

TFG

**UN LIENZO ANÓNIMO ACADEMICISTA CON
LA REPRESENTACIÓN DEL BUEN PASTOR
APROXIMACIÓN HISTÓRICA, ESTUDIO SIMBÓLICO Y PROPUESTA
DE INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN**

Presentado por: María Alfonso Buigues

**Tutor: Vicente Guerola Blay
Antoni Colomina Subiela**

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



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado recoge el estudio y propuesta de intervención de restauración en una pintura anónima sobre lienzo con características propias de la escuela valenciana del último tercio del siglo XVIII. La obra representa la figura de Cristo de tres cuartos según el modelo iconográfico del Buen Pastor que hunde sus raíces en la tradición pagana de la antigüedad clásica, hasta llegar a la pintura de inspiración academicista, periodo en el que se sitúa la obra objeto del presente estudio.

El modelo simbólico presenta a Cristo con una oveja sobre los hombros tomando como fuente escrita el pasaje evangélico de la oveja perdida y recuperada. Con este estudio se ha tratado de realizar una revisión de las fuentes gráficas en esta representación cristológica, haciendo especial hincapié en la tradición figurativa del arte valenciano.

Resulta bastante difícil hipotetizar un periodo concreto para la obra, si bien a partir del estudio de la materia y la técnica, así como de la enmarcación, se propone un marco cronológico alrededor del último tercio del siglo XVIII.

La obra presenta un deficiente estado de conservación pudiéndose constatar la friabilidad de los estratos pictóricos, así como del deterioro estructural del soporte textil. A simple vista parece que la obra no ha sido sometida a ninguna intervención restauradora por lo que la estratificación de suciedad medioambiental y el oscurecimiento del primitivo barniz ocultan el cromatismo primigenio de la obra. El estudio de los protocolos de limpieza constituirá, por lo tanto, uno de los apartados más significativos de la propuesta de intervención.

PALABRAS CLAVE

Pastor Bonus; iconografía del Buen Pastor; fuentes gráficas cristológicas; pintura valenciana; restauración de pintura sobre lienzo.

ABSTRACT

The present Final Degree Project encompasses the study and restoration intervention proposal of an anonymous painting on canvas coming from the Valencian school of the second half of the 18th century. This piece follows the rule of thirds representing the figure of Christ according to the iconographic model of the Good Shepherd rooted in the pagan tradition of classical antiquity, and reaching to academically inspired painting, period in which the work, object of the present study, is located.

The symbolic model presents Christ with a sheep on his shoulders taking as a written source the evangelical passage of the Parable of the Lost Sheep. This study intends to make a review of the graphic sources that approach this Christological representation, with special emphasis on the figurative tradition of Valencian art.

It is quite difficult to hypothesize the specific period of the work, however, from the study of matter and technique, as well as the framing, a chronological arc is proposed around the last third of the eighteenth century.

The work has a poor state of preservation allows to verify the friability of the pictorial strata, as well as the structural deterioration of the textile support. Superficially it seems that the work has not been subjected to any restorative intervention, so the stratification of environmental dirt and the darkening of the primitive varnish hide the original chromaticism of the work. That's why the study of cleaning protocols will be one of the most significant sections of the intervention proposal.

KEY WORDS

Pastor Bonus; iconography of the Good Shepherd; Christological graphic sources; Valencian painting; restoration of paintings on canvas.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero darles las gracias a mis tutores Vicente Guerola y Toni Colomina. Ambos me han orientado, guiado y animado tanto en la elaboración del TFG como en la formación universitaria de estos dos últimos años. A pesar de que el confinamiento no ha permitido que nos viéramos, su disponibilidad y dedicación constante me han hecho sentir acompañada en todo momento, han sabido sacar lo bueno de cada situación ayudándome a afrontar los problemas que han ido surgiendo. Con sus consejos me han enseñado a valorar y respetar la profesión, transmitiéndome el cariño y pasión con la que ellos trabajan.

Agradecerle también a José Madrid su disposición y disponibilidad. El registro radiológico y sus anotaciones han permitido conocer y entender aspectos de la obra de gran utilidad para el planteamiento del trabajo. A María Castell, por sus sugerencias y enseñanzas, por su dedicación y su incansable paciencia, y por tomar parte de su tiempo para analizar aspectos concretos de la obra cuando yo no podía, gracias. Con ellos, recordar con profunda gratitud a todos los profesores con los que he aprendido y evolucionado durante estos años, juntos conforman una plantilla docente que anima, alienta e incita al desarrollo del alumnado.

Por último, quiero agradecer a mi familia su apoyo y confianza, y en especial a mis hermanos, por corregirme, acompañarme y animarme.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. UN LIENZO DEL BUEN PASTOR INÉDITO.	
APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA	10
4.1. Localización espacio-temporal a través de fuentes gráficas	10
4.2. Análisis compositivo	20
4.3. Estudio iconográfico	23
5. ESTUDIO TÉCNICO	27
5.1. Soporte textil	30
5.2. Bastidor	31
5.3. Estratos pictóricos	33
5.4. Marco.....	35
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA	37
5.1. Soporte textil	37
5.2. Bastidor	40
5.3. Estratos pictóricos	41
5.4. El Marco	45
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	46
7.1. Protecció, consolidacion y desclavado de la obra	47
7.2. Tratamientos en el soporte textil	48
7.3. Limpieza de la superficie pictórica	50
7.4. Estucado y reintegración cromática	51
7.5. Barnizado final	51
7.5. Conservación preventive.....	52
8. CONCLUSIONES	53
9. FUENTES REFERENCIALES	54
11. ÍNDICE DE IMAGENES	59
12. ANEXOS	63

1. INTRODUCCIÓN

En el presente documento se recoge todo el proceso de documentación, estudio y reflexión que ha constituido el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado (TFG) cuyo objeto de análisis es un óleo sobre lienzo (**Imagen 1**).

Se trata de una obra de temática cristológica y en la que se ve representada la figura de tres cuartos del Buen Pastor, modelo iconográfico de Jesucristo. Situado en el centro del lienzo el personaje sostiene sobre sus hombros a un cordero y mira al espectador de forma directa. De estilo academicista, la pintura muestra su vínculo con la Valencia del siglo XVIII y con la Real Academia de San Carlos. Si bien es cierto que no se ha encontrado ninguna firma en la que conste el nombre del autor, a través del estudio y documentación pertinente se ha podido establecer un marco cronológico acotado, que se basa en el análisis de diversas fuentes documentales.

La pintura, procedente de una colección privada, ha resultado ser una copia de un grabado de Rafael Esteve (1772-1847) que a su vez tomaba como fuente gráfica una obra de Juan de Juanes conservada en la Catedral de Valencia. Tras este hallazgo, y realizado el estudio compositivo del lienzo, se han podido localizar diversas representaciones del Buen Pastor que coinciden con la obra que ocupa el estudio de este trabajo. El análisis de estas fuentes gráficas, ha constituido pues un apartado de gran importancia para la resolución y desarrollo del mismo. Se ha podido determinar que el marco que se presenta junto a la obra es el original, lo que ha sustentado la hipótesis alcanzada tras el estudio histórico.

El cuadro, a pesar de no manifestar daños evidentes derivados de una intervención inadecuada, presenta un estado de conservación deficiente, siendo la friabilidad del estrato pictórico, así como el oscurecimiento del barniz la principal problemática. La falta de medidas de conservación a lo largo del tiempo ha catalizado el deterioro de la pintura. Se hace latente, pues, la necesidad de una intervención de carácter restaurador que posibilite la íntegra perdurabilidad de la obra. Con el estudio histórico y técnico de la pintura se han sentado las bases sobre las que plantear una propuesta de intervención ajustada a las necesidades del lienzo.



Imagen 1. *El Buen Pastor*
Anónimo
S. XVIII. Escuela valenciana
Óleo sobre lienzo, 41,1 x 35,1cm
Colección privada

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es realizar el estudio de un bien cultural concreto que permita establecer los criterios necesarios para plantear una propuesta de intervención clara, que evidencie la correcta y adecuada aplicación de los conocimientos y competencias adquiridas durante el transcurso de la formación universitaria.

Para poder alcanzar con éxito esta premisa, ha sido necesario establecer una serie de objetivos específicos que, de manera paralela, han actuado como medio para desarrollar el trabajo de forma progresiva:

- Realizar a través de la documentación sistematizada de fuentes referenciales un estudio histórico, iconográfico y estético entorno a la obra, para poder contextualizarla y establecer un marco cronológico concreto.

- Inquirir en la búsqueda de las fuentes gráficas, para acotar y abordar la incógnita de la autoría de la pintura.

- Estudiar la obra a nivel formal, identificando las características más significativas para conocer su estructura y materiales, empleando para ello diversas técnicas analíticas.

- Diagnosticar y valorar el estado de conservación de las partes integrantes de la obra, estudiando las posibles causas e identificando los agentes de degradación para poder establecer una serie de pautas y directrices metodológicas que aseguren el procedimiento ordenado y adecuado de un proceso de intervención de restauración.

3. METODOLOGÍA

Para poder realizar un trabajo de estas características es necesario establecer una metodología clara, que permita desarrollar y abordar con orden las cuestiones propias de un TFG.

En primer lugar, ha sido necesario realizar una búsqueda sistematizada de información, partiendo de los conocimientos más generales a los más específicos, en la que se han consultado diversas fuentes documentales conformadas por monografías, catálogos razonados, publicaciones especializadas, Trabajos de Fin de Máster, tratados históricos digitalizados y páginas web de instituciones museísticas. Con la intención de abordar el estudio histórico e iconográfico de la obra, y la motivación de la adquisición de unos conocimientos adecuados y fidedignos, se ha contrastado la información relativa a las fuentes primarias y secundarias, complementándose a medida que se ha desarrollado el trabajo. La búsqueda de fuentes gráficas en bancos de imágenes y bases de datos de bibliotecas, museos y archivos, ha constituido una parte esencial en la fase documental del trabajo, ya que ha esclarecido la dirección específica del estudio del mismo.

De manera simultánea se ha estudiado la obra a nivel formal para determinar sus aspectos técnicos. Para ello se han realizado diversos análisis, basados en los exámenes visuales y los registros fotográficos obtenidos a través de la radiación visible y no visible. Además, se han complementado con la inspección de las muestras tomadas de la obra. La información obtenida ha permitido establecer las bases del estudio de conservación de la pintura, encaminados a determinar la propuesta de intervención de restauración.

4. UN LIENZO DEL BUEN PASTOR INÉDITO. APROXIMACIÓN ESTÉTICA E HISTÓRICA

4.1. LOCALIZACIÓN HISTÓRICO-TEMPORAL A TRAVÉS DE FUENTES GRÁFICAS

La contextualización de obra de arte es el primer punto a la hora de comenzar su estudio, ya que sienta las bases de una investigación coherente, en la que esta se entiende como parte de un lugar y de un periodo histórico concreto. En este trabajo las fuentes gráficas han actuado como hilo conductor para el desarrollo investigativo y contextualización de la pintura.

El punto de partida de este análisis se establece en un TFG¹ realizado con anterioridad en esta misma facultad, cuyo objeto de estudio era un óleo sobre lienzo con la representación del Buen Pastor (**Imagen 2**). La alumna, establecía una comparación gráfica con una obra perteneciente a la Catedral de Valencia y atribuida a Juan de Juanes. Tras localizar estas tres pinturas de composición prácticamente idéntica, se planteó la posibilidad de la existencia de más cuadros cuya representación coincidiera de nuevo, por lo que se realizó una búsqueda sistematizada de imágenes. De esta forma, se localizaron tres obras más. Dos de ellas ubicadas en el último tercio del siglo XVIII y realizadas por artistas valencianos muy ligados a la Real Academia de San Carlos. La última, y de relevancia notoria, se trata de una pintura sobre tabla, coetánea a la obra de Juanes, pero realizada en Alemania por Lucas Cranach el Joven.

La similitud en la composición y estilo de las pinturas hace obvia la relación que se establece, en la que la afluencia de artistas y periodos históricos convergen en la representación del Buen Pastor, mostrando el intercambio y la influencia artística que se han dado en Valencia desde el siglo XVI y la importancia de instituciones como la Real Academia de San Carlos para la divulgación artística. La búsqueda de referentes y el encuentro de inspiración en los pintores es una práctica empleada en toda la historia de arte, y es ahora un recurso de gran utilidad para la contextualización de obras cuyo periodo y artista son, en un principio, desconocidos.

Cada obra se ha estudiado de forma particular, teniendo en cuenta tanto la fecha de realización como la autoría, con el fin de establecer una línea cronológica coherente (**Imagen 3**) que refleje la realidad de la investigación. De esta forma se han expuesto en el documento los datos obtenidos más relevantes, comenzando por la referencia de mayor antigüedad.



Imagen 2. *El Buen Pastor.* Anónimo. S.XVIII. Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara, Masarrochos.

¹ LUQUE, Celia. "El Buen Pastor". *Aproximación técnica y documental a una pintura valenciana sobre lienzo del siglo XVIII.* Guerola Blay, Vicente (dir.) Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración, UPV.

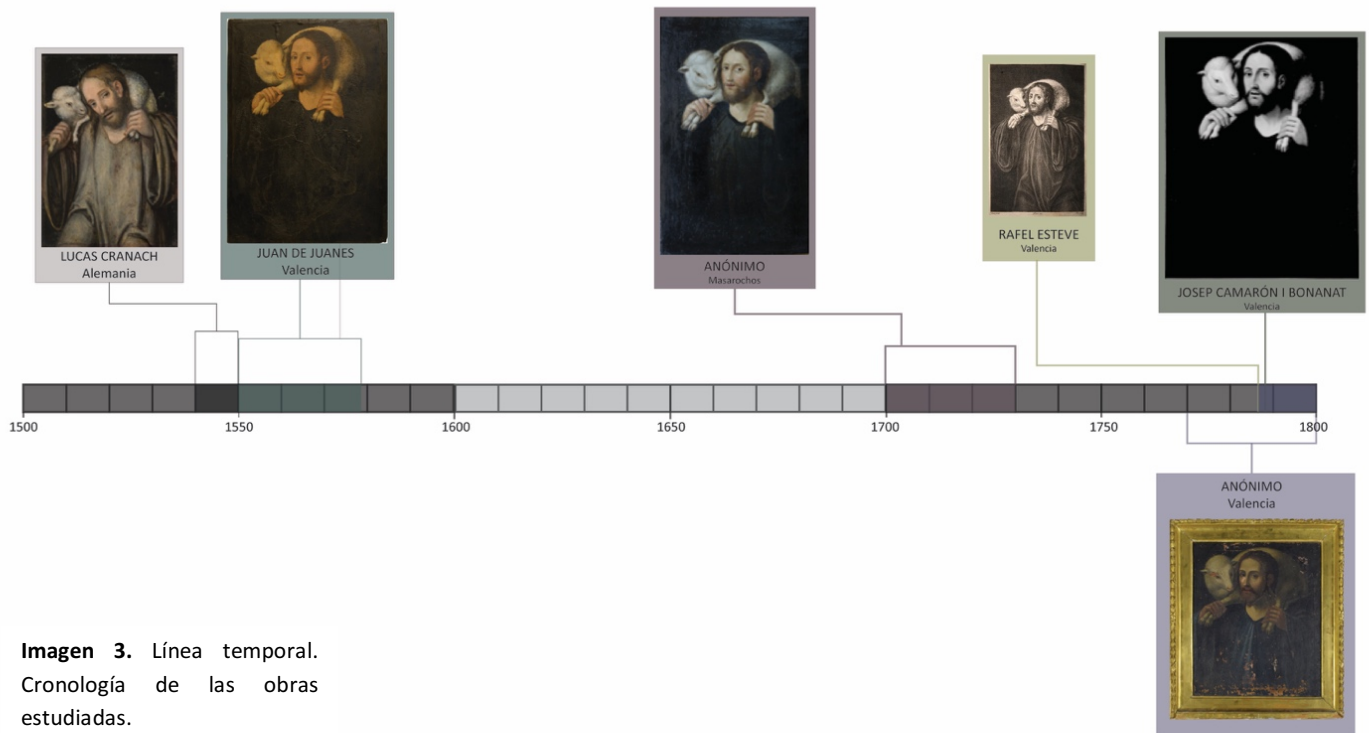


Imagen 3. Línea temporal. Cronología de las obras estudiadas.

4.1.1 *Christus als guter Hirte*. Lucas Cranach, el Joven. (1540-1550)

Lucas Cranach el Joven (1515-1586), es un artista perteneciente al renacimiento alemán. Es hijo del conocido pintor y grabador Lucas Cranach el Viejo, con el que se formó trabajando en su taller desde el año 1525. La obra que nos ocupa se trata de una pintura sobre tabla, recogida en la siguiente página (**Imagen 5**), que fue realizada en la década del 1540 en el estudio de Lucas Cranach el viejo y pertenece al museo Angermuseum de Erfurt.



