara y nombra Patrona Canónica de Puzol, a la que antes sólo era Patrona Popular. En la estación fueron recibidos por las autoridades y pueblo en masa; el Rescripto fué recibido por el Alcalde en una bandeja de plata y llevada a la Iglesia con toda solemnidad y respeto, siguiendo el numeroso séquito.

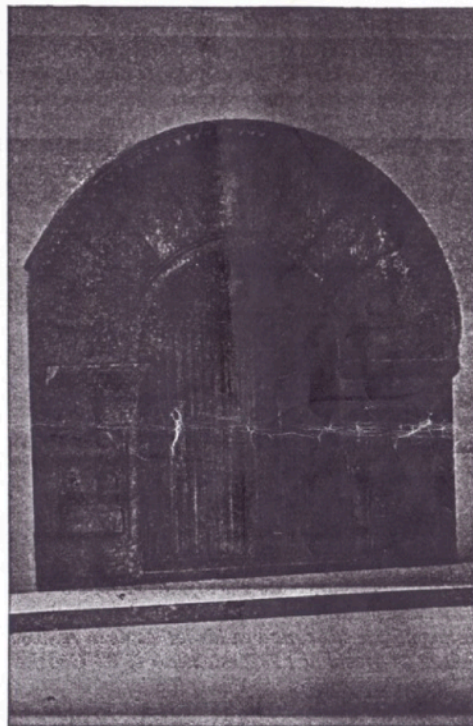
Como complemento a estos datos, diremos, que la divina Perla de Puzol, la amada Imagen encontrada, estuvo durante el tiempo revolucionario escondida en la calle de San Pedro, n.º 29, casa de D. J. Esteve Sanchis y que el día 28 de mayo de 1.939, a las 10 de la mañana, fué devuelta a la Iglesia procesionalmente y con toda magnificencia, llevada en brazos del Presbítero Dr. D. Mariano Amigó, en funciones de párraco.

El año 1.238 conquistó D. Jaime I la ciudad de Valencia y su campamento general estaba en el Puig, a las órdenes directas de su tío D. Guillem de Entenza.

Entre las tropas del Rey Conqueridor, había amén de aragoneses y catalanes, otros de nacionalidad inglesa, francesa e italiana.

El predio que hoy ocupa Puzol (donde había una torralaya para comunicar Sagunto con Puig por medio de hogueras, torre que aún existe en la calle de Torreta, n.º 4), pertenecía a un régulo moro y arrojados éstos, dió D. Jaime en 1.238, esta pertenencia a Asalid de Gudal, caballero que se distinguió por su bravura en las luchas de la reconquista.

El 28 de agosto de 1.242, estableció el de Gudal en su nueva posesión a catorce cristianos (italianos de origen, de los que vinieron con D. Jaime, que con sus familias constitulan unos cuarenta individuos, procedentes de Puzolo (pueblo de Italia), por cuyo motivo a esta minúscula población establecida en miserables casitas o chozas, se la llamó de los de Puzolo, nombre que se pronunció en S porque en valenciano nohay sonido de Z; esta palabra por metaplasmo (apócope)



cerdotes-clavarios, la veneranda Imagen encontrada.

A las 9 de la mañana del día anterior, fué recibido solemnemente, con el Sr. Obispo, el Rescripto en que el Pa-

quedó convertida en Puzol o Pusol.

Esta pequeña población estuvo enclavada al final de la calle de San Juan y junto a ella se levantó después la Iglesia del nuevo "Lloch de Pusol". (Véase el "Llibre dels Repartiments" y la documentada obra "Los Viciarios" de V. Forner).

Esta primitiva Iglesia estuvo emplazada en el jardín de la hoy Clínica Médica Municipal, situada en la calle de San Juan, n.º 24, y que desde 1.928 a 1937, fué Comedor de Caridad, fundado y edificado por el que suscribe. Esta primera Iglesia del Lugar de Puzol, cuyos pilares-machos y arcadas pétreas aún subsisten, fué edificada a mediados del siglo XIII. La desaparecida edificación, estaba distribuida en tres cuerpos, con entrada por el testero del Oeste, frente al cual debió existir una plazuela ocupada hoy por la Casa Abadía y Casa Capitular.

La Iglesia ocupaba el centro y media 14'10 m. de longitud por 7'20 de latitud y según se entraba, a la izquierda la abadía y a la derecha el cementerio. El valioso tríptico-retablo de San Juan que estuvo en el Altar mayor de esta Iglesia fué trasladado a la nueva Iglesia (actual) donde ha estado hasta los días revolucionarios, formando parte del Altar que había a la derecha junto a la entrada de la sacristía.

Aunque pequeña, era una iglesia suficiente para el reducido número de vecinos y en sobria fachada lucía el valioso arco de estilo románico, que avalaba sus puertas de entrada y que hoy figura en la puerta de la Clínica, siendo sus medidas de 1'80 mt. de ancho por 3'50 mt. de alto.

Este hermoso arco románico ha sido visitado y ensalzado por destacados miembros de "Lo Rat Penat" y "Centro de Cultura Valenciana" con personalidades entre las que figuran D. Teodoro Llorente Falcó, D. J. Sanchis Civera, D. Roque Chavás, Condes de Montornés y Trenor, etc.

Hecha la actual Iglesia bajo la dirección y aportación económica del B. Juan de Ribera, fué inaugurada el 28 de Oc-

tubre de 1.607, en cuya mañana, el mismo Sr. Arzobispo, trasladó procesionalmente de la vieja a la nueva Iglesia el Santísimo Sacramento, precediendo en la misma, la Imagen encontrada, que fué colocada en la 2.^a capilla a mano derecha entrando por la puerta principal y acto continuo, el Arzobispo B. J. de Ribera celebró la primera misa.

Más tarde el arco románico fué trasladado al sitio actual, dando entrada al cementerio que fué ensanchado con la vieja iglesia.

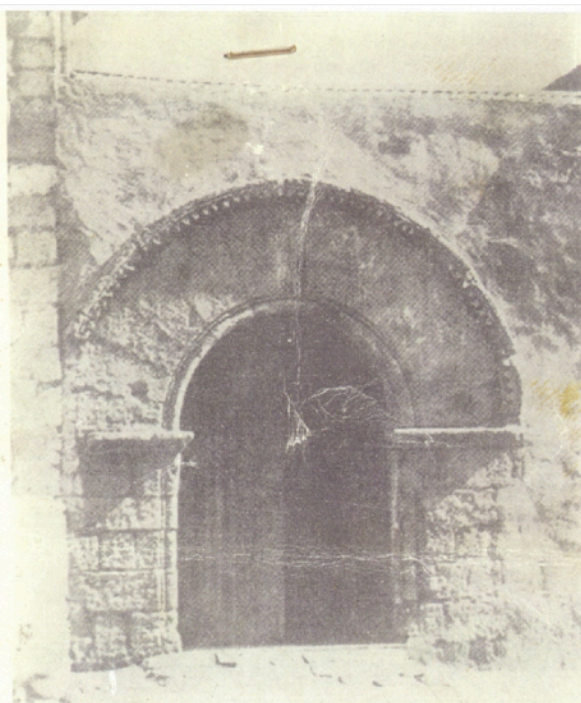
Junto al Palacio Arzobispal, comunicado con la Iglesia había y hay un extenso huerto que fué famoso Botánico del Reino y en éste se cultivó como ensayo el primer cacahuet originario de América, cuya semilla trajo un canónigo.

Visto el éxito del cultivo, de aquí se distribuyó semilla a todas partes, cabiendo a Puzol la satisfacción de ser el primer punto de Europa en que se cultivó tan útil planta.

Terminamos este trabajo, honrándolo con los nombres de algunos de los preclaros hijos de Puzol: H. Pedro Muñoz, hermitaño, por cuya intercesión se obtuvieron muchos milagros del Señor; Florentina Dasi, maestra distinguida, que murió en olor a Santidad y que gozó la dicha de que en varias ocasiones se le apareciese N. S. Jesucristo; Fray Buena-ventura Ibáñez, F. D. Prefecto Apostólico de las Misiones de China, ilustre autor de varias obras de índole histórico y religiosa y que mereció la honra de ser enviado como mensajero a las Cortes de Roma y España; Dr. Isidro Planes Valero... y no seguimos por ser larga la lista de los que dieron honor, gloria y prez a este pueblo que, aunque moderno tiene ya una pléyade de hijos ilustres que le coronan con sus virtudes, sabiduría y santidad.