Imagen 4. Serpiente alada. Firma en *Christus als guter Hirte*.

En ocasiones, la semejanza de estilos y técnicas entre padre e hijo ha dificultado la diferenciación de autoría de alguna de las obras, siendo equívocamente atribuidas². Esta es una de ellas. Tras el estudio de la obra realizado por el departamento de conservación del Angermuseum en 2012, se concluyó que la autoría pertenecía al hijo, siendo la firma con la representación de la serpiente alada en la zona superior determinante³ (**Imagen 4**).

Lucas Cranach el Viejo, fue uno de los máximos representantes del renacimiento alemán, la producción de su taller es numerosa y, dada la amistad que poseía con Martin Lutero y su partidismo por la Reforma, abundan las obras de temática religiosa. Hasta tal punto que contribuyó en la

² MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA. *Lucas Cranach el Joven*.

³ LUCASCRANACH.ORG. *Christus als guter Hirte*.

creación de la nueva iconografía protestante, aportando ilustraciones para la Biblia de Lutero⁴. Lucas Cranach el Joven continuó en la misma línea que su padre, con clara influencia del renacimiento italiano y del arte flamenco holandés. También diseñó multitud de ilustraciones que fueron entalladas en xilografía. Fue retratista del luteranismo pero también ejecutó encargos para dignatarios católicos⁵.



Imagen 5. *Christus als guter Hirte*, Lucas Cranach el Joven. 1540-1550. Angermuseum, Erfurt.

⁴ MUSEO DEL PRADO. *Cranach el Viejo, Lucas*.

⁵ TELLECHEA, Juan Carlos. Cranach el joven, en primicia mundial. 2015. En: *Mundoclasico.com*.



Imagen 6. *San Cristobal* en el guardapolvo del Retablo del Cristo. Valencia. Vicente Macip y Joan Macip. Antes del 1550.

La pintura se centra en lo esencial, sobre un fondo oscuro se representa la figura de Cristo de medio cuerpo. El pastor dirige la mirada hacia el espectador con la cabeza inclinada hacia un lado, y sostiene con ambas manos a la oveja perdida y encontrada, que parece refugiarse en sus hombros. Según el informe técnico obtenido⁶, la obra originariamente era más grande, pudiendo haber llegado a representar la figura de Jesucristo entera. Sin embargo, en algún momento, esta fue mutilada. El cuadro no parece tener excesiva carga pictórica y deja suponer que se trata de una pintura realizada mediante veladuras. A diferencia de la tez y la cabeza, cuyas pinceladas muestran en detalle cada cabello, la túnica está realizada de forma menos cuidadosa.

La posición de las manos, así como las arrugas acumuladas en el ropaje presentan una posición prácticamente idéntica a la pintura que alberga la Catedral de Valencia. Su proximidad temporal lleva a pensar que existe una relación directa en la ejecución de las obras.

4.1.2 *El Buen Pastor. Joan de Joanes. Siglo XVI.*

La obra conservada en la Catedral de Valencia con la representación del Buen Pastor, está atribuida a Joan Macip Navarro (1507-1579), hijo de Vicente Macip y comúnmente conocido como Joan de Joanes. Fue un pintor renacentista con gran reconocimiento en el panorama artístico valenciano y considerado uno de los exponentes más relevantes de su iconografía religiosa⁷. Al no constar de firma, la obra en un principio se supuso perteneciente a la escuela alemana, lo que refuerza la idea de relación con la pintura de Cranach, para posteriormente atribuirlo a fray Nicolás Borrás⁸ y finalmente a Joan de Joanes.

A pesar de que Joanes desde joven trabajaba con su padre como pintor, no es hasta el 1531 cuando su nombre aparece como coautor del retablo de la Catedral de Segorbe⁹. Es en este conjunto pictórico retablístico donde se ve un cambio de registro en la obra de Macip, haciendo evidente la influencia de su hijo en la composición y estilo de la pintura¹⁰ que demuestra su fascinación por el renacimiento italiano. En el *Retablo del Cristo* (**Imagen 6**) se refleja el inicio en la evolución de la pintura de Joanes que, tras la muerte de su padre, termina desarrollándose, convirtiéndose en un referente para las generaciones posteriores.

⁶ LUCASCANACH.ORG. Op. Cit.

⁷ BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista*. Valencia: Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. p. 13.

⁸ BENITO DOMÉNECH, Fernando. Op. Cit. p 39

⁹ PUIS SANCHIS, Isidro. *Sobre dos pinturas de Juan de Juanes en las colecciones Lladró y Laia-Bosch*. Universidad de Lérida, 2013. p. 70.

¹⁰ BENITO DOMÉNECH, Fernando. Op. Cit. p 29



Imagen 7. *El Salvador con la Eucaristía.* Juan de Juanes. 1545-1550



Imagen 8. *Ecce Homo.* Juan de Juanes. 1570.

No se conoce con certeza la formación artística que recibió Joanes, sin embargo, el manuscrito recogido por Vicente Vitoria¹¹, erudito canónigo, refiere la presunta formación del artista en Roma, exponiendo las influencias que las corrientes artísticas de la época tuvieron en su obra:

[...] determinó su padre de llevarlo a Valencia metrópoli de aquel reino en edad de 14 años y lo puso a la enseñanza de la pintura en casa de un pintor flamenco llamado Juan Malbó que seguía aquel estilo como el de la escuela de Alberto Durero [...]. De ese flamenco aprendió los primeros rudimentos del arte en aquel estilo seco y tallante hasta que viendo una tabla de Pedro Perugino [...] le agradó tanto aquel estilo que determinó irse a Italia para conozer al autor y estudiar en aquella escuela.¹²

Tras irrumpir en el panorama artístico, Joan de Joanes se convierte en un punto de inflexión, transformando los parámetros de la pintura tradicional de la geografía valenciana. La gran influencia que tuvo Joanes impulsó la producción de obra joanesca, llegando a motivar el relevo de parte del proceso de producción artística en sus discípulos, como Vitoria¹³ menciona en su manuscrito:

[...] tuvo dos hijas que pintaron admirablemente en el mismo estilo del padre, y que ellas solían pintar el pelo y barbas en las obras de su padre con flema mujeril [...], y por no poder Juanes cumplir con todos los labores, sus hijas solían copiar sus tambles y él las acababa con su mano, por cuya causa se ven algunas cosas replicadas. Assimesmo tuvi un hijo de su mismo nombre, que también fue pintor pero de poca habilidad aunque imitó el estilo de su padre [...]

Desde el 1550 al 1579, Juanes se dedicó a realizar encargos rutinarios, creando modelos iconográficos que fueron repetidos en numerosas ocasiones¹⁴ por grabadores y pintores que, admirando la calidad artística de su obra, contribuyeron a mantener vivo su legado¹⁵. Ejemplo de ello son sus *Salvadores Eucarísticos (Imagen 7)*, *Dolorosas* y *Ecce Homos (Imagen 8)*.

Ya en el siglo XVIII en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se publica un artículo¹⁶ en el que se nombran los ganadores de un concurso en el

¹¹ VITORIA, Vicente. *Academia de pintura del Señor Carlos Maratti*. Conservado en la Biblioteca Corsini de Roma. En: BENITO DOMÉNECH, Fernando. Op. Cit. p 29

¹² BENITO DOMÉNECH, Fernando. Op. Cit. p 30

¹³ VITORIA, Vicente. Op. Cit. p. 29

¹⁴ CASTELLÓ, Amparo. *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*. Guerola Blay, Vicente; Pérez Marín, Eva (dir.). Trabajo Fin de Master, Universidad Politécnica de Valencia, 2012. p.20

¹⁵ VILANOVA Y PIZCUETA, Francisco. *Juan de Juanes; su vida y obras, sus discípulos e influencias*. Valencia: librería de pascual Aguilar, 1884. p. 43

¹⁶ REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Continuación de la noticia histórica de la real academia de las nobles artes establecida en valencia con el tutor de San Carlos; y en*

que, entre otros cuadros, se debía realizar una reproducción de una pintura de Juanes y en el que Vicente Noguera Ramón¹⁷ menciona con veneración la pintura que en este trabajo se trata:

[...] Quando me pongo á mirar su Buen Pastor, y contemplo aquel rostro celestial, aquellos ojos que despiden luz, aquellos lábios que va a articular palabras según la fuerza de la expresión que les dió el pincel: siento dar latidos mi corazón, y como si percibiese las voces que la imagen me dirige, en mi se turba el respeto, é inclinando la rodilla y los ojos imploro confundido su misericordia [...] ¹⁸

La obra de *El Buen Pastor* (**Imagen 9**) formaba parte de la colección del canónigo de la catedral D. Vicente Blasco. De nuevo, se representa la figura de Cristo de medio cuerpo. Sobre el fondo oscuro sujeta con las dos manos las patas del cordero, al que lleva sobre sus hombros. En la zona de los cabellos se pueden identificar un tratamiento más cuidado y detallado de la pintura, que se torna menos frecuente en la zona de la túnica. Compositivamente las obras de Juanes y Cranach son prácticamente idénticas exceptuando la posición de la mano derecha del personaje, que en la pintura de la Catedral sujeta ambas patas de la oveja, en lugar de una sola. La mano izquierda, en cambio, llega a coincidir incluso en la posición de los dedos (**Imagen 10 y 11**). Esto se repite en las pinturas localizadas posteriormente, cuyos autores se relacionan directamente con la Real Academia de San Carlos.

Imagen 9 (der.). *El buen pastor.* Juan de Juanes. S. XVI. Catedral de Valencia

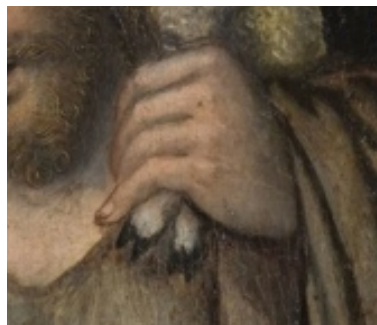


Imagen 10 (izq. I). Detalle obra Lucas Cranach.

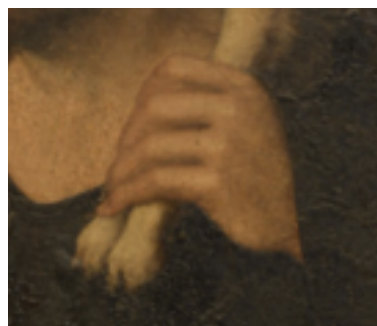


Imagen 11 (izq. II). Detalle *El buen pastor.* Juan de Juanes.



relación de los premios que distribuyó en la junta general de 2 de setiembre, y en la pública de 1 de noviembre de 1783. Valencia: en la oficina de Benito Monfort, impresor de la Real Academia, 1785. p. 29.

¹⁷ Académico de Honor y *Regidor perpetuo de la Ciudad de Valencia.*

¹⁸ REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. Op. cit. p. 51-52



Imagen 12. Grabado del escudo de la Real Academia de las nobles artes de San Carlos. José Camarón. 1783

4.1.3 Real Academia de San Carlos. Academicismo valenciano.

Las obras cuya representación se describe como “copia de El Buen Pastor”, y que se enmarcan en este periodo artístico, están atribuidas a José Camarón y Rafael Esteve, artistas coetáneos cuya relación y relevancia en la Real Academia resulta determinante.

En 1768 se recibe en la ciudad de Valencia la noticia de la institucionalización de la Real Academia de Bellas Artes, denominada San Carlos en honor al rey Carlos III¹⁹, que atendió a las peticiones reiteradas de los artistas valencianos de la época. Estos, perseguían el objetivo de implantar los estudios de las Nobles Artes en la ciudad, con la aspiración de establecer una serie de criterios y normas que, más allá de la docencia de las Bellas Artes, buscaba la regulación de su práctica²⁰. La denominación oficial fue *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos (Imagen 12)*. Este movimiento académico, que revolucionó el panorama artístico, aplicaba el modelo y las pautas de las instituciones francesas de la época bajo el lema *Libertas artium restituta*²¹. Las academias fueron las encargadas de imponer los cánones del gusto y el neoclasicismo, ejerciendo un profundo control sobre las artes.

Las distintas disciplinas artísticas, pintura, escultura y grabado, se desarrollaban entorno a las clases y los concursos, convocados a partir de 1772 con la intención de incentivar a los alumnos²². Estos certámenes, cuyo objetivo era realizar reproducciones de pinturas emblemáticas de artistas como Ribalta, Ribera o Juan de Juanes²³, al que se ha hecho alusión en el anterior apartado, han permitido conocer, hasta cierto punto, las directrices del programa de estudios de la academia.

En pintura, los nombres de José Vergara y José Camarón están indiscutiblemente ligados a la historia e inicios de la Academia de San Carlos, de la que fueron fundadores y en la que actuaron como docentes de muchos artistas que después se convirtieron en maestros²⁴. Junto con Planes,

¹⁹ ROMÀ DE LA CALLE. La revolución del gusto en los umbrales de la modernidad. En *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Universitat de València, 2011. p. 8

²⁰ Ibid. p. 18

²¹ Traducción del latín: “Restauración de la libertad de las artes”

²² ESPINÓS DIAZ, Adela. La enseñanza del arte del grabado en la academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Universitat de València, 2011. p. 57

²³ Ibid. p. 59

²⁴ ALEJOS, Asunción. La pintura en la Valencia del siglo XVIII. En *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Universitat de València, 2011. p. 80

dominaron el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XVIII, marcado por el clasicismo imperante.

- ***Copia de El buen pastor de Juan de Juanes. José Camarón y Bonanat. (1788)***

Esta pintura (**Imagen 13**), óleo sobre tabla, se encuentra actualmente en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi y esta atribuida a José Camarón. En esta institución figura como copia de la obra de Juan de Juanes, y se menciona una cita de Orellana²⁵ en la que se habla del Buen Pastor de Juan de Juanes como una de las tres obras de la colección del canónigo Blasco que podrían haber sido copiadas por Camarón.



Imagen 13. *Copia de El buen pastor de Juan de Juanes.* José Camarón y Bonanat. 1788. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

²⁵ ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos.* Valencia: Ed. Xavier Salas, 1967



Imagen 14. *San Agustín.* José Camarón y Bonanat. S.XVIII



Imágenes 15, 16 y 17. Secuencia comparativa de los rostros de las obras de Camarón (arriba), Esteve (abajo) y la pintura objeto de estudio (centro).

Josep Camarón y Bonanat, (1731-1803), como se anota anteriormente, fue uno de los pintores valencianos más destacados de la segunda mitad del siglo XVIII²⁶. Fue hijo del escultor Nicolás Camarón y padre del pintor José Camarón y Meliá. Bonanat se formó primero con su padre, después con su tío y posteriormente con Miguel Posadas, hasta 1749 que se trasladó a Valencia. Dentro de su inventario artístico se pueden encontrar obras de multitud de temáticas que se extienden desde el paisaje y las escenas de género hasta pinturas de carácter religioso, entre las que destaca *San Agustín (Imagen 14)*, una de sus obras maestras²⁷. Destacó también como grabador, realizando un gran número de dibujos para estampas e ilustraciones. Por las figuras, el colorido y la composición de sus obras se puede matizar que su estilo, dentro del clasicismo, se acerca más al rococó.

Dado que no se han podido obtener imágenes de mayor calidad que aporten información acerca del color y estilo de la pintura estudiada, se ha esbozado un análisis preliminar que, centrándose en la composición, se ha empleado para la comparación formal de las obras. La representación de tres cuartos del pastor, Jesucristo, coincide con la posición de la obra de Juanes. El personaje, que emerge de un fondo oscuro, mira al espectador de forma sobria y directa. Las manos, cuya posición es idéntica al resto de obras estudiadas, están dotadas de realismo y detalle, reflejando el tratamiento minucioso y la gran maestría gráfica del artista. Como se puede apreciar en las **Imágenes 15, 16 y 17**, la fisonomía de Cristo, presenta mayores coincidencias entre las tres obras enmarcadas en el último tercio del siglo XVIII: la de Rafael Esteve, Camarón y en la que se centra este trabajo.

- ***Copia de El buen pastor de Juan de Juanes. Rafael Esteve Vilella. (1787)***

Rafael Esteve Vilella (1772-1857) es considerado el último de los grandes maestros del grabado de reproducción²⁸ y uno de los más reconocidos del academicismo valenciano. La obra del Buen Pastor (**Imagen 19**), grabado a talla dulce, ilustra el paratexto del libro *Historia de la vida de nuestro señor Jesu-christo*, escrito por Nicolas le Tourneux y traducido al castellano por el Dr. D. Juan Chrisóstomo Piquer. Como el artista indica en el borde inferior del grabado, *Joan pinx. Esteve del., Pro' sculp. (Imagen 18)*, se trata de una reproducción del cuadro original de Juan de Juanes y fue realizada durante su formación académica.

²⁶ MUSEO DEL PRADO. *Camarón Bonanat, José.*

²⁷ ALEJOS, Asunción. La pintura en la Valencia del siglo XVIII. En *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Op. Cit. p. 81

²⁸ GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, D.L. 1990. p. 300

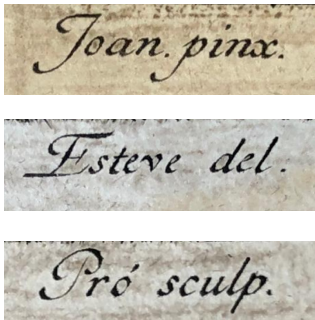


Imagen 18. Inscripciones inferiores en el grabado de Rafael Esteve.



Imagen 19. Copia de *El buen pastor* de Juan de Juanes. Rafael Esteve. 1787.

Rafael Esteve (**Imagen 20**), nacido en Valencia, fue hijo del escultor de Cámara José Esteve Bonet y sobrino de Agustín Esteve²⁹. Estudió dibujo y grabado en la Academia de San Carlos, en la que permaneció hasta 1789. En España, no es hasta la implantación de las academias cuando se comienza a

²⁹ MUSEO DEL PRADO. *Esteve y Vilella, Rafael*.



Imagen 20. Retrato del grabador Rafael Esteve Vilella. Francisco de Goya. S.XVIII

desarrollar el grabado, por lo que el artista vivió ese proceso de transición. En 1801 fue nombrado grabador de cámara con carácter honorífico, hasta la guerra de la Independencia, durante la que vivió en Cádiz. En 1821 se trasladó a Sevilla para comenzar su obra magna, un grabado de la pintura de Murillo 'El milagro de las aguas' que concluyó en 1839³⁰.

La ilustración del Buen Pastor muestra el virtuosismo con el que Esteve ejecuta el grabado a talla dulce, no sin acierto ya que es considerado el mejor de su época en la realización de esta técnica³¹. La variedad de matices que permite crear el buril se traduce en un lenguaje gráfico dotado de riqueza, en el que las líneas que componen el dibujo se entrecruzan, creando texturas y transparencias muy diversas. La dificultad que conlleva esta técnica le aporta un valor añadido al artista cuyo trabajo goza de mayor reconocimiento. La uniformidad tonal del fondo del grabado, contrasta de forma sutil con las sombras y matices de la túnica, en la que se distinguen la dirección de las líneas gráficas, que recrean los pliegues y volúmenes de los ropajes del pastor. En el rostro, así como en el pelaje del cordero y del mismo Cristo, los trazos se adivinan suaves, tranquilos y certeros lo que aporta una visión dulce y agradable de los rasgos del personaje, que se representa con gran calidad de detalle.

4.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO

Tras el estudio de los artistas y pinturas anteriormente citados se ha realizado un análisis comparativo general entre las distintas obras. Mediante su digitalización fotográfica, y modificando la opacidad, se han superpuesto las imágenes (**Imágenes 21 y 22**) para apreciar con exactitud las semejanzas o diferencias de cada una de ellas, con la intención de determinar la fuente gráfica del lienzo que ocupa el título del trabajo. Se hace evidente que todas las obras del Buen Pastor que datan del siglo XVIII se basan en la pintura de Juan de Juanes. Si bien se registran pequeñas diferencias ligadas al estilo del autor, presentan una composición prácticamente mimética. Para facilitar la lectura de estas transparencias, se han acompañado de un diagrama de líneas que remarca las diferencias y similitudes de las obras.

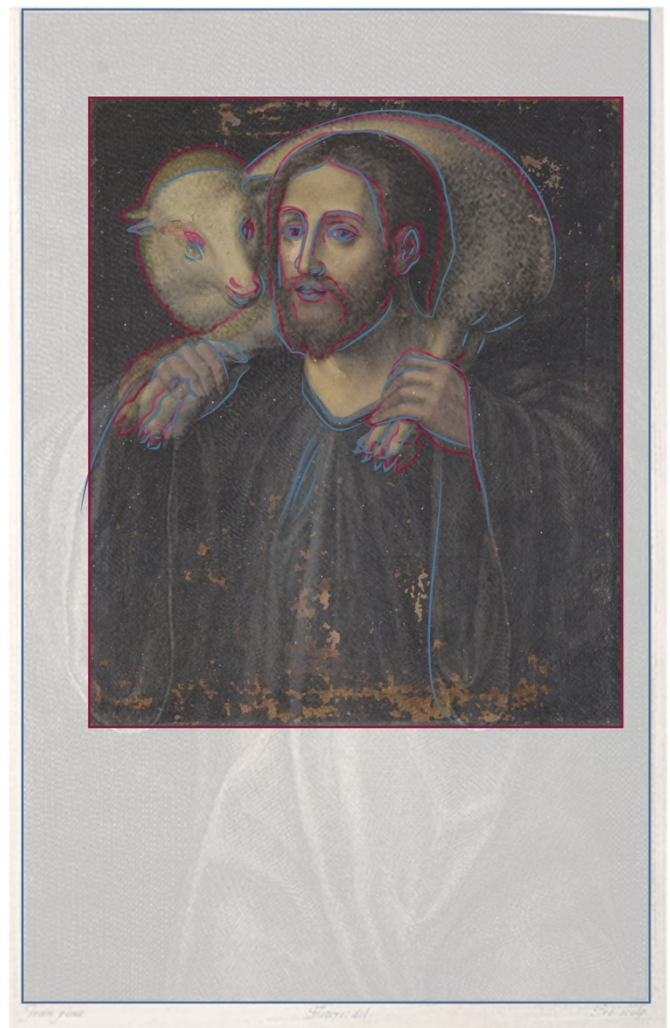
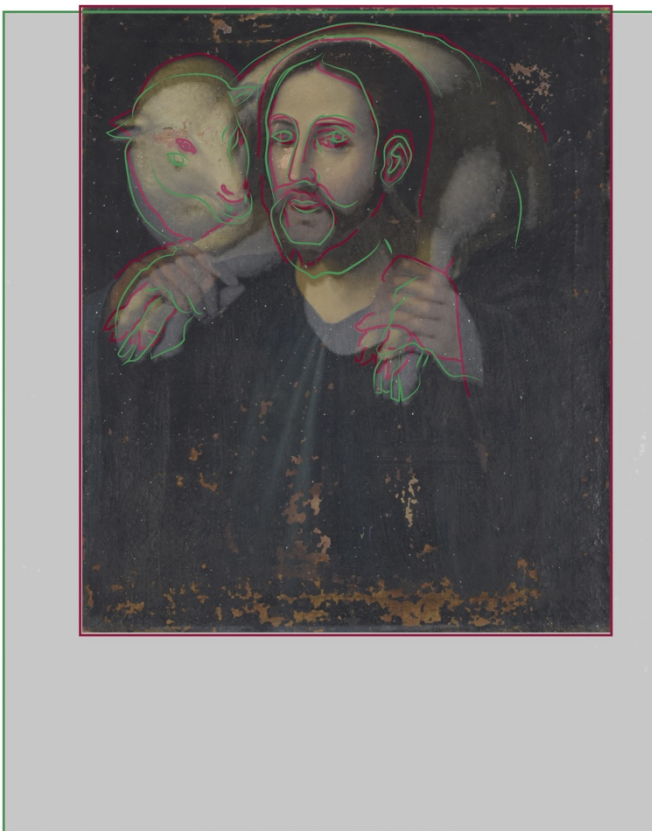
³⁰ MUSEO DEL PRADO. Op. Cit.

³¹ ESPINÓS DIAZ, Adela. Op. Cit. p. 61

Imagen 21 (izq.). Secuencia comparativa de la obra objeto de estudio con la obra de José Camarón

Imagen 22 (der.). Secuencia comparativa de la obra objeto de estudio con la obra de Rafael Esteve

En el caso de la obra objeto del presente estudio ha llamado especialmente la atención la similitud del rostro con el grabado de Rafael Esteve, coincidiendo de forma prácticamente exacta. El cordero, sin embargo, presenta un tamaño ligeramente mayor. A pesar de las diferencias de formato, ya que el grabado representa a Jesucristo de medio cuerpo frente a los tres cuartos de la pintura, las coincidencias en los pliegues de los ropajes, la posición y localización de las manos (**Imágenes 23 y 24**), así como la dirección de las patas del cordero, llevan a determinar de forma prácticamente categórica, que el autor de esta obra anónima del Buen Pastor toma como fuente gráfica el grabado. Por tanto, se concluye, que la pintura pertenece al academicismo valenciano y que, ligada a artistas como Esteve y Camarón, constituye una fuente documental de gran interés.



— Diagrama de líneas obra TFG
 — Diagrama de líneas obra Jose Camarón

— Diagrama de líneas obra TFG
 — Diagrama de líneas obra Rafael Esteve

Imagen 23. Detalle de la obra de Rafael Esteve



Imagen 24. Detalle de la obra objeto de estudio TFG



En España el empleo del grabado como inspiración compositiva era una práctica muy común, lo que los ha convertido en un recurso historiográfico muy interesante. Constituían la única técnica conocida de reproducción, y circulaban por los talleres y academias entre los maestros y aprendices como obras de referencia del ejemplo de grandes artistas. Si bien en muchos casos la calidad del grabado tenía reconocimiento por sí mismo³².

El complejo entramado de relaciones entre artistas dificulta la apreciación en el origen primigenio de la composición, es decir quién fue primero, el grabador o el pintor. Los grabadores recurrían a dibujantes y pintores, muchos de ellos de cierto renombre, para que hicieran el dibujo previo a la estampa, al especificar en ella hasta tres autores, el *grabador*, el *dibujante* y el *pintor* de dicha composición. Una colaboración que nos remite a la complejidad organizativa de los obradores, a la ausencia de una delimitación entre las Artes, que se estructurará en el siglo XVIII, y a unos ingresos extraordinarios a la labor del pintor³³.

En lo referente a los planos con los que está tratado el espacio de la obra objeto de estudio (**Imagen 25**), en primer lugar, y en el centro del cuadro, se encuentra el Buen Pastor, en posición de tres cuartos, girando la cabeza hacia su derecha, pero con la mirada fija en el espectador. Sus manos sujetan a ambos lados de su cabeza las patas del cordero que carga sobre sus hombros. En un segundo plano se ubica la oveja, que también dirige su mirada al espectador, profundizando aún más en el diálogo establecido entre ambos. El tercer y último plano lo abarca el fondo oscuro que a su vez se mimetiza con el ropaje del personaje principal y cuya pretensión es dirigir la atención a su rostro.

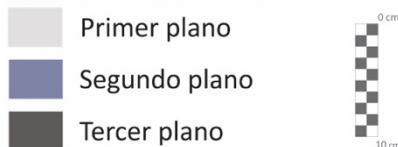


Imagen 25 Diagrama de planos de profundidad.

³² CABAÑAS MORENO, Pilar. *Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias*. Madrid: Universidad Complutense, 2006. p. 265

³³ GIMILIO SANZ, David. *Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2010. p. 115

4.3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La iconografía del Buen Pastor hunde sus raíces en la antigüedad clásica. Concretamente sus orígenes se remontan a las representaciones paganas del arte Griego Arcaico. El pastor “crióforo”, que carga sobre sus hombros un cordero o carnero aparece primero como representación de un fiel oferente³⁴, personificado en el Moscóforo (**Imagen 26**) y, más tarde, como alegoría de la filantropía³⁵.

Durante la dominación romana y con la aparición del cristianismo, el arte paleocristiano se nutre de la representación plástica de diversos iconos y esquemas griegos, cuya producción artística se concentra en Roma, y adapta esa representación del pastor convirtiéndola en Cristo.

El Buen Pastor constituye uno de los temas más recurrentes y predilectos del arte cristiano primitivo³⁶ apareciendo, desde el siglo III, con frecuencia en representaciones escultóricas y pictóricas, como los frescos de las catacumbas de Priscila (**Imagen 27**), Domitila y Calixto³⁷ (**Imagen 28**), cuya cripta ha sido bautizada como *cripta delle Pecore*³⁸. La pintura de las catacumbas va estrechamente ligada a los primeros balbucesos de la escultura funeraria de los sarcófagos, es aquí donde se inicia la iconografía paleocristiana, en la que el simbolismo se desarrollará y concretará, sobre todo, en el siglo IV³⁹.



Imagen 26. Moscóforo. 570 a. C. Grecia.

Imagen 27. (izq.) El Buen Pastor. S. III. Cubículo de la “velatio” de las catacumbas de Priscila, Roma.



Imagen 28. (der.) El Buen Pastor. S. III. Catacumba San Calixto, Roma.



³⁴ SALVAT, Juan (Dir.). *Historia del arte. Tomo 2.* Barcelona: Salvat Editores, 1970. p.52

³⁵ MUSEIVATICANI.VA. *Estatuilla del Buen Pastor.*

³⁶ SHÄFER, J. *Historia Bíblica, exposición documental fundada en las investigaciones científicas modernas; tomo segundo, Nuevo Testamento.* Barcelona: Editorial Litúrgica Española S.A., 1935. p. 272.

³⁷ REAU, Louis. *Iconografía de la Biblia; Nuevo Testamento. Tomo I, Vol. II.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999. p. 38..

³⁸ En castellano: “Cripta de las ovejas”.

³⁹ DE PALOL, Pedro. *Arte Paleocristiano de Occidente (siglos III, IV y V).* En: SALVAT. *Historia del arte. Tomo 3.* Barcelona: Salvat Editores, 1979. p. 3



Imagen 29 (izq.). *El buen pastor.* José Vergara (atribuido). S. XVIII.



Imagen 30. *El buen pastor.* Vicente López. 1800.

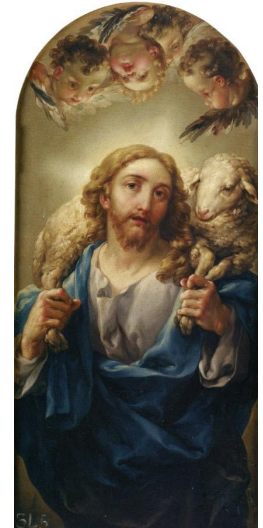


Imagen 31 (der.). *El buen pastor.* Vicente López. 1801.

Con el paso del tiempo, y especialmente en la Edad Media, la representación de Jesús como pastor fue eclipsada por imágenes en las que se glorificaba a Cristo predicando, sufriendo o triunfando⁴⁰. Por un fenómeno de resurgencia, en el siglo XVI el motivo reaparece como representación cristológica recurrente. Durante el academicismo, artistas como Vergara (**Imagen 29**) o Vicente López (**Imágenes 30 y 31**) también recurren a este modelo iconográfico para representar a Cristo.

Dentro del arte cristiano, estas imágenes hacen referencia a la parábola del Buen Pastor. En la religión católica el cordero tiene un simbolismo lleno de significado, que se remonta a los pasajes del Antiguo Testamento y que se repite, también, a lo largo del Nuevo Testamento.

Para profundizar en el significado cristiano del Buen Pastor es necesario analizar los pasajes y evangelios en los que el cordero y el pastor son dotados de importancia y significado. La figura del pastor en relación con su rebaño sirve como analogía, en diferentes épocas del Antiguo Testamento, para comprender la naturaleza y el sentido de la relación que Dios establece con su pueblo.

En el Nuevo Testamento la imagen del Buen Pastor se relata de manera muy concreta y simbólica, estableciendo un paralelismo claro entre Jesús y el pastor que, como en la obra que se trata en este trabajo, porta la oveja perdida sobre los hombros. A pesar de que son tres los Evangelistas que hacen referencia a Cristo como pastor, es el Evangelio de San Lucas, en el que el mismo Jesús relata la parábola (**Imagen 32**), el más conocido: *Si alguien tiene*

⁴⁰ REAU, Louis. Op. Cit, p. 39

cien ovejas y pierde una, ¿no deja acaso las noventa y nueve en el campo y va a buscar la que se había perdido, hasta encontrarla? Y cuando la encuentra la carga sobre sus hombros, lleno de alegría. ⁴¹



Imagen 32 (izq.). *Pastor Bonus.*
Escuela toledana. S.XVII

Imagen 33 (der.). *El Buen Pastor.*
Cristóbal García. S.XVII. En la imagen se lee: *Ego sum pastor bonus et cognosco voes meas et cognoscunt meae*

Entendida esta parábola en el contexto del pasaje, en la oveja perdida se ve la humanidad en general, y el pecador en concreto. Simboliza pues el amor que Jesús le profesa, que busca con misericordia, mueve a la conversión con la palabra y recibe por medio del sacramento de la Penitencia⁴². Sin embargo, finalizar la descripción del Buen Pastor ahí sería aportar una visión que sin ser equívoca se podría considerar sesgada, por lo que vale la pena profundizar y completar la descripción con los pasajes del resto de los evangelistas.