F. Roca Alcayde

Director del "Centro de Cultura Valenciana"



L'arc romànic de l'antiga Església de Puçol, edificada on avui és la dels Sants Joans. L'arc, del segle XIV, canvià de lloc quan Joan de Ribera feu construir l'actual temple, als inicis del segle XVII. La foto correspon al primer terç d'aquest segle. La porta donava entrada a l'antic cementiri, situat al lloc on estan avui les escoles. No hi ha claredat sobre el lloc on para aquesta joia arquitectònica en l'actualitat.

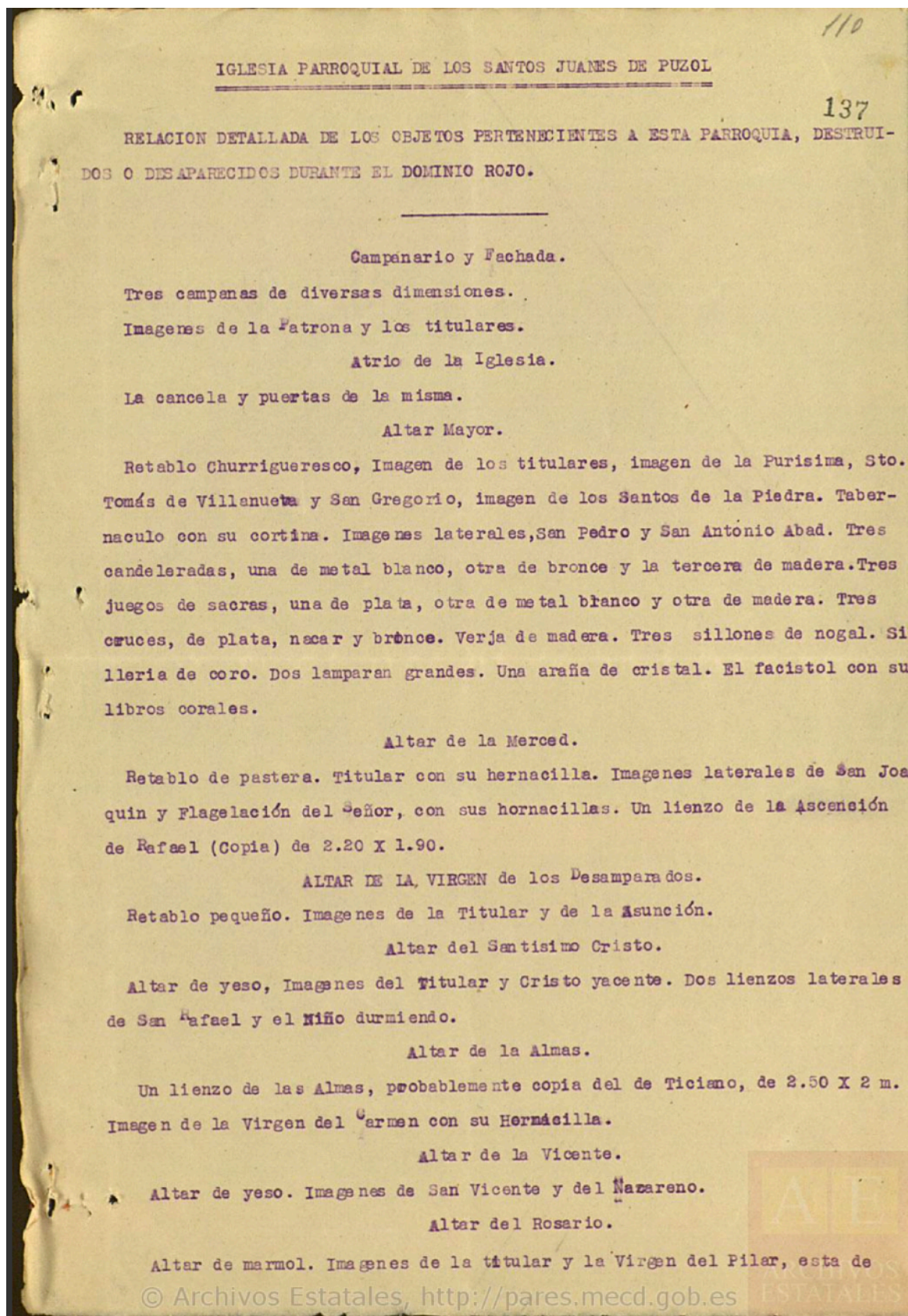
● ANEXO 3. Archivo Histórico Nacional. *Causa general*.