*Yo soy el buen pastor; y conozco mis ovejas y las mías me conocen a mí, como me conoce el Padre y yo conozco a mi Padre y doy mi vida por las ovejas*⁴³. (**Imagen 33**). Es en esta última afirmación donde se entiende que para encontrar y rescatar a esa oveja perdida el buen pastor se sacrifica, dando su vida para abrir las puertas del cielo y salvar a los pecadores y a la humanidad entera. Como anota Schuster Holzammer en Historia bíblica: (...) *es la figura más conmovedora de cuantas podía emplear Jesús para declarar su amor. Por eso hace resaltar el punto capital (...): la entrega absoluta y voluntaria de su vida para nuestra redención*⁴⁴. Jesucristo se convierte ahora en cordero (**Imagen 34**).

⁴¹ Evangelio según San Lucas 15, 4-5

⁴² HOLZAMMER, Schuster. Op. Cit. p. 290

⁴³ Evangelio según San Juan 10, 14-15

⁴⁴ HOLZAMMER, Schuster. Op. Cit. p. 272

Imagen 34. *Adoración del Cordero Místico.* Hermanos Van Eyck. 1432.



El cordero como símbolo es empleado dentro de la religión con gran protagonismo desde el judaísmo, dónde es sacrificado con motivo de la festividad de la Pascua, recordando la liberación del pueblo de Israel de la esclavitud que sufría en Egipto. Moisés instó al pueblo a marcar los dinteles de sus puertas con sangre del cordero sacrificado para evitar la décima plaga.



Imagen 35. *San Juan Bautista y una donante.* Diego de la Cruz. 1480-1485.

En el Nuevo Testamento Jesús celebra la Pascua un día antes que los demás judíos, en lo que ahora se conoce como “Jueves Santo”⁴⁵, haciendo coincidir su muerte y pasión, “Viernes Santo”, con el momento en el que en el templo de Jerusalén se sacrificaban multitud de corderos para celebrar la Pascua. Con ello se declara como único sacrificio de unión y reconciliación entre la tierra y el cielo⁴⁶. Además, la última cena se celebra únicamente con pan y vino, siendo él mismo el cordero sacrificado que se hace presente en la eucaristía. Como predijo San Juan Bautista (**Imagen 35**) al ver a Jesús por primera vez: *este es el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo*⁴⁷.

⁴⁵ MEUSER, Bernhard. BAER, Nils. *Youcat. Libro de catequesis para la confirmación.* Madrid: Ediciones Encuentro, 2017. p. 92

⁴⁶ *Ibid.* p. 93

⁴⁷ Evangelio según San Juan 1, 29-34.

5. ESTUDIO TÉCNICO

DATOS IDENTIFICATIVOS DE LA OBRA	
Título	El Buen Pastor
Autor	Autor desconocido
Época	Academicismo valenciano. S. XVIII
Técnica y materiales	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	41,1cm x 35,1cm (sin marco)
Temática	Cristológica / Religiosa
Procedencia	Colección privada



Imagen 36. Imagen del reverso de la obra

En este apartado se recoge la información técnica de la obra, resultante de diversos análisis visuales y físicos que han permitido determinar su estructura, así como plantear una hipótesis sobre su realización y materiales constitutivos.



Imagen 37. Cartel *Cuadro sinóptico de pesas, medidas y monedas del sistema métrico decimal*. Ministerio de España. 1868.

VALENCIA.	
La vara	Véase Castellón.
La libra vale	0 kilogramos, 335 gramos.
Un Kilogramo	2 libras, 9 onzas, 3 cuartas, 211 milésimas de id.
El cántaro de vino	49 litros, 77 centilitros.
Un litro	1 cuartillo, 486 milésimas de id.
La arroba de aceite	11 litros, 93 centilitros.
Un litro de aceite	6 azumbres, 335 milésimas de id.
La barchilla para áridos	16 litros 75 centilitros.
Un litro de grano	9 cuartillos, 930 milésimas de id.
La fanega superficial de 1912 1/2 varas valencianas	Véase Castellón.

Imagen 38. Detalle sección "Valencia". *Cuadro sinóptico de pesas, medidas y monedas del sistema métrico decimal*. Remite a Castellón.

CASTELLÓN.	
La vara vale	0 metros, 906 milímetros.
Un metro	1 vara, 6 palmos, 1 cuarta, 660 milésimas de cuarta.
La libra	0 kilogramos, 338 gramos.
Un kilogramo	4 libras, 9 onzas, 2 cuartas, 0 adarmes, 313 milésimas de id.
El cantaro para los líquidos exceptuando el aceite	11 litros, 27 centilitros.
Un litro	1 cuartillo, 420 milésimas de id.
La arroba para aceite	12 litros, 14 centilitros.
Un litro para aceite	2 libras, 2 cuartas, 544 milésimas de id.
La barchilla	16 litros, 60 centilitros.
Un litro de grano	9 celemines, 211 milésimas de id.
La fanega superficial de 200 brazas reales	8 areas, 31 centiareas, 9 decímetros cuadrados, 04 centímetros cuadrados.
Una área	24 brazos reales, 065 milésimas.

Imagen 39. Detalle sección "Castellón". Mención Palmo como medida.

Dada la situación⁴⁸, y teniendo en cuenta las limitaciones de acceso y análisis químicos, en este apartado se especula basándose en las impresiones obtenidas de los primeros estudios visuales realizados y la consulta constante de bibliografía, respaldado por el resultado obtenido de los registros fotográficos.

La obra, de colección privada, se encuentra con el marco original, lo que ha permitido, a través de su estudio pormenorizado, concretar la datación y establecer un marco cronológico determinado, sosteniendo la hipótesis alcanzada tras el estudio histórico de la pintura. Cada sustrato de la obra se ha estudiado de manera concreta, profundizando en la técnica y metodología empleada por el artista para entender también su proceso de degradación y con la intención de establecer las bases sobre las que solventar una propuesta de intervención ajustada a los requerimientos de la pintura.

En cuanto a las dimensiones del cuadro, y en el contexto de su realización, se puede profundizar en el uso o desuso de las unidades de medida. El Sistema Métrico Decimal (SMD) no se introduce en España hasta 1849, cuando la reina Isabel II sanciona la Ley de Pesos y Medidas e introduce en la legislación nacional las nuevas unidades a utilizar⁴⁹. Sin embargo, este cambio no estuvo exento de dificultades ya que la consolidación de la tradición y la costumbre de emplear las unidades de medida regionales hizo que hasta el siglo XX se continuaran utilizando en algunas zonas de la geografía española.⁵⁰

La variedad y disparidad de las unidades de medida, como se puede observar en la **Imagen 37**, era tal que incluso en ciudades vecinas había disidencias en el tamaño de un mismo nombre; vara, libra, arroba o fanega. En Valencia, la medida por antonomasia era el *palmo valenciano*⁵¹, una cuarta parte de la *vara*⁵² (**Imagen 38 y 39**), que actualmente equivaldría aproximadamente a 20,89cm⁵³. Estas medidas determinaban, en el caso de las obras de arte, el tamaño y formato de las mismas, siendo particular para cada región y territorio peninsular.

⁴⁸ La situación general frente a la pandemia del Covid-19, y su consecuente confinamiento, ha imposibilitado el desplazamiento a los laboratorios y talleres de la facultad.

⁴⁹ MINISTERIO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y TRANSFORMACIÓN DIGITAL. *La introducción del sistema métrico decimal en España*. España: Secretaría General Técnica del Ministerio.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ DOMINGO PÉREZ, Concepción. Nota sobre medidas Agrarias Valencianas. En: *Estudis: revista de historia moderna*. 1981-82, nº 9. p. 7-14.

⁵² La vara también era empleada en Castellón y equivale aproximadamente a 1 metro.

⁵³ BEIGBEDER ATIENZA, F. *Manual de Pesos, Medidas y Monedas del Mundo con equivalencias al Sistema Métrico Decimal*. p. 63

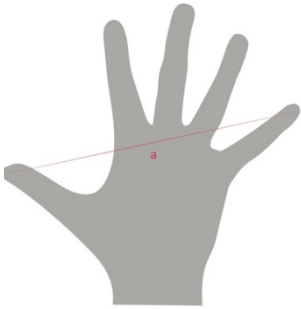


Imagen 40. Diagrama de la longitud del *Palmo Valenciano*.

El palmo valenciano tomaba como medida la distancia entre la última falange del dedo meñique y el pulgar, estando la mano extendida (**Imagen 40**). En el caso de esta obra y dado que se trata de una pintura valenciana de principios de siglo XVIII, se le ha trasladado esta medida (**Imagen 41**). La ambigüedad del tamaño del palmo permite una oscilación en el resultado de la equivalencia al sistema métrico. Se puede calcular que el soporte de la obra se realizó en su origen con las dimensiones aproximadas de 2 palmos x 1 ½ palmo.



Imagen 41. Diagrama de la medida de la obra *El Buen Pastor* mediante el sistema métrico del *Palmo Valenciano*.



5.1. SOPORTE TEXTIL

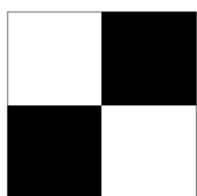
En el reverso de la obra (**Imagen 42**) lo primero que llama la atención es la presencia de un sello adherido al soporte (**Imagen 43**), con el número 2709 y una pequeña inscripción en la parte superior, donde puede leerse *Incautación 17º*. Tras la investigación pertinente se ha podido determinar que se trata de un sello que con total probabilidad fue aplicado durante la Guerra Civil. Curiosamente el número del registro, 17º, coincide con el número de la etiqueta encontrada en El Buen Pastor de la Catedral de Valencia⁵⁴. Desgraciadamente, y dada la situación, no se ha podido acceder a más información acerca de este hallazgo.

Imagen 42. Fotografía general del reverso de la obra.



Imagen 43. Detalle del sello de incautación.

El soporte textil tiene unas dimensiones totales de 44,6cm x 36,9cm, siendo la superficie pintada de 41,1cm x 35,1cm. Se trata de un ligamento tafetán (**Imagen 44**), sencillo y de textura simple, donde la trama se entrecruza con la urdimbre de forma continua⁵⁵ y bastante regular, característica propia de la producción industrial. El orillo del tejido (**Imagen 45**) se localiza en el borde inferior, lo que ha permitido identificar el sentido de la trama y urdimbre, siendo estos últimos los hilos horizontales. Para obtener su densidad se ha empleado un cuentahilos que ha permitido calcular el número de hilos por cm², siendo de 13 de urdimbre x 12 de trama. Mediante las lentes fotográficas de aumento, como se puede ver en el registro macrofotográfico (**Imagen 46**), se ha podido observar cómo la preparación ha emigrado, traspasando el tejido del soporte hasta concentrarse en los intersticios de la trama y urdimbre, consecuencia de la poca densidad del mismo.



Curso del ligamento; 1 e 1



Imagen 45. Orillo del tejido



Imagen 46. La preparación entre los intersticios del reverso.

Imagen 44. Esquema del curso del ligamento tafetán. 1 e 1.

⁵⁴ GOMEZ RODRIGO, María. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia: El retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*. Valencia: Generalitat Valenciana Conselleria de Cultura i Educació, 2001. p.15

⁵⁵ MARTÍN, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: sobre lienzo*. Primera edición: Universidad Politécnica de Valencia, 2005. p. 105-106.



Imagen 47. Macrofotografía para la medición del grosor del hilo. Realizada con Dinolite a 1X.

Los hilos son de diferente grosor (**Imagen 47**) y de forma general no muestran presencia de nudos o engrosamientos; se muestran con un tono amarillento, oscurecido como consecuencia del paso del tiempo. Su poca torsión sigue la dirección e inclinación del trazo oblicuo de la letra “Z”, hilado por tanto en sentido de las agujas del reloj, y presenta además un solo cabo.

Para concretar y averiguar la naturaleza y composición del soporte del lienzo ha sido necesario extraer de los extremos del cuadro unas pocas fibras de los hilos, tanto en vertical como en horizontal, que se han sometido a observación y análisis. El ensayo piromnóstico ha permitido identificar a nivel general la naturaleza del textil. Al acercar y exponer un hilo al calor de la llama, éste ha prendido con facilidad, desprendiendo olor a papel quemado. Al retirarla del fuego ha continuado ardiendo. Estos resultados indican que se trata de un tejido de origen vegetal y celulósico⁵⁶. Posteriormente, y partiendo de la disponibilidad de otro fragmento de hilo, se ha desfibrado para realizar la prueba de secado-torsión⁵⁷. Se ha determinado que se trata de fibra de cáñamo, ya que ha girado en el sentido contrario a las agujas del reloj. El lienzo está sujeto al bastidor mediante clavos, aplicados a intervalos de 5,5 cm aproximadamente (**Imagen 48**).

5.1. BASTIDOR

Las características del bastidor, la ausencia de muestras de intervenciones anteriores, así como el aspecto envejecido del mismo llevan a pensar que se trata del bastidor original. El oscurecimiento generalizado de la madera, provocado por el paso del tiempo, dificulta la determinación de su color real. Sin embargo, los diferentes rasguños que presenta y que han eliminado esta capa superficial oscurecida, muestran una madera de color claro.

Estas abrasiones, así como el estado de conservación de la madera y las impresiones táctiles del material, hacen evidente que se trata de una madera de dureza moderada, entendida como la propiedad mecánica que determina la resistencia de esta a la penetración de objetos⁵⁸.

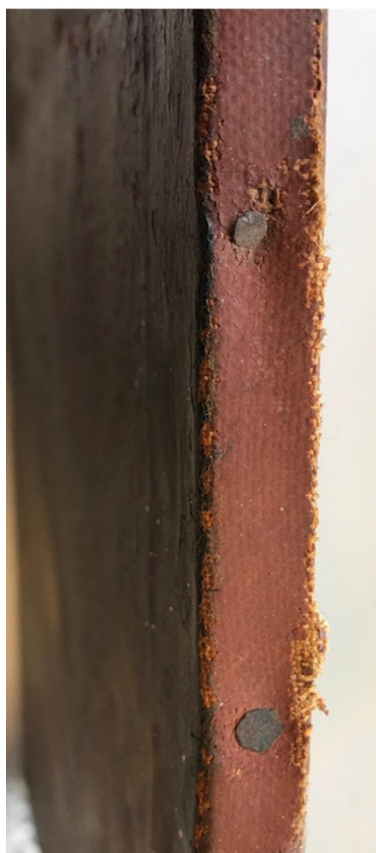


Imagen 48. Lateral de la obra. Detalle de los clavos de sujeción.

⁵⁶ MARTÍN, Susana. *Op. Cit.* pag 107.

⁵⁷ La prueba de secado-torsión consiste en la humectación con agua de una fibra del soporte textil para posteriormente acercarla a una fuente de calor. Así se observará la dirección de retorcimiento de esta fibra, que determinará su naturaleza.

⁵⁸ VASQUEZ CORREA, Ángela; RAMIREZ ARANGO, Alejandra. *Curso anatomía e identificación de maderas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011. p. 13.



Imagen 49. Ensamble a media madera, encolado y reforzado con un clavo.

Se puede determinar que se trata de un bastidor de madera de conífera, en concreto pino⁵⁹, el material lúneo más empleado en la producción de bastidores a lo largo de la historia, por ser barato y de fácil manipulación⁶⁰. El veteado de la madera, oscuro y definido, así como la dirección de los anillos de crecimiento, indican la orientación de su corte, lo que ha facilitado su clasificación.

El bastidor está compuesto por cuatro listones de 0,8 cm de grosor, cuyas medidas se adaptan a la forma y tamaño de la pintura. En el margen superior e inferior miden 35,1 cm de largo y 2,5 cm de ancho. En los márgenes laterales 41,1 cm x 2,5 cm. Dos de ellos presentan corte tangencial y los dos restantes corte radial, siendo estos últimos el inferior y el del lateral derecho (**Imagen 52**). De arista viva y tratamiento escaso, los listones muestran la sencillez y tosquedad de la ejecución despreocupada de los bastidores antiguos. Como gran parte de aquellos realizados antes del siglo XIX, se trata de un bastidor fijo. Es decir, los ensambles de los listones que forman los ángulos del bastidor son rígidos y no regulables (**Imagen 49**). En este caso están unidos entre ellos a media madera y escuadra⁶¹ (**Imagen 51**), encolados y reforzados mediante clavos (**Imagen 50**).

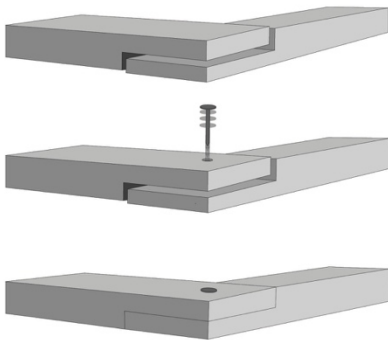


Imagen 50. Croquis de la unión entre los listones

CROQUIS_CORTE_LISTONES

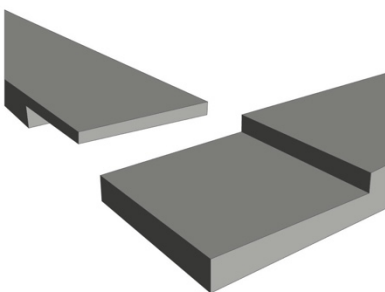


Imagen 51. Diagrama del ensamble

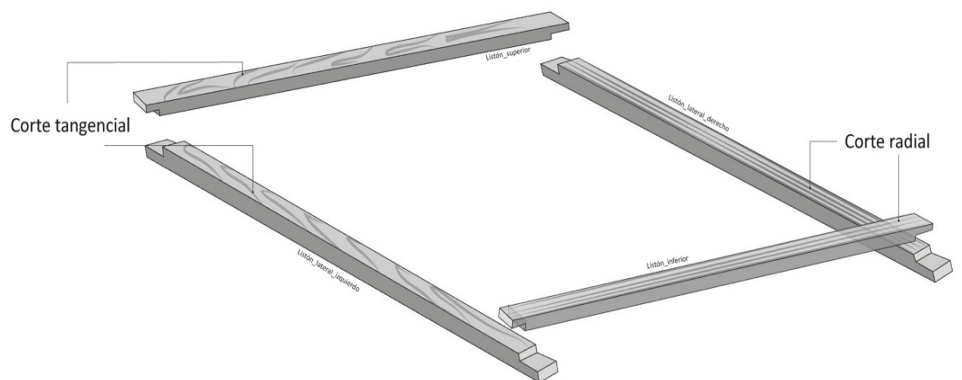


Imagen 52. Croquis del corte madera de los listones

⁵⁹ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. *Obras Restauradas; Curso 2000-2001. Unidad de Restauración de Pintura de Caballete y Retablos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000-2001. p. 44

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

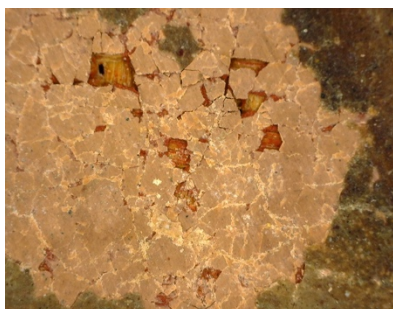


Imagen 53. Preparación original que se deja ver debido a las pérdidas de pintura. Realizada con Dinolite a 50X



Imagen 54. Detalle de *Los borrachos o El triunfo de Baco*. Diego de Velázquez. 1628-1629. La preparación almagra se deja ver en el contorno de las hojas y figuras.

5.1. ESTRATOS PICTÓRICOS

5.1.1 Preparación

Se denomina preparación a la sucesión de capas interpuestas entre el soporte, sea textil o de naturaleza lúnea, y la pintura, a la que sirve de base⁶². Se compone principalmente de aglutinante, cargas y pigmentos que varían según la técnica pictórica y el soporte a emplear.

Dado el estado de conservación de la obra y las características del tejido, la preparación se deja ver de forma directa en zonas de la superficie pictórica donde la pintura se ha perdido (**Imagen 53**), y en el reverso entre los huecos de la trama y urdimbre. Los avances técnicos fotográficos han permitido obtener imágenes de gran calidad en las que se puede apreciar el grosor de la capa de preparación, su capacidad cubriente, así como características relacionadas con el color

Las variaciones tonales del estrato, así como las irregularidades en el grosor del mismo, invitan a pensar que se trata de una preparación coloreada elaborada a la manera tradicional. El uso de estas, es habitual a partir del siglo XVI, y recurrente en las pinturas europeas del siglo XVII y XVIII⁶³, siendo empleadas por artistas como Velázquez (**Imagen 54**) o el Greco. En ocasiones, tras utilizar un tono tierra oscuro, se aplicaba una última capa de color más clara⁶⁴. Se puede establecer, además, una diferenciación entre estos dos estratos, en los que el inferior, más grueso y aislante, se denomina aparejo, y la última capa de color, imprimación⁶⁵.

En este caso, la almagra de la base, que ha llegado a teñir las fibras del soporte, se hace evidente en el reverso de la obra. Además, se adivinan zonas más claras por la parte del anverso, en las que incluso se distinguen pinceladas de lo que podría ser una pintura subyacente. Sin embargo, tras exponer la imagen a la radiación infrarroja no se han observado indicios que invitaran a pensar que por debajo de la pintura del Buen Pastor hubiera otra escena. Se propone pues, que el autor de la obra, tras aplicar varias capas generosas de aparejo, finalizó el proceso empleando, aunque de forma irregular, una imprimación de tono claro.

⁶² VILLARQUIDE, Ana. La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004. p. 62

⁶³ *Ibíd.* p. 70

⁶⁴ *Ibíd.* p. 71

⁶⁵ DOLORES GAYO, María; JOVER DE CELIS, Maite. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. En: *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, Tomo 28. 2010. p. 39

5.1.2 *Capa pictórica*



Imagen 55. Detalle de los trazos del boceto preparatorio en las manos.



Imagen 56. Detalle de las pinceladas en el pelaje del cordero. Fotografía obtenida mediante luz

La técnica empleada en la realización del cuadro es el óleo, que consiste en aglutinar pigmentos con aceites secantes⁶⁶. Se puede intuir la realización de un dibujo preparatorio en la zona de las manos (**Imagen 55**), que se supone realizado en toda la pintura. Dado que se trata de una copia de otra obra, la reflectografía infrarroja, así como la exposición a los Rayos X no han mostrado presencia de arrepentimientos ni correcciones en la ejecución del encaje.

El uso de preparaciones coloreadas proporciona una entonación global desde la que partir a la hora de realizar un cuadro, permitiendo otorgar a la obra posibilidades expresivas como contrastes inmediatos y llamativos que sobre preparaciones claras resultarían imposibles de realizar⁶⁷. Esta forma de trabajar permite producir la obra de forma más expresiva y rápida, cualidades de gran utilidad en la elaboración de copias académicas de pinturas de grandes maestros, ejercicio recurrente en el academicismo valenciano. El aspecto opaco de la pintura deja claro que se trata de una obra con carga pictórica, aunque aplicada de forma uniforme y sin un grosor excesivo. El tratamiento relamido de las carnaciones contrasta de forma sutil con las pinceladas más sueltas de los cabellos, que se hacen notorias en el pelaje del animal (**Imagen 56**).

A pesar de los ropajes azulados del pastor, predomina una gama cromática cálida, con tonalidades que oscilan entre los ocre, sienas y tierras, enmarcados en una atmósfera de aspecto sombrío que se justifica con un fondo oscuro del que emerge la figura central, iluminada desde su lateral superior derecho.

5.1.3 *Barniz*

Tras el examen visual realizado de la obra, y empleando las técnicas analíticas fotográficas obtenidas a través de la radiación no visible, se ha podido comprobar la presencia de una fina capa de barniz envejecido, aplicado de forma irregular y tosca, cuya dirección indiscriminada de las pinceladas es visible en prácticamente la totalidad de la superficie. La utilización del barniz en las obras de arte viene dado con fines tanto estéticos como de protección. Por un lado, evita el deterioro de la película pictórica en contacto directo con los diversos agentes degradantes ambientales, actuando como barrera protectora. Por otro lado, permite saturar los colores de la obra, aportando un acabado brillante y vivo que con el paso del tiempo termina revirtiéndose.

⁶⁶ MAYER, R. *The artist's handbook of materials and techniques*. Estados Unidos: Viking, 1940. p.188

⁶⁷ VILLARQUIDE, Ana. Op. cit. 70



Imagen 57. Enmarcación original de la obra.

5.4. EL MARCO

A pesar de que generalmente es un elemento que se pasa por alto, la enmarcación constituye una parte esencial para la percepción y lectura de una obra de arte, ya que determina la frontera entre la realidad y la ficción⁶⁸, además de ejercer una función protectora y conservadora de la pintura. Cabe destacar como definición importante que la enmarcación que presenta la obra (**Imagen 57**) es contemporánea a la pintura y, por tanto, debe tenerse en cuenta como un elemento original y que ineludiblemente contribuye a un mejor conocimiento, expertización y estudio del lienzo. El estilo al que pertenece el marco es el denominado “Imperio” situado dentro del periodo del Neoclasicismo.⁶⁹

Se trata de un marco de madera de pino realizado de forma completamente artesanal, tanto en el apartado de la molduración, a través de cepillos y planas

⁶⁸ TIMÓN TIEMBLO, María Pía. El Marco como fuente de información histórica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles. En: Ministerio de Cultura. *El marco en España: historia, conservación y restauración*. Secretaria General Técnica. Madrid: Ministerio de cultura, 2009. p. 11-12

⁶⁹ MICHEL, P., ROBERTS, L.: *Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*. Merrell Holberton Publishers. Londres, 1996. Págs. 309-312-322.

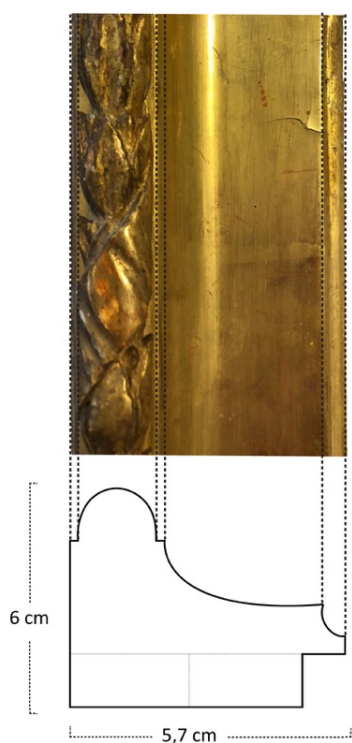


Imagen 58. Sección del marco.

boceladoras, como en el trabajo de estuco, a partir de un molde del perímetro exterior. Afortunadamente también se conserva el dorado original, realizado mediante la técnica tradicional al agua, con pan de oro fino⁷⁰ sobre un estrato de preparación y una capa de bol⁷¹.

Tipológicamente presenta una perfecta estructura de las partes “clásicas” de un marco: canto, entrecalle, contrafilo y filo.⁷² (Imagen 59) El canto está realizado en forma de medio cimacio y desarrolla un relieve con hojas de laurel, bayas y cintas cruzadas formando ataduras a mitad de cada lateral. La entrecalle tiene un perfil de caveto o media caña que da paso a un estrecho contrafilo y filo, este último en forma de cuarto bocel⁷³ (Imagen 58)

Los listones del marco que conformar el rebajo o caja están ensamblados a media madera y escuadra, y conformados por dos escuadras consecutivas, una exterior y otra interior (Imagen 60), esta última reforzada por unos pequeños fragmentos de tejido en el lateral derecho. Estos están encolados a la zona moldurada. En las esquinas del marco se puede ver la unión a inglete, ensamble realizado siguiendo un ángulo de 45°. La preparación de la superficie y el dorado se realizaron después del ensamblaje y el ingleteado, dando continuidad planimétrica lisa a las esquinas.

Imagen 59 (izq.). Localización de las partes del marco.

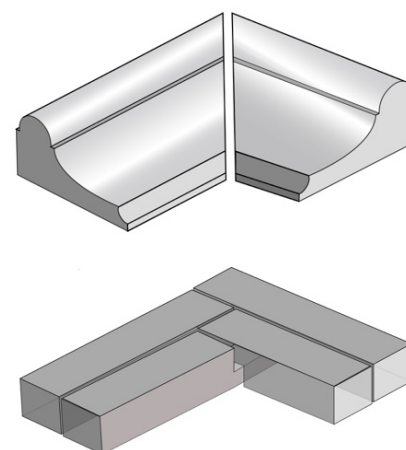
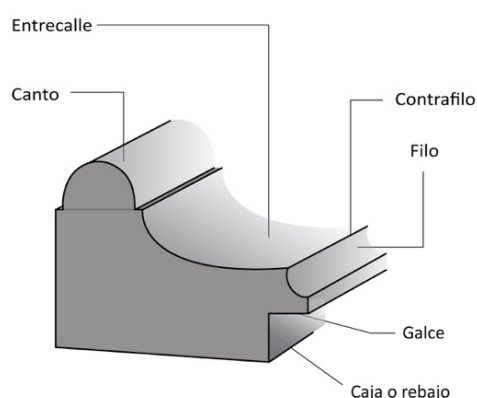


Imagen 60 (der.). Diagrama estratigráfico de los ensamblajes del marco.

⁷⁰ LOPEZ ZAMORA, Eva. *Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación en las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla*. Dalmau Moliner, Consuelo (dir.). Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007. p. 274

⁷¹ Óxido de hierro muy puro y fino, aplicado suspendido en media cola sobre la preparación para cerrar el poro de esta, evitando así una absorción excesiva del adhesivo al que superponer el pan de oro.

⁷² TIMÓN TIEMBLO, M. P.: *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid : Adhisa, P.E.A., 2002. pág. 86

⁷³ *Íbid.* pág. 294.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado general de la obra es deficiente. Los daños y patologías que presenta, que afectan al soporte y a todos los estratos de la pintura, encuentran su origen en la degradación derivada del envejecimiento intrínseco de los materiales, combinada con la falta de medidas de conservación preventiva y la exposición continuada a distintos agentes de alteración que han catalizado el deterioro de la obra. La tensión provocada por el movimiento natural de los materiales constitutivos del cuadro, especialmente por las fluctuaciones termohigrométricas, ha impulsado la aparición de numerosas lagunas pictóricas que, sin llegar a imposibilitar la lectura de la escena compositiva, entorpecen su visualización y dificultan su comprensión. La friabilidad y debilitamiento del soporte y la pintura hacen evidente la necesidad de una conservación curativa y restauración que evite la progresiva degradación de la obra.

La contextualización histórica, así como el estudio detallado de los diferentes estratos morfológicos de la obra, engloban la base sobre la que plantear una hipótesis que comprenda el por qué de su estado de conservación, aportando una visión completa y concreta que permita establecer una propuesta de intervención coherente.

6.1. SOPORTE TEXTIL

El tejido del lienzo presenta de forma general gran cantidad de polvo y suciedad superficial, acumulada particularmente en las zonas más próximas al bastidor, principalmente en el inferior del cuadro. Las zonas que quedan ocultas bajo el listón del bastidor son más susceptibles a los ataques de bacterias y hongos ya que, en un ambiente con alto porcentaje de humedad, cambios de temperatura y poca luz, se crean las condiciones propicias para su proliferación.

La degradación química del tejido se hace evidente por el color y friabilidad del material. El amarilleamiento y oscurecimiento de las fibras celulósicas se inicia por fotooxidación⁷⁴ cuando el oxígeno, la luz y otros agentes inductores provocan la aparición de grupos cromóforos⁷⁵ capaces de absorber la luz UV que confluye en el cambio de color del soporte⁷⁶. La acidez provocada por la acción de diversos agentes contaminantes existentes en el ambiente, así como

⁷⁴ VILLARQUIDE, Ana. Op. cit. 385

⁷⁵ Son los grupos funcionales de la molécula responsables de la absorción de la luz UV.

⁷⁶ ODOR CHÁVEZ, Alejandra. Mecanismos químicos de la transformación del papel. Mexico: ADABI, 2008. p. 5



Imagen 61. Macrofotografía del debilitamiento del soporte en la zona inferior del cuadro.



Imagen 62. Deformaciones en el soporte. Fotografía realizada con luz rasante

Imagen 63. (izq.) Detalle de los cercos provocados por la humedad.

Imagen 64. (der.) Detalle de las guirnaldas de sujeción.

las enzimas producidas por bacterias y hongos, han provocado también la hidrólisis ácida que, acelerada por la exposición a ambientes con alto contenido de humedad, ha debilitado las cadenas de celulosa ocasionando la pérdida de resistencia y elasticidad del tejido.