Signatura: FC-CAUSA_GENERAL,1382,Exp.14

Fecha formación:1940- 1946

Código de referencia:ES.28079.AHN

ContextoNombre de/l (los) productor/es: Fiscalía del Tribunal Supremo (España)



plata. imagenes laterales de San Francisco de Paula y San Rafael. Dos arandelas de metal blanco. Imagenes de los Santos de la Piedra y San Roque. 138

Altar de San Antonio de Padua.

Retablo de madera. Imagenes del titular y Santo Tomás de Aquino

Altar de San Juan

Retablo valiosísimo de San Juan Bautista, con pasajes de su vida, estilo gótico siglo XV de 5.50 X 3.30 m. Imagenes de los titulares con su hornacilla.

Altar del Sagrado Corazón de Jesús.

Altar de yeso. Imagenes del Titular y de Nuestra Señora de la Consolación Un cuadro fragmento de los Santos Comme y Damian del siglo XV. de 1.60 X 1.10.

Altar de San José

Retablo de madera. Imagenes del Titular. Cuadro de San Claudio, con su hornacilla. Imagen de San Gregorio. Un lienzo de San Ramón. Dos arandelas de metal blanco.

Altar de Nuestra Señora Al Pie de la Cruz.

Altar de yeso, gótico. Imagenes del Beato Juan de Ribera. Venerable Pedro Muñoz. Dos lienzos laterales que representaban el hallazgo de la Patrona y su entrada solemne en el pueblo. Seis arañas de cristal. Dos arandelas de cristal (digo) metal blanco. Dos lamparas góticas, seis candeleros de metal blanco y seis de bronce. Tres juegos de sacras uno de ellos de plata.

Altar de San Francisco.

Altar de yeso. Imagen del Titular y de la Purísima. Imagen de Santa Teresa y del Ecce-Homo estas con sus hornacillas. Dos lienzos representativos de dos pasajes de la vida del Santo. Imagen de San Isidro.

Capilla de la Comunión.

Faltan algunas molduras del Altar. Imagen de la Purísima. Sagrario de Hierro Dos lienzos laterales de San Pascual y el Beato Juan de Ribera. Dos lamparas y campana. Seis confesonarios.

En el Interior del templo.

Órgano, armonium y púlpito. Pila Bautismal de marmol moscarró con su berja/ Tres pilar de agua bendita de marmol, Instalación eléctrica. Crucifijos, aras candeleros, sacras, manteles y lamparas de todos los altares. Dos arandelas metal blanco y dos terciopelos con portier. Un lienzo sobre madera de Santa Ana con escenas de su vida, forma pastera del siglo XV de 3.50 X 2.20., Un cuadro fragmento de San Jaime, existente en el Palacio Arzobispal de 2 X 1.30. Dos retablos de gran valor artistico. uno de Santa Lucia y otro no se recuerda de 0.50

X.0.50 aproximadamente.

112
139

SACRISTIA

Encajonada con cuatro tramos, de nogal. Crucifijo con su dosel. Grán cuadro de Hijos Célebres de Puzol, cuadros del Beato Juan de Ribera y de la Patrona Encajonada pequeña. Cinco armarios grandes. Dos retablos de gran valor artístico.

VASOS SAGRADOSY OBJETOS PRECIOSOS

Tres custodias de cobre dorado, una con esmaltes. Trés cálices de bronce con copa dorada. Cinco cálices de plata, uno dorado y cincelado y otro gótico con las imagenes de los Evangelistas, con copa y patena de oro. Cuatro copones de plata. Relicarios de San Juan y San Claudio de plata. Lignum Crucis, de plata dorada. Tres cruces parroquiales, una de plata y dos de madera. Dos juegos de ciriales, uno de plata y otro de bronce. Dos juegos de cetros, de plata y de bronce. Tres incensarios con sus navetas; dos de plata y uno de bronce. Tres isopos, uno de plata y dos de metal. Cuatro coronas grandes y varias pequeñas.

Ornamentos.