Las marcas y cercos que se concentran en el inferior del soporte son indicativo de que la obra, en algún momento, estuvo expuesta a condiciones ambientales muy agresivas para su conservación. En un ambiente en el que se producen condensaciones de humedad, los materiales orgánicos de la obra, dada su higroscopicidad⁷⁷, sufren cambios y movimientos que a la larga provocan daños irreversibles. Estas variaciones dimensionales del soporte repercuten de forma directa en la conservación de la pintura, cuyo comportamiento frente a los cambios de humedad es diferente, provocando desprendimientos y craqueladuras. Es probable que la obra, en algún momento, fuera colocada en el suelo de algún almacén inadecuado para la conservación y almacenaje de pinturas, donde el agua provocó estas manchas (**Imagen 63**) que se extendieron de forma progresiva por capilaridad. Esta exposición ha provocado un debilitamiento mayor en la zona inferior de la obra, en la que la trama del tejido se aprecia más abierta (**Imagen 61**).

Los movimientos de contracción y dilatación provocados por la humedad relativa del ambiente, han ocasionado un destensamiento general en la superficie textil (**Imagen 62**). Agravado por las características del bastidor fijo que, lejos de acompañar este movimiento, ha producido mayores deformaciones en la superficie de la obra.



La sujeción de la tela en el bastidor mediante clavos ha provocado la acumulación de tensiones en estos puntos, que se traducen en deformaciones de la dirección de la trama y la urdimbre, provocando guirnaldas de sujeción (**Imagen 64**), visibles en todo el perímetro del soporte. La zona del tejido en contacto con los clavos se aprecia visiblemente oxidada, y en algunas zonas con ligeros desgarros.

⁷⁷ Capacidad de los materiales o cuerpos orgánicos de absorber la humedad del ambiente en el que se encuentran.



Imagen 65. Detalle del desgarro producido por un golpe

En la parte superior de la obra se puede observar un desgarro de 2 cm en horizontal (**Imagen 65**), que ha provocado la pérdida del estrato pictórico en el anverso. Por la forma y dirección de la rotura, se puede plantear la posibilidad de que fuera causada por un golpe o caída de la pintura. Esta lesión, que ha debilitado las fibras del soporte, tiene además un cerco de humedad dado que, al estar los hilos expuestos por ambos lados de la obra, son más susceptibles a los agentes de deterioro.

El adhesivo de la etiqueta que se observa en el lado superior izquierdo ha provocado una mancha oscura en todo su perímetro que, mediante la observación detenida de la misma, se puede determinar cómo proteica. En el perímetro de la obra el tejido se aprecia desfibrado e irregular, y se pueden encontrar pequeñas concreciones de pintura blanca en todo el soporte.

- Suciedad superficial
- Depósito de suciedad superficial
- Cercos y manchas de humedad
- Ataque de hongos
- Adhesivo de etiqueta
- Desgarro del tejido
- Concreciones de pintura
- Desfibrado perimetral

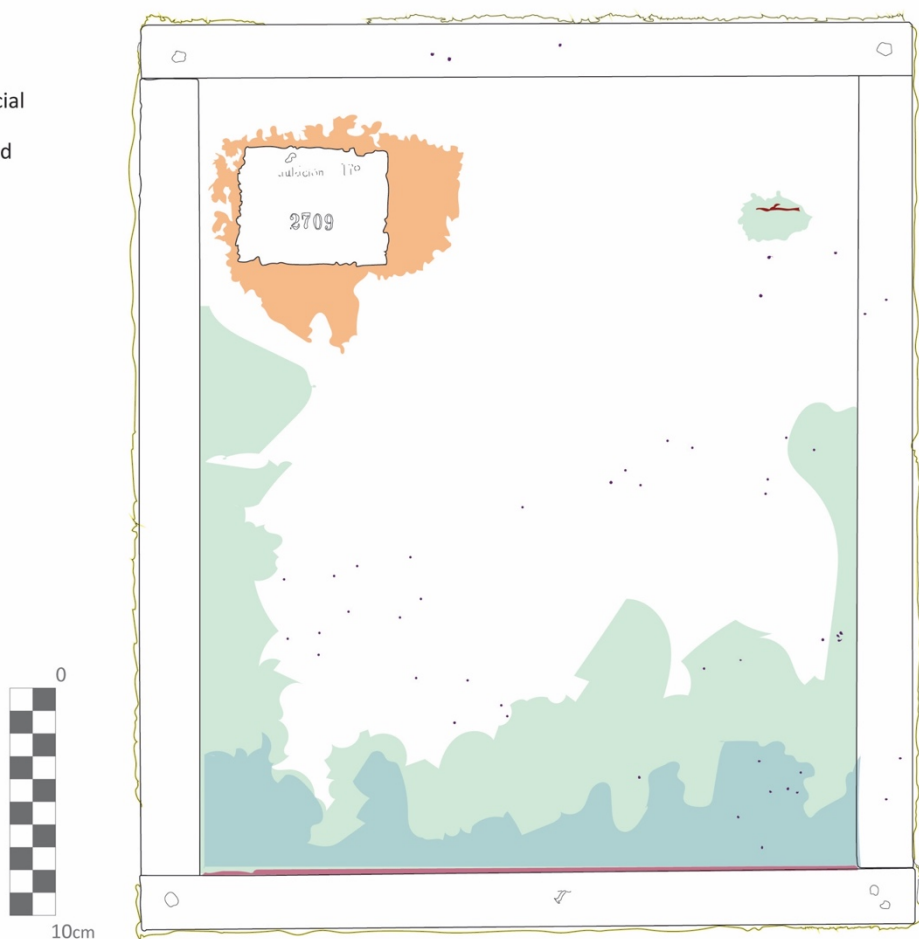


Imagen 66. Diagrama de daños del soporte. Reverso de la obra.

6.2. BASTIDOR



Imagen 67. Rasguños y desperfectos en el listón inferior del bastidor. Fotografía realizada con luz rasante.



Imagen 68. Macrofotografía del orificio resultante de los clavos. Realizada con Dinolite a 50X



Imagen 69. Macrofotografía del clavo oxidado que ha provocado el agrietamiento en la madera. Realizada con Dinolite a 50X

El estado de conservación del bastidor es regular ya que a pesar de conservarse íntegro no posee los requisitos básicos de una adecuada estructura de sujeción del soporte. Además, el paso del tiempo y las malas condiciones han provocado el deterioro acelerado de la madera. La suciedad superficial se puede localizar en la totalidad visible del bastidor, que se muestra oscurecido por el envejecimiento intrínseco, concentrándose principalmente en el listón inferior.

A pesar de ser las zonas de los ángulos las que más tensión acumulan, los ensamblajes no se encuentran abiertos. Aunque la exposición prolongada a factores ambientales de elevada humedad no ha provocado deformaciones ni alabeos en la disposición de los listones, es esta rigidez la que ha generado deformaciones en el soporte dado que la inadaptabilidad del bastidor a los movimientos del tejido ha provocado tensión en la tela y la pintura, en la que se marcan sus aristas.

Mediante la aplicación de luz rasante⁷⁸ las marcas y rasguños (**Imagen 67**) son perceptibles en todo su perímetro, siendo indicadores de un tratamiento inadecuado y tosco tanto en el transporte como en el almacenaje de la obra. De la misma forma se pueden observar pequeños orificios en la madera que, si bien podrían tratarse de las galerías del ataque de algún insecto xilófago, por la disposición regular de estos y su forma rectangular se descarta (**Imagen 68**). Se trata pues, de los orificios resultantes de la extracción de pequeños clavos, como el que se conserva en el listón inferior, secuelas de una acción antrópica. En la esquina superior izquierda, se extienden de forma vertical unas grietas que nacen de estas marcas, que han debilitado el material provocando un ligero astillamiento, agravado por la exposición a ambientes húmedos.

Los clavos empleados en el montaje del bastidor son, como en todos los bastidores realizados hasta el siglo XIX⁷⁹, forjados a mano y altamente oxidables. La corrosión y degradación de estos elementos metálicos ha provocado el oscurecimiento de la zona colindante al material, así como roturas y agrietamientos a su alrededor que discurren en la dirección de las fibras de la madera (**Imagen 69**). El listón inferior, por su localización es el más expuesto y vulnerable a la acción del agua, y presenta en sus laterales la

⁷⁸ La luz rasante se aplica a 75-90º del eje de la cámara, muy cerca del plano horizontal, lo que acentúa las irregularidades de la superficie alumbrada.

⁷⁹ ALAMAR, Beatriz. *Deterioros provocados por los bastidores de tensión tradicional en pintura sobre lienzo: la obra de Agustí Albalat "Desnudo Femenino" a estudio*. MARTÍN REY, Susana. TFG, Universidad Politécnica de Valencia. Curso 2018-2019. p. 16.

madera más blanda, síntoma de que se ha iniciado un proceso de pudrición puntual. Dado que en el soporte textil se han localizado marcas indicativas de un ataque de hongos, es posible que la madera esté también afectada.

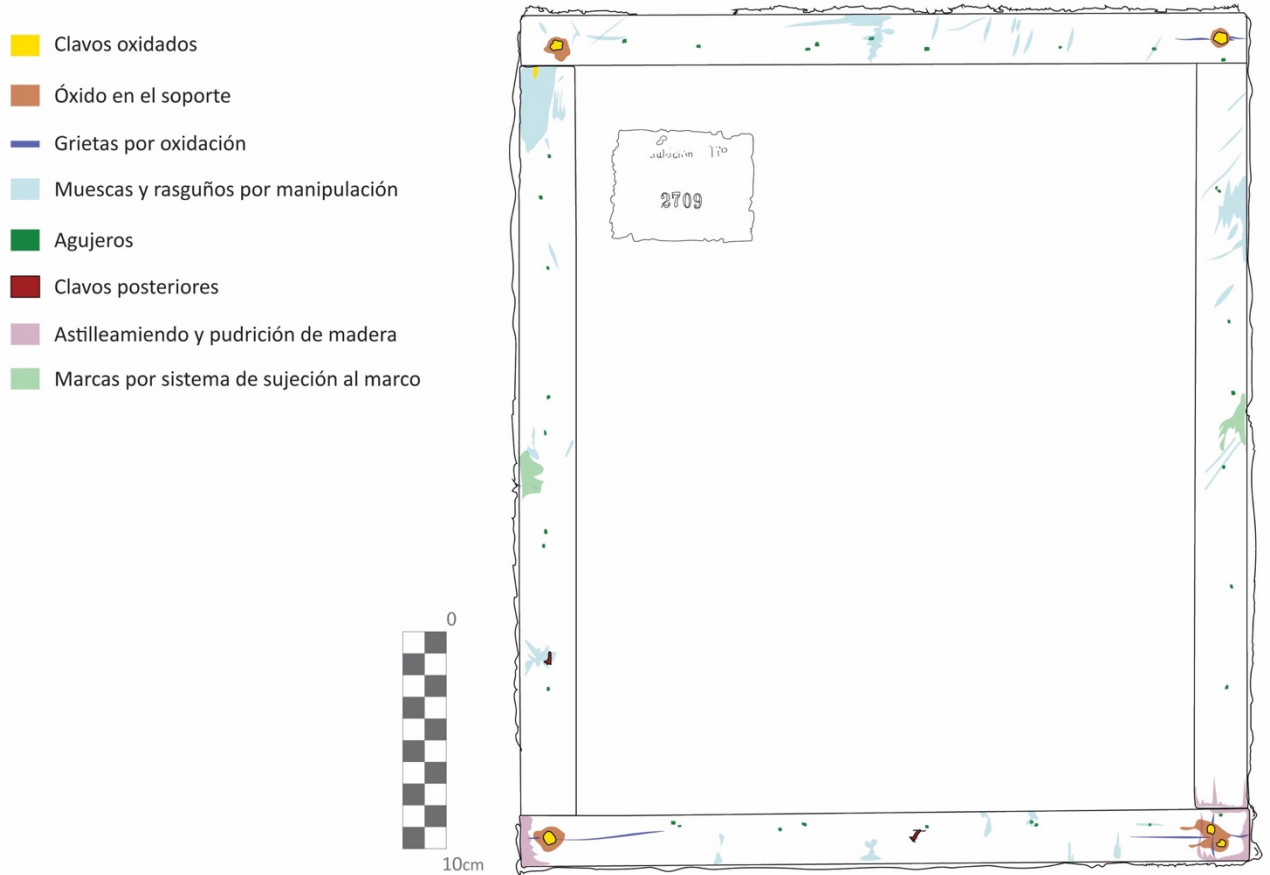


Imagen 70. Diagrama de daños del bastidor. Reverse

6.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

El estado de conservación de los estratos pictóricos está íntimamente ligado a las alteraciones y procesos de degradación de los sustratos anteriormente comentados. Los movimientos y tensiones generados por la exposición continuada a agentes ambientales adversos son su principal causa de alteración.

6.3.1. Película pictórica y preparación



Imagen 71. Fotografía general de la obra. Realizada con luz transmitida que acentúa las pérdidas de la película pictórica.

El aceite secativo empleado en la pintura al óleo, con el paso del tiempo se torna polar⁸⁰, siendo cada vez más susceptible a la presencia de agua en el ambiente. Junto con el envejecimiento de los materiales y los cambios dimensionales del soporte textil, así como las tensiones acumuladas por las características del bastidor, la película pictórica se encuentra craquelada, descohesionada y especialmente friable.

La acción del agua ha provocado daños de gran envergadura en los diferentes estratos pictóricos de la obra, siendo la pintura el más afectado. La zona inferior es en la que mayores pérdidas y lagunas se registran, siendo la más expuesta al agua y la humedad. Además, la parte en contacto con el bastidor es la más castigada, habiéndose perdido tanto la preparación como la pintura y dejando a la vista el tejido del soporte (**Imagen 71**).

Si bien es cierto que los agentes ambientales han provocado graves daños, la tensión provocada por el bastidor ha causado la aparición de pérdidas en sentido horizontal y vertical que transcurren por la dirección de las aristas de los listones. En el rostro del buen pastor la pérdida de la pintura deja ver la preparación subyacente (**Imagen 72**) en una laguna que, sin llegar a imposibilitar la lectura, provoca un desajuste que dificulta la comprensión y apreciación de toda la anatomía facial del personaje. En la cara del animal (como se ve en la **Imagen 73**), la laguna afecta a todos los estratos pictóricos. El impacto generado por alguna caída ha provocado la pérdida de este fragmento de la obra, dejando al descubierto el soporte, también rasgado.

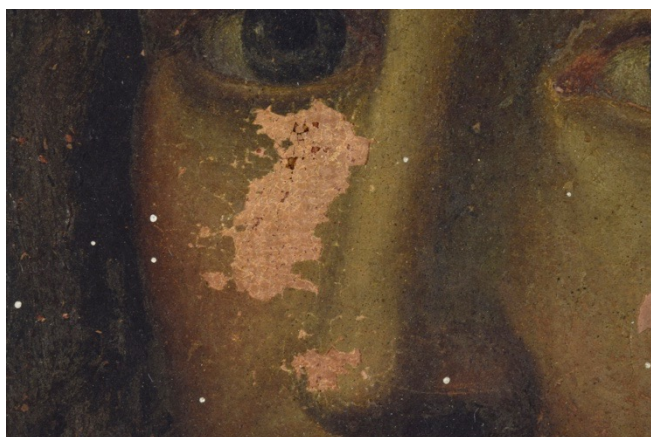


Imagen 72. Pérdida de la película pictórica en el rostro del Buen Pastor.



Imagen 73. Pérdida de la preparación y la pintura la cabeza del cordero provocada por alguna caída.

⁸⁰ DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013. p. 212

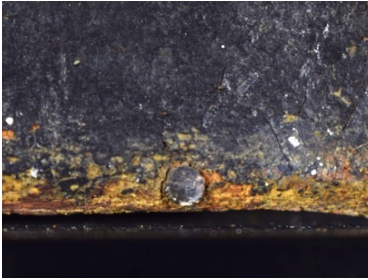


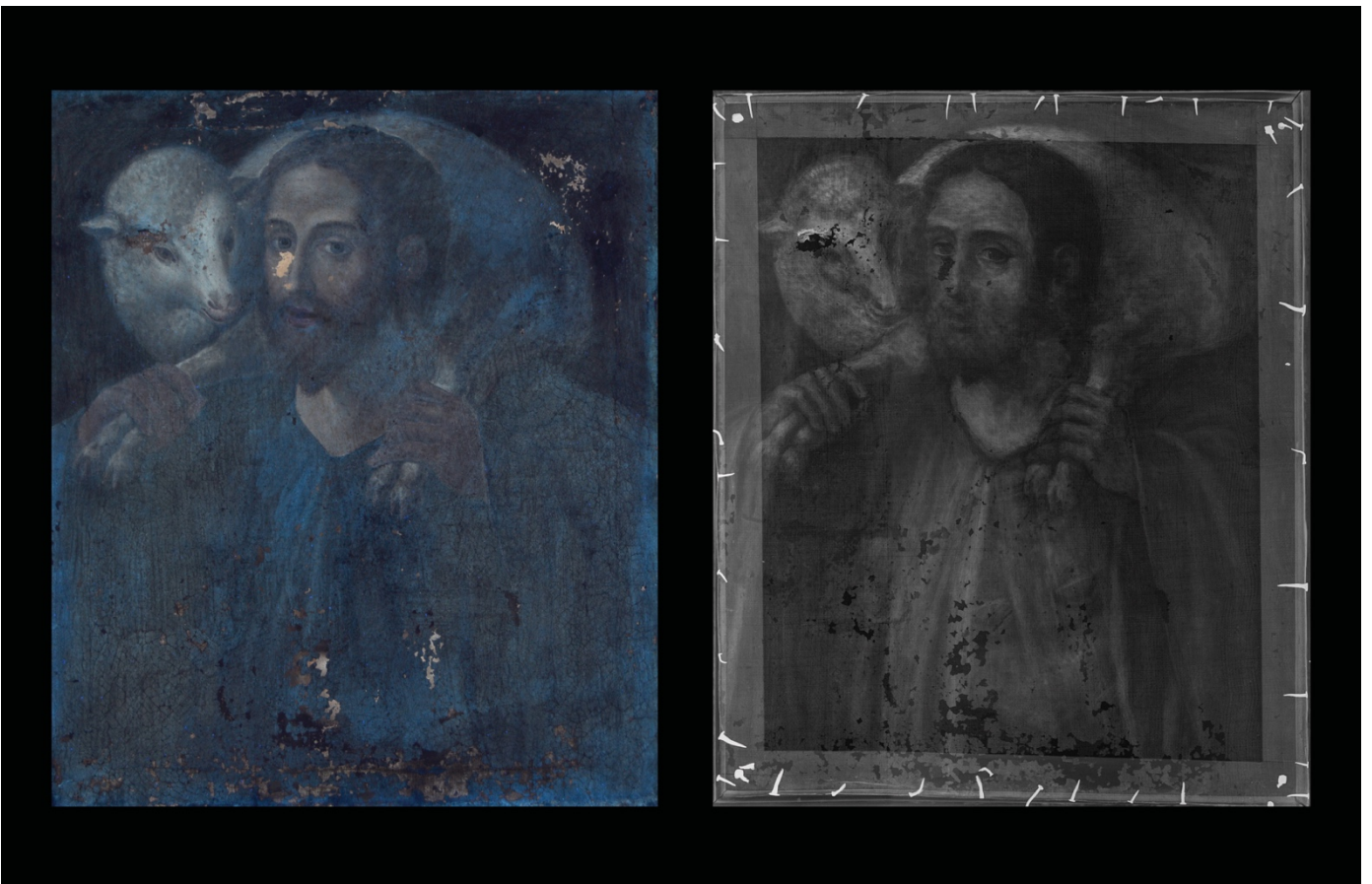
Imagen 74. Clavo colocado sobre la pintura. Su oxidación ha generado la pérdida de la película pictórica.

Imagen 75. El estado del barniz es visible mediante el empleo de luz UV. A la derecha, la radiografía muestra las pérdidas ocultas y la permeabilidad de la pintura.

La incorrecta manipulación de la obra ha provocado también un desgaste generalizado en todo su perímetro que se manifiesta en el aspecto pulverulento de la pintura. En la esquina inferior derecha del cuadro se puede encontrar la cabeza de un clavo (**Imagen 74**), que ha provocado la pérdida de pintura y la oxidación de los materiales en contacto con este.

6.3.2. *Barniz*

La suciedad depositada en la totalidad de la superficie pictórica acentúa los brochazos realizados en la aplicación del barniz, al que aporta un aspecto mate y apagado. Este es testigo también del efecto devastador de la humedad en las obras de arte. El envejecimiento y la oxidación del barniz provoca una visión distorsionada de lo que en realidad debiera ser la obra. Tras este aspecto apagado debieran esconderse unos colores más vivos y unas pinceladas más vigorosas. Además, se localizan pequeñas concreciones de pintura blanca, consecuencia de las salpicaduras producidas al pintar los paramentos de la estancia en la que se encontrara el cuadro.



6.3.3. Repintes



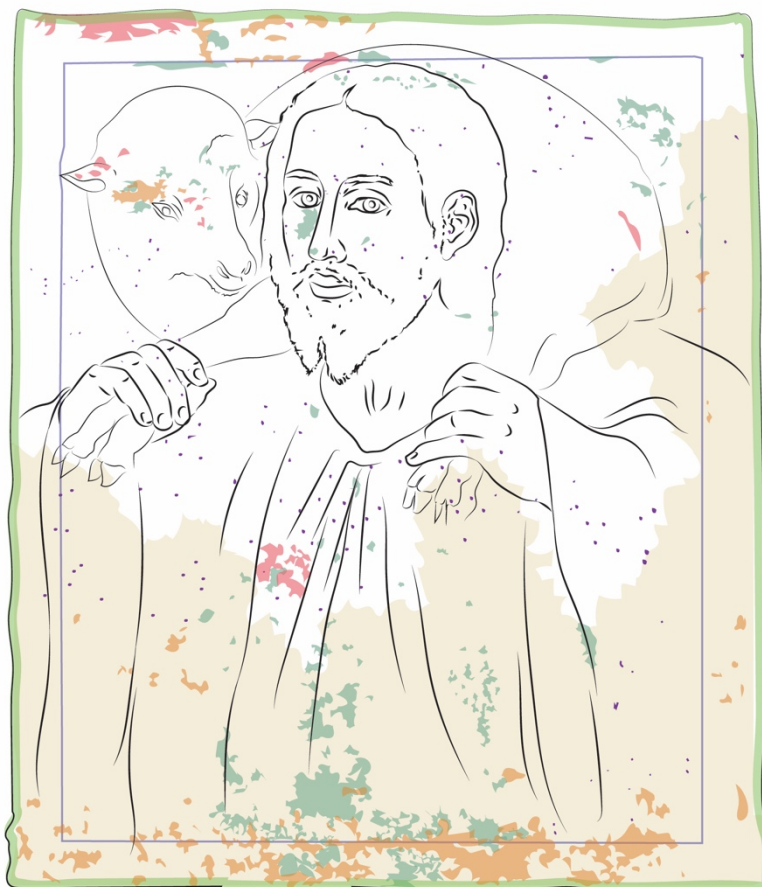
Imagen 76. Repinte localizado en la oreja del cordero.

La realización de la radiografía (**Imagen 75**) aportó información de gran utilidad ya que permitió identificar multitud de lagunas ocultas bajo los repintes que se hacen evidentes dada la permeabilidad⁸¹ de la pintura. A pesar de haber realizado con anterioridad la fotografía a través de la luz ultravioleta de fluorescencia no se habían registrado dichos daños. La suciedad acumulada y adherida en la superficie aportaba una visión incompleta del estado de la obra, sin llegar a reflejar las señales propias de la intervención anterior.

Estos repintes, ocultos bajo la suciedad superficial que los mimetiza con la pintura original, están realizados directamente sobre la obra, sin la aplicación de un estucado previo, como refleja la **Imagen 76**. Tras este hallazgo se ha estudiado la obra de forma detenida, con la intención de obtener más información acerca de esta intervención de carácter antrópico. Se puede afirmar que los daños derivados de esta actuación se reducen a los repintes que reflejan la intencionalidad, aunque desafortunada, de “mejorar” y “adecentar” la obra para su subasta, compra o venta.

Imagen 77. Diagrama de daños del anverso de la obra.

- Pulverulencia
- Pérdida de preparación
- Pérdida de película pictórica
- Friabilidad del estrato pictórico y concentración de craqueladuras
- Marcas producidas por el bastidor
- Concreciones de pintura blanca
- Repintes



⁸¹ La permeabilidad de la pintura hace evidente el uso de blanco de plomo en su elaboración.



Imagen 78. Grieta que se corresponde con la línea de la junta del ensamble a inglete.

Imagen 79. Pérdida de moldura inferior del marco. Anverso.

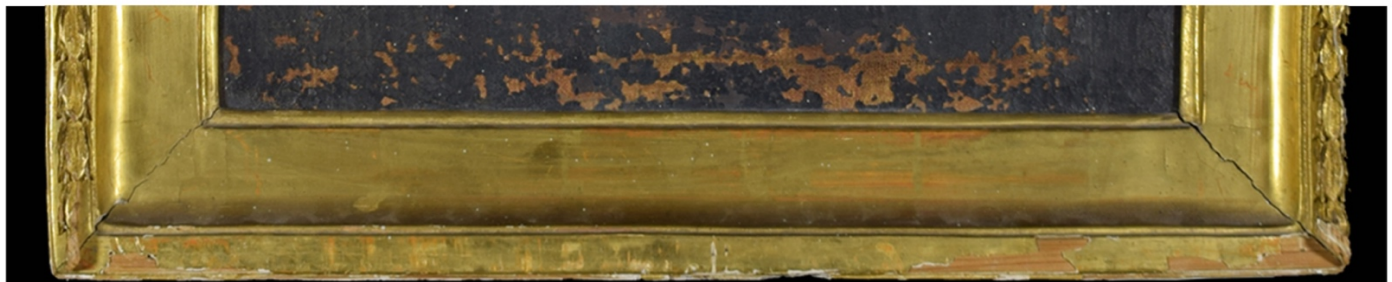
Imagen 80. Galerías provocadas por el ataque de la carcoma. Reverso.

Imagen 81. Segmento de la radiografía del marco.

6.4. EL MARCO

El estado de conservación del marco es relativamente bueno. De forma general el dorado de la superficie presenta un aspecto ligeramente ennegrecido, especialmente en la zona de la moldura, ya que en los recovecos la suciedad tiende a acumularse. El canto inferior se ha perdido, provocando también lagunas y faltantes de la preparación y el pan de oro (**Imagen 79**). Con los movimientos de la madera provocados por los cambios de humedad, así como el paso del tiempo y la tensión acumulada en los ensambles, los ingletes han aflorado a la superficie, mostrando el daño en forma de grietas angulares (**Imagen 78**).

Por el reverso del marco se pueden observar los orificios provocados por el ataque de algún insecto xilófago (**Imagen 80**), por la forma y tamaño de estos se puede determinar que se trata de la especie *Anobium punctatum*, comúnmente conocido como carcoma. Estos insectos atacan principalmente a la madera de conífera y con más facilidad si se trata de la zona de la albura. Son sus larvas las que una vez dentro de la madera se alimentan de ella, generando estas galerías. Cuando alcanzan la edad adulta abandonan la pieza de la que se han nutrido, haciendo visible su presencia en forma de orificio.



7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Antes de comenzar con la exposición de las fases y procedimientos de la propuesta de intervención será necesario realizar sobre la obra una serie de pruebas previas, que determinarán su resistencia, así como los materiales a emplear para su restauración, y que asegurarán su estabilidad durante todo el proceso. Dada la situación y la imposibilidad de realizar estos ensayos⁸², con la información de la que se dispone, se especulará sobre la reacción de la pintura en contacto con ciertos materiales (**Imagen 82**) para plantear una metodología ideal. Toda actuación que se plantea está dirigida a asegurar la perdurabilidad de la obra en el tiempo.

Las pruebas de solubilidad⁸³ de la película pictórica se realizarán mediante fricción con hisopo en zonas poco visibles. Se deben testar todos los colores de la obra con el fin de evitar dañarlos. A continuación, se determinará la sensibilidad de la obra al calor, aplicándolo en los márgenes mediante una espátula caliente e interponiendo un Melinex siliconado. Por último, se determinará la sensibilidad a la humedad, para lo que se aplicará por el reverso y de forma puntual un algodón ligeramente impregnado en agua tibia y se estudiará la reacción de los diferentes estratos de la obra.

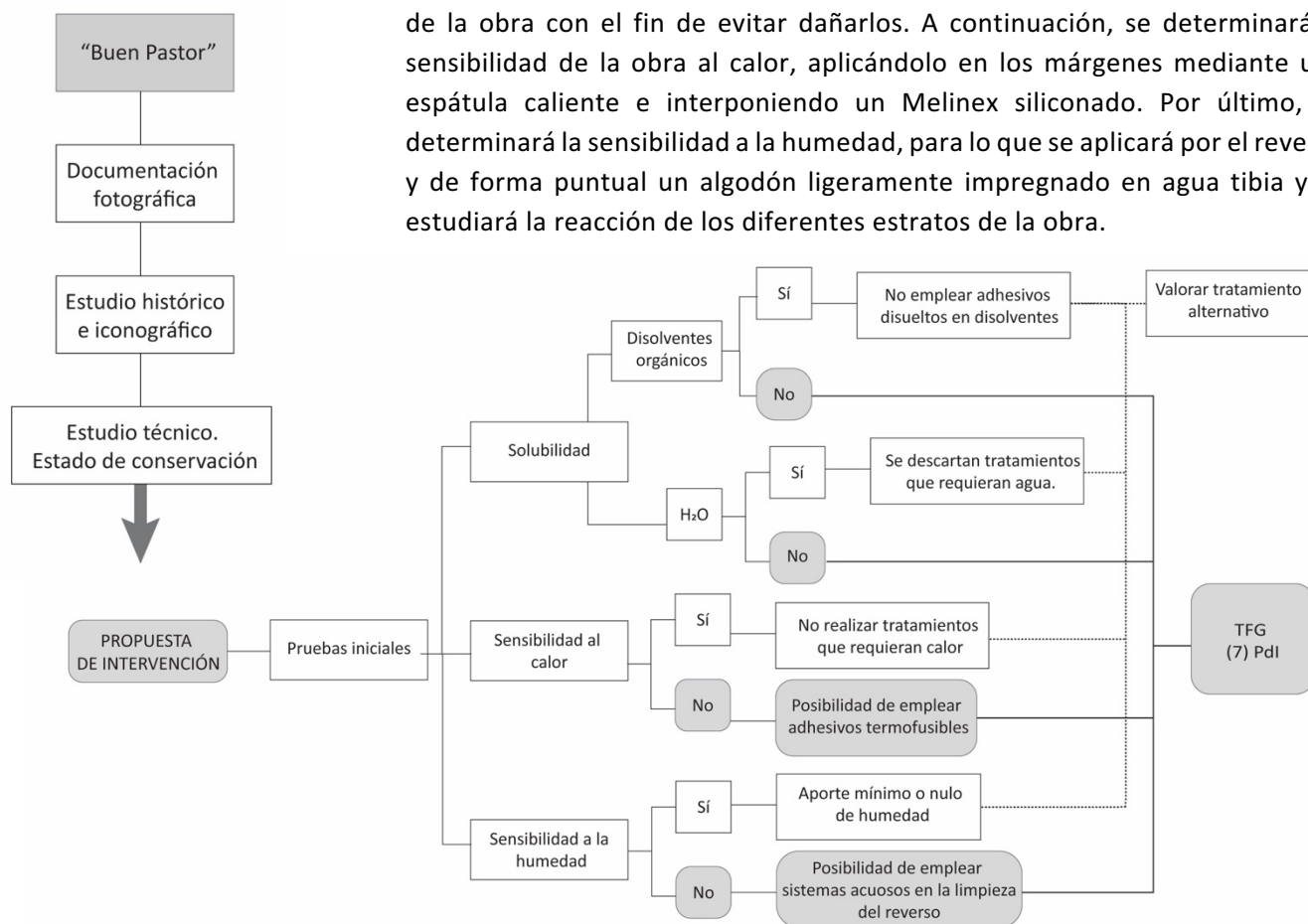


Imagen 82. Flujograma de la hipótesis de los resultados de las pruebas iniciales.

⁸² El confinamiento provocado por la pandemia del Covid-19 y la imposibilidad de desplazarse a los laboratorios y talleres de la facultad.

⁸³ A los disolventes orgánicos y al H₂O

Los materiales propuestos, así como los detalles de la metodología de aplicación y la propuesta de intervención del marco se recogen en el *Anexo II*.

7.1. PROTECCIÓN, CONSOLIDACIÓN Y DESCLAVADO DE LA OBRA

7.1.1. Protección inicial de la película pictórica

La friabilidad de la película pictórica hace evidente la necesidad de una protección, acompañada de la fijación y consolidación de la pintura, que evite su desprendimiento y posibilite la manipulación de la obra para llevar a cabo la intervención sin ponerla en riesgo. Es necesario realizar una breve diferenciación entre los términos consolidación y protección, ya que son procesos que se pueden sumar o realizar de forma aislada, determinando la metodología de aplicación. La consolidación implica la adhesión profunda de los estratos pictóricos, afectando a todos sus niveles. La protección o *facing* es una acción perecedera, a corto plazo, cuya finalidad es asegurar la estabilidad de la pintura durante su manipulación⁸⁴.