Seis ternos blancos, con sus pluviales, uno de tisú de plata y los otros de seda damasco, Cuatro ternos rojos, con sus pluviales, uno de terciopelo bordado de gran valor. Dos ternos verdes, con sus pluviales, uno de ellos de terciopelo con imaginaria, de gran valor artístico. Un terno azul, con su pluvial, de raso bordado en seda. Tres ternos morados, con sus pluviales y planetas. Tres ternos negros, y planetas para el viernes Santo. Cuatro casullas blancas, cuatro rojas, cuatro negras, dos azules, tres moradas, cuatro verdes, una de seda con imaginaria de gran valor artístico.; dos capas blancas, dos encarnadas, dos azules, dos verdes, dos moradas y tres juegos de capas negras de cinco cada uno para entierros. Cuatro juegos de albas, y nueve ordinarios. Seis juegos de cínculos de los distintos colores y una docena ordinarios. Dos docenas de amitos, tres de purificadores, tres de corporales, tres lavavos, un juego de vinajeras de plata, otro de cristal y cuatro ordinarios con sus correspondientes campanillas. Tres rituales. Seis roquetes. Un juego de estelas de los distintos colores. Dos cubre copones bordados. Seis atriles, uno de bronce plateado. Cinco misales uno con cubiertas de terciopelo y aplicaciones de bronce dorado. Carilla, campana y campanilla de comungares. Dos papitas, umbela y farol para viaticos. Dos palios, uno de seda tejida en oro. Cuatro estandartes. Tres guines, uno de la patrona bordado de

113
oro y plata. Una bandera de la Adoración nocturna. Un manto bordado de seda y plata. Todas las puertas de las distintas dependencias.

140

MONUMENTO

Varias telas de damasco y otras de raso, con las imágenes de Moisés y Aarón bordadas en oro, portada y frontal bordados en oro, dos arandelas de cristal y bronce, escalera y andamio. Dos lámparas, Dos túnicas bordadas en oro.

IMÁGENES PROCESIONALES

De la Patrona, Bto Juan de Ribera y V. Pedro Muñoz, Santos Juanes, Rosario, Purísima, San Claudio, y otras varias en desuso por deterioradas. Esculturas de S. Pedro, San Antonio, San Joaquín, y San Ana, de 1 m. las dos primeras y de 0.60. las otras.

ANDAS

De la Patrona con instalación eléctrica. Del SS. Sacramento, Sepulcro. Diez andas de algún mérito artístico y otras de menos valor.

MOVILIARIO

Doce bancos y encajonada antigua. Varias telas de adirno. Dos alfombras. Seis sillas. Escritorio y dos mesas. Dos estanterías con libros parroquiales racionales y algunos incunables. Ocho reclinatorios. Un paño fúnebre con seis candelabros de madera, varios cajones, diversos utensilios y multitud de objetos de ornamentación.

El total global de los daños causados en la Iglesia, se calculan en unos tres millones de pesetas



Puzol. 27 de Agosto de 1.943.

El Cura Párroco.

Enrique Miralles P



● ANEXO 4. Ficha técnica.

FICHA TÉCNICA			
AUTOR: DESCONOCIDO		TEMA: RELIGIOSO	
TÍTULO: PADRE ETERNO			
TÉCNICA: TEMPLE Y ORO SOBRE TABLA			
FIRMA:		FECHA: S.XV	
MEDIDAS (en cm): Altura: 70 cm Anchura: 215 cm Profundidad: 4 cm			
DATOS DEL PROPIETARIO: IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES DE PUÇOL			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: REGULAR			
FOTOGRAFÍAS INICIALES			
ANVERSO			
			
REVERSO			
			

SOPORTE

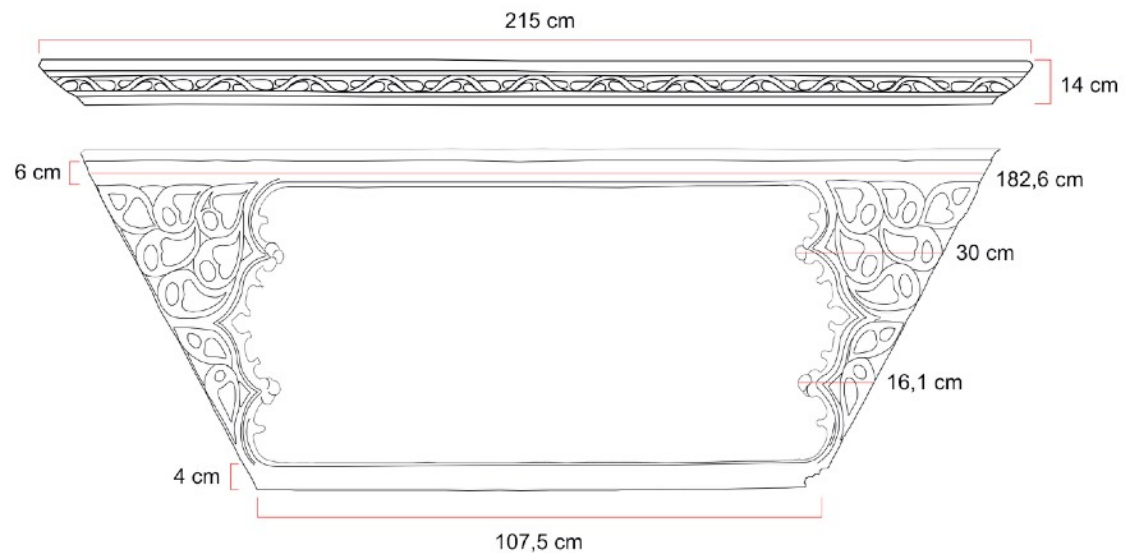
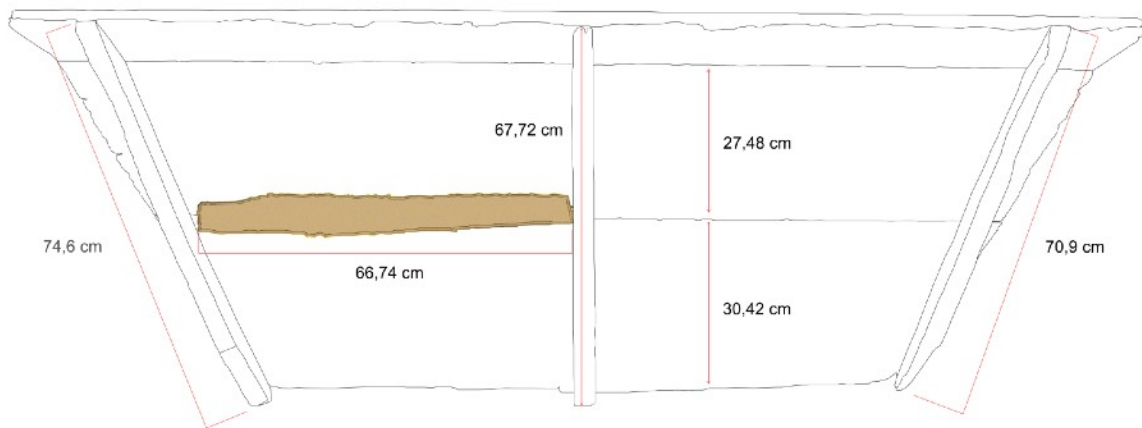
SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS

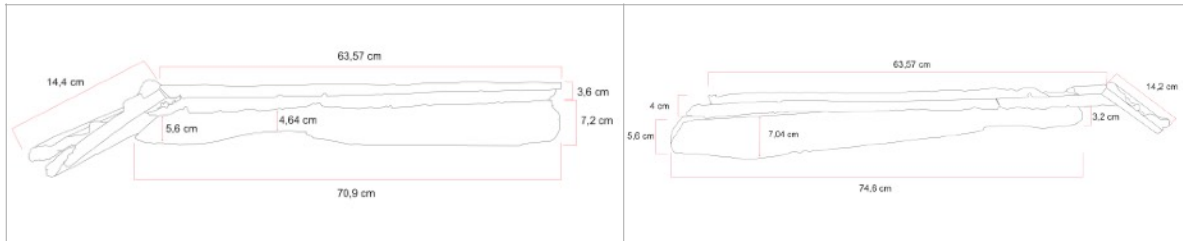
DIMENSIONES (en cm): Altura: 63,57 Anchura: 182,6 Espesor: 2 cm

TIPO DE MADERA: CONÍFERA, POSIBLEMENTE PINO

NÚMERO DE PIEZAS Y MEDIDAS DE CADA UNA: 7 PIEZAS

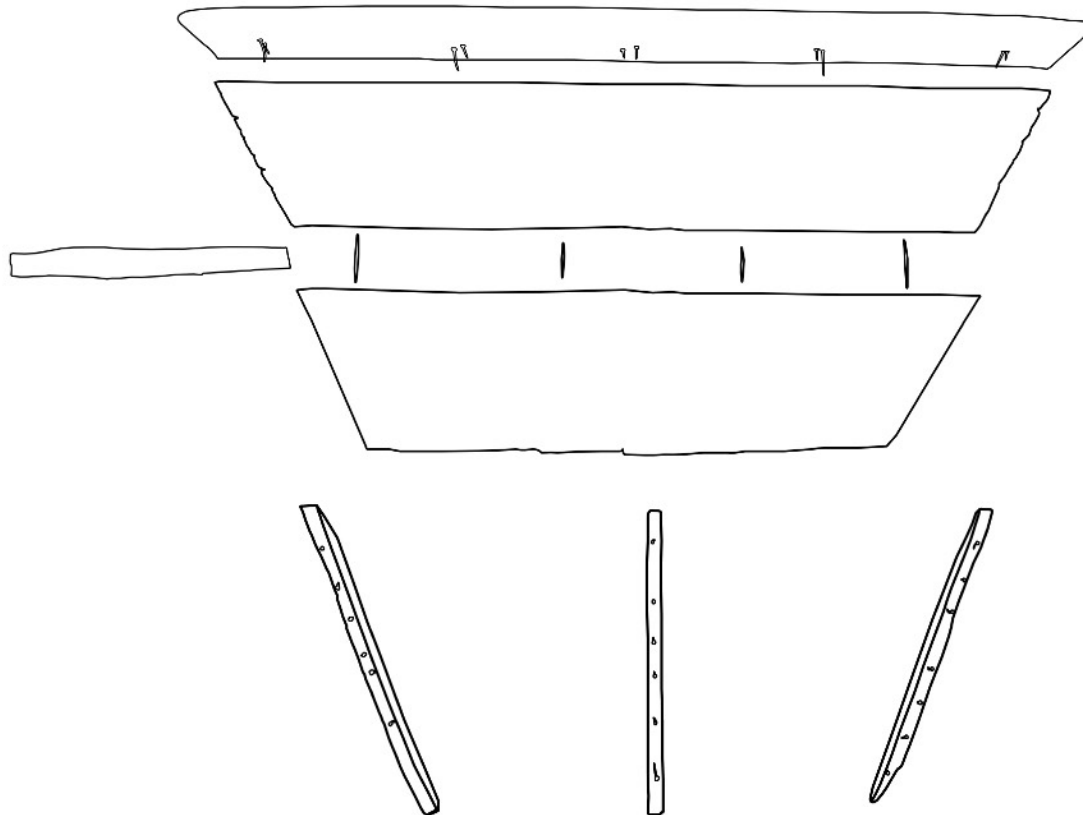
215 cm





TIPO DE CORTE: RADIAL	
DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA:	Vertical: Horizontal: X
TIPO DE ENSAMBLES/ REFUERZO:	UNIÓN VIVA CON REFUERZO DE ESPIGAS
	Nº Travesaños: 3. TRAVESAÑOS FIJOS. CLAVADOS
REFUERZO POSTERIOR DE JUNTAS:	TELA DE LINO O CÁÑAMO
REFUERZO ANTERIOR DE JUNTAS:	TELA DE LINO O CÁÑAMO

CROQUIS DE CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE



SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ATAQUES BIOLÓGICOS:	Insectos: ANOBIUM PUNCTATUM		
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input checked="" type="checkbox"/>	
NUDOS: <input checked="" type="checkbox"/>	CLAVOS: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN:	
QUEMADOS:	HUMEDAD:		
OXIDACIÓN:			
SUCIEDAD:	Barro: Cal: Pintura: Aceite: Cera:		
	Deyecciones: Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Otros: RESTOS DE YESO Y COLA	
SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES			
ELIMINACIÓN DE TRAVESAÑOS:	SUSTITUCIÓN DE TRAVESAÑOS:		
REBAJE:	ENGATILLADOS:		
COLAS DE MILANO:	OTROS: INJERTO DE MADERA		

CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS			
PREPARACIÓN:			
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial:	Imprimación:
COLOR:	Blanca: <input checked="" type="checkbox"/>	Coloreada:	
AGLUTINANTE:	Aceite:	Cola: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial:
GROSOR (en mm):	Medio: <input checked="" type="checkbox"/>	Fino:	Grueso:
PELÍCULA PICTÓRICA:			
TÉCNICA:	Óleo: Temple: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: Acrílico: Dorado: <input checked="" type="checkbox"/>	
GROSOR DE LA PELÍCULA	Gruesa:	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Media:
TEXTURA:	Empastes:	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta:
DIBUJO SUBYACENTE: <input checked="" type="checkbox"/>			














BARNIZ:			
TIPO DE BARNIZ:			
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
E S T A D O D E CONSERVACIÓN:	Bueno: Regular: <input checked="" type="checkbox"/>	Malo: Muy malo:	
D E F E C T O D E TÉCNICA:	Grietas prematuras:	Descohesión:	Piel de naranja:
A L T E R A C I Ó N QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input checked="" type="checkbox"/>	Transparencia (aglutinante):	
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Falsas:	
CAZOLETAS:	LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS:	
CAZOLETAS:	LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS:	
PULVERULENCIA:	EROSIÓN:	OTROS:	
QUEMADOS:	Granulaciones:	Ampollas: <input checked="" type="checkbox"/>	Cráteres:
HUMEDAD:	Pasmados:	Manchas:	Microorganismos:
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: Media: <input checked="" type="checkbox"/>	Suave:	
	Oxidación:	Amarilleamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia:
	Pasmado:	Aplicación irregular:	Aspecto:
S U C I E D A D SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín:	Gasa: Cera: <input checked="" type="checkbox"/>
	Deyecciones:	Barro:	Otros:
INTERVENCIONES ANTERIORES			
PROTECCIÓN:	LIMPIEZA:		
REPINTES: <input checked="" type="checkbox"/>	ESTUCOS:		
OTROS:			

CROQUIS DE DAÑOS

PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)



Leyenda

	Repintes		Lagunas
	Ampollas		Clavos que dañan la superficie
	Daños provocados por nudos internos		Lagunas de p.pictórica y preparación.
	Grietas provocadas por la separación de las tablas		Manchas mate de adhesivo
	Manchas de bol		Grietas provocadas por la tela intermedia
	Concreción de cera		

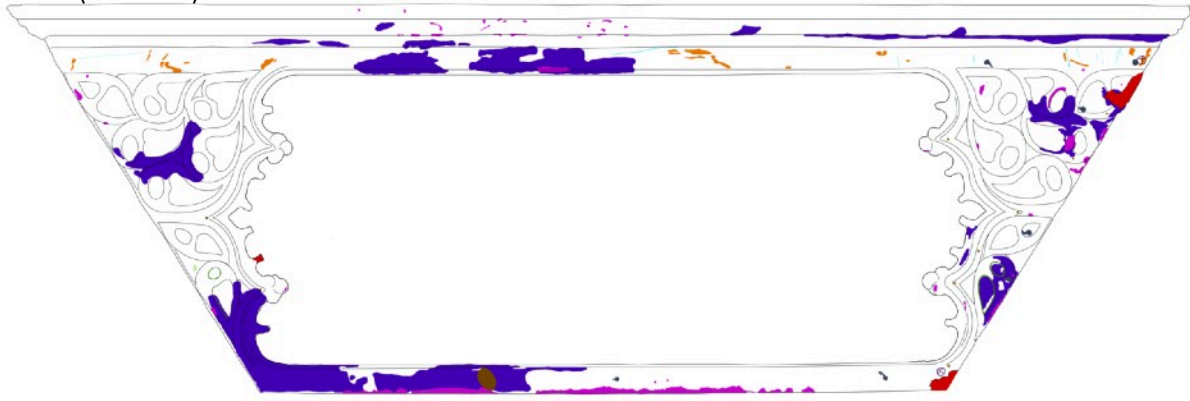
SOPORTE (REVERSO)



Leyenda

	Acumulación de suciedad		Agujeros
	Ataques insectos xilófagos		Nudos internos
	Nudos		Tela de refuerzo
	Yeso		Elementos metálicos oxidados

TRACERÍA (ANVERSO)



Leyenda

	Repintes de purpurina		Lagunas
	Faltantes		Clavos internos que dañan la superficie
	Nudo interno		Marcas con grafito
	Separación de elementos		Clavos
	Manchas de bol		Rallado superficial