Las pruebas previas aportarán la información necesaria para seleccionar el adhesivo y el método de aplicación. Dadas las características de la pintura y su estado de conservación, se propone en primer lugar, la realización de una protección, fijación y consolidación del anverso (**Imagen 83**). Para ello se aplicará un adhesivo proteico de origen animal en base acuosa, gelatina técnica en agua 9g/l, y un estrato celulósico, papel japonés de gramaje 9g/cm². Posteriormente se interpondrá un TNT⁸⁵ para eliminar el exceso de humedad y evitar condensaciones que puedan facilitar la proliferación de microorganismos en el soporte textil.

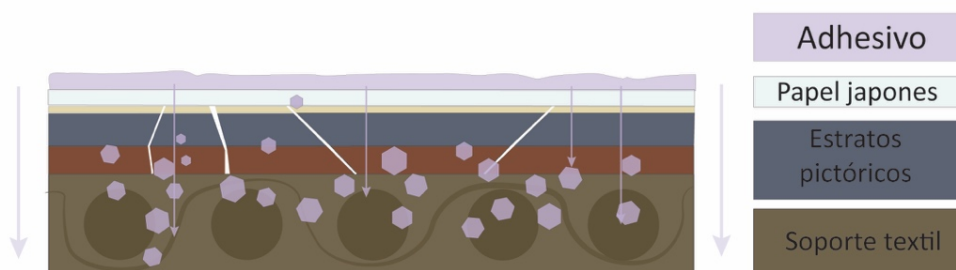


Imagen 83. Gráfico de la penetración del adhesivo en la consolidación.

⁸⁴ ZALBIDEA, M^a Antonia. *Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas*. Materiales y técnicas de la Conservación y Restauración de bienes culturales. Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales. UPV.

⁸⁵ En francés *Tissue non Tissé* (Tejido no tejido)

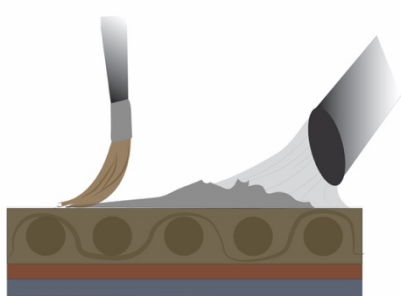


Imagen 84. Limpieza del reverso por aspiración.

7.1.2. Desclavado del bastidor

Para poder realizar los tratamientos pertinentes en el soporte será necesario desproveerlo del bastidor, extrayendo los clavos del perímetro de la obra. Dado su nivel de oxidación es posible que se rompan, por lo que será necesario proceder con cuidado y determinación. Previamente al empleo de las tenazas se valorará la necesidad de utilizar un tejido de protección que evite que el metal de la herramienta arrastre parte de la película pictórica.

7.2. TRATAMIENTOS EN EL SOPORTE TEXTIL

7.2.1. Limpieza del reverso y tratamiento antifúngico

Una vez desclavado el lienzo del bastidor, y partiendo de la disponibilidad de una cama de trabajo, se procederá a la limpieza del reverso. Para realizarla será necesario conocer el origen de la suciedad, analizando el sustrato a eliminar. Realizar esta fase de forma adecuada garantizará el éxito de las actuaciones posteriores. Para ello, se realizará una limpieza mediante brocha y aspiración controlada con el fin de eliminar la suciedad medioambiental no fijada (**Imagen 84**). A continuación, se procederá a eliminar y erradicar el ataque fúngico mediante la aplicación de ácido bórico en polvo.

7.2.2. Desadhesión de la etiqueta

Teniendo en cuenta el estado de la etiqueta de incautación del reverso, así como las consecuencias que ha tenido el adhesivo de la misma en la obra, se considera pertinente y justificado retirarla del soporte. Es necesario recalcar la importancia de realizar una buena documentación que deje constancia de la posición y ubicación de dicho elemento, así como de las causas de su extracción. Además, una vez separada del lienzo, la etiqueta se adjuntará con el informe final de la restauración. Para poder retirarla completamente, y sin romper el papel, se humectará su superficie de forma controlada mediante un gel realizado con un éter celulósico, Klucel G, y aplicado a través de un papel japonés (**Imagen 85**). Reblandecido el adhesivo se desprenderá y archivará el sello, valorando su adhesión en el bastidor nuevo. Aplicando este mismo procedimiento se eliminarán las cepas de los hongos y las marcas de humedad. Las concreciones de pintura se retirarán de forma mecánica mediante bisturí (**Imagen 86**).

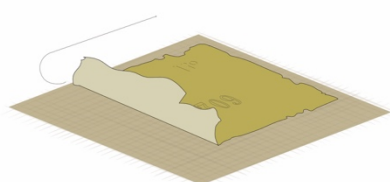
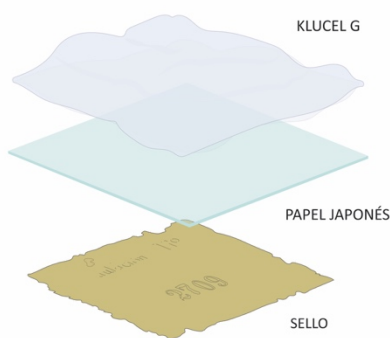


Imagen 85. Proceso de desadhesión de la etiqueta

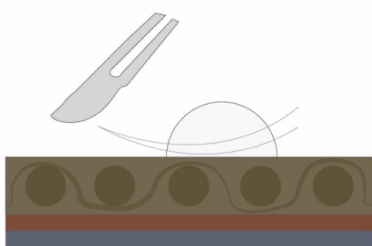
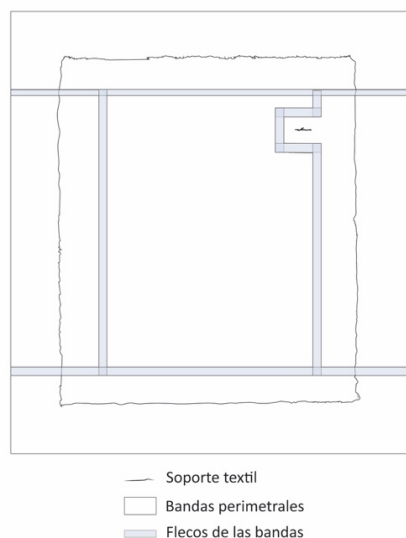


Imagen 86. Eliminación de concreciones de pintura mediante bisturí.

7.2.3. Corrección de deformaciones. Subsananar desgarro.

Para poder solventar de forma adecuada el daño del desgarro será necesario realizar una desprotección local del anverso de la obra. Mediante la aplicación de calor y humedad controlada se llevarán al sitio los hilos, ordenando y peinando las fibras desde el reverso.

A continuación, se realizarán las correcciones de las deformaciones, asegurando además la consolidación del estrato pictórico. Por el anverso de la obra se aportará humedad de forma controlada, para poder ejercer presión y aplicar calor sobre la película pictórica sin poner en riesgo la pintura. Si es necesario se realizarán fijaciones y consolidaciones puntuales. Posteriormente se colocarán pesos de forma regular sobre la superficie, interponiendo un TNT⁸⁶ y un tablero de madera, que asegurará la distribución equitativa del peso. Una vez estabilizada estructuralmente la pintura y totalmente limpio el reverso se procederá a corregir el desgarro de la zona superior del soporte, aplicando el adhesivo, Beva 371, de forma puntual para posteriormente reforzarlo con un parche.



7.2.4. Refuerzo de bordes.

Respetando el criterio de mínima intervención, y considerando que el estado general de soporte lo permite, se realizará un refuerzo de bordes con el sistema encajado (**Imagen 87**) para poder tensar la tela sobre el bastidor. El tejido a emplear deberá ser de menor densidad al original, con la misma textura y curso de ligamento, para evitar marcas y tensiones. Se empleará un tejido de poliéster dada su estabilidad dimensional y su elevada resistencia a la luz, humedad y tracción⁸⁷. Este tejido será tratado e impermeabilizado de forma previa. Con la intención de evitar un aporte de humedad excesivo que pueda generar una situación de estrés para la obra, y con el fin de realizar un tratamiento reversible, se llevará a cabo un entelado sintético empleando un adhesivo termoplástico aplicado por regeneración, Beva 371. Para el diseño de los bordes se tendrá en cuenta la rotura situada en la zona superior derecha, con la intención evitar la superposición de tejidos que pudieran generar tensiones, se añadirá un saliente en la banda que hará las veces de parche puntual.

Imagen 87. Diagrama del diseño del refuerzo de bordes con el sistema encajado.

⁸⁶ En francés *Tissue non Tissé* (Tejido no tejido)

⁸⁷ LECONTE, Ariane. *Estudio de parámetros adhesivos de los refuerzos perimetrales del soporte textil en pinturas sobre lienzo*. Martín Rey, Susana; Castell Agustí, María (dir.). Trabajo Fin de Máster. Máster en Conservación y Restauración, Universitat Politècnica de València, 2018. p.36.

7.2.5. Desprotección. Tensado en el bastidor

Para continuar será necesario desproteger la obra, eliminando el estrato celulósico que cubría su anverso. Aprovechando el aporte de humedad, y si el adhesivo se ha retirado totalmente, se tensará sobre un nuevo bastidor de madera, dado que el original se encuentra en muy mal estado y no cumple con los requisitos básicos de un buen bastidor⁸⁸. Previamente recibirá un tratamiento preventivo anti-xilófagos y se aplicará un recubrimiento para proteger la madera de los cambios termohigrométricos.

7.3. LIMPIEZA DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA

Una vez asegurada la estabilidad de la obra se procederá a realizar los procesos encaminados a reestablecer la unidad visual de la pintura. La suciedad acumulada en el anverso, así como el barniz oxidado, además de aportar una visión incompleta de la obra pueden generar grandes daños en la superficie pictórica, por lo que la limpieza supondrá ineludiblemente un apartado de gran importancia en la restauración. Dado que la limpieza de una obra es irreversible, es necesario realizarla de forma controlada y gradual atendiendo a los diferentes estratos para poder establecer niveles de acción⁸⁹.

7.3.1. Nivel 1. Surface cleaning.

Limpieza de la superficie. *Surface cleaning*. Generalmente los depósitos de suciedad superficial muestran gran sensibilidad a los ambientes húmedos⁹⁰, por lo que se realizará un test acuoso que mediante el método de prueba y error determinará la solución más adecuada para su remoción. El primer parámetro que se tiene en cuenta en la realización de este test es el pH, que oscilará entre valores de 5,5 y 8,5, intervalo de seguridad para la pintura al óleo. Se prepararán tres series diferentes de soluciones ácidas (pH 5,5), alcalinas (8,5) y neutras (pH 7). A estas, se les añadirán diversos aditivos como agentes quelantes, tensoactivos y gelificantes con la intención aportar diferentes cualidades⁹¹ que permitirán dar con la solución idónea.

⁸⁸ Estar hecho de materiales ligeros y estables; no presentar alabeos ni deformaciones; que no ofrezca resistencia a los movimientos de la tela y mantenga su tensión estable (...) CASTELL, María. El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras. En AAVV. *Obras restauradas. Curso 2000-2001*. Valencia: 2002. p. 49.

⁸⁹ En base a GUEROLA, Vicente; MORENO, Berta; COLOMINA, Toni. Epilogo. En búsqueda de un protocolo razonado de limpieza. En: *La limpieza de superficies pictóricas. Notas para un proceso metódico*. Apuntes del curso "Procesos de limpieza en superficies policromas. De la teoría a la experimentación práctica". Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio: Universitat Politècnica de València. p.55.

⁹⁰ Ibid. p. 57

⁹¹ Tales como su poder de mojado, penetración o tensión superficial

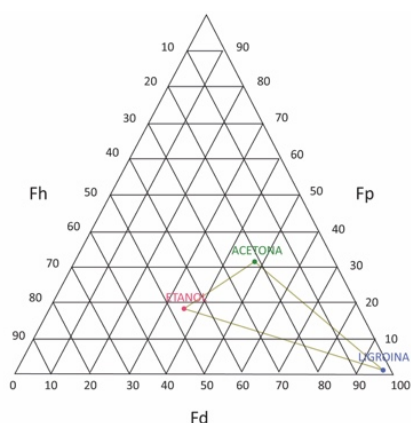


Imagen 88. Triángulo de Teas. Polaridad de los tres disolventes orgánicos empleados en el Test Cremonesi



Imagen 89. Croquis del proceso de estucado y nivelación de la masilla de relleno.



Imagen 90. Paleta de colores al barniz.

7.3.2. Nivel 2. Sustancias filmógenas

Eliminación del barniz oxidado. Para eliminar la capa de barniz, se realizará el Test de Cremonesi, en el que se emplean varias combinaciones de tres disolventes orgánicos neutros⁹². Los disolventes son aquellas sustancias capaces de separar o diluir el material sobre el que son aplicados, capacidad que viene dada por las tres fuerzas que los componen: fuerzas dipolo permanente (Fp), fuerzas de hidrógeno (Fh) y fuerzas de dispersión (Fd), y que Teas cuantifica y refleja en el Triángulo de Solubilidad (**Imagen 88**), con el fin de facilitar la lectura e identificación característica de cada disolvente. Se puede afirmar que, al situar un material en el Triángulo, cuanto más alejado de su vértice inferior, más polar es. Entendida la polaridad como la afinidad de una sustancia por mezclarse con el agua⁹³. Aplicando la regla de *semejante disuelve a semejante*, el test se realizará de forma gradual, incrementando la polaridad de la mezcla disolvente.

7.4. ESTUCADO Y REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

Para proteger la pintura original de forma previa al estucado, se aplicará una capa general de barniz dammar al 20% en White Spirit. Para la reposición de las lagunas y faltantes se empleará una masilla de relleno compuesta por un aglutinante proteico de origen animal y una carga, sulfato cálcico. A continuación, y una vez seco el material, se procederá al desestucado y nivelación de la masilla para ajustarla a la superficie pictórica original (**Imagen 89**). Posteriormente, se realizará mediante acuarela, por su reversibilidad y compatibilidad con el estuco, una aproximación tonal de la laguna, acercando el color de esta al de las zonas colindantes. A continuación, se aplicará una segunda capa de barniz de retoque para proceder a la reintegración gráfica. Se realizará empleando el sistema de puntillismo y aplicando colores al barniz elaborados expresamente para la reintegración de obras con Laropal A81 como aglutinante⁹⁴. (**Imagen 90**).

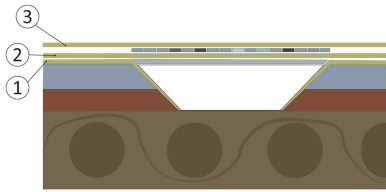
7.5. BARNIZADO FINAL

El proceso de barnizado se intercala y repite a lo largo de la intervención, y su aplicación se concentra especialmente en la última fase, encaminada a reestablecer la unidad visual de la obra. Su empleo persigue una función tanto

⁹² L – ligroína; A – Acetona; E – Etanol.

⁹³ ZALBIDEA, M^a Antonia. *El Triángulo de Solubilidad. Una herramienta básica*. Materiales y técnicas de la Conservación y Restauración de bienes culturales. Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales. UPV.

⁹⁴ Paleta de color realizada a mano durante el curso *Autoproducción de colores para retoque con acuarela y Laropal A81*. Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. UPV, 2019.



1. Primera capa de barniz de protección.
2. Tras el estucado y la aproximación tonal en acuarela, segunda capa de barniz.
3. Tras la reintegración con puntillismo, barniz final.

Imagen 91. Estratos de la aplicación del barniz.

protectora como estética ya que, por un lado, evita la acción directa de los agentes de deterioro sobre la pintura, y por otro, la unifica, satura y da brillo. La elección del tipo de resina la determina la naturaleza de la obra, el efecto del material y la intención primera del artista, ligada a la tradición artística de la época. En este caso se propone emplear la resina dammar para el barnizado de proceso, ya que su envejecimiento es de sobra conocido y asegura la reversibilidad de la reintegración. Para finalizar, y aseverar un resultado uniforme, se aplicará una última capa mediante compresor (**Imagen 91**).

7.6. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Desde el primer contacto con la obra se han tenido en cuenta los diferentes factores que influyen en la conservación de una pintura sobre lienzo, tales como la humedad, la temperatura o la luz. En todo momento la obra debe encontrarse en unas condiciones idóneas, que permitan su manipulación de forma segura, así como su integridad frente a posibles actuaciones antrópicas.

Así pues, el lienzo se ha almacenado de forma cuidadosa en una caja a medida, realizada con materiales inocuos para su mantenimiento (**Imagen 92**). Esta se ha situado en un almacén, provisto de contraseña y vigilancia que imposibilitan su sustracción, y que se encuentra aislado de la luz y con una temperatura y humedad relativa adecuadas.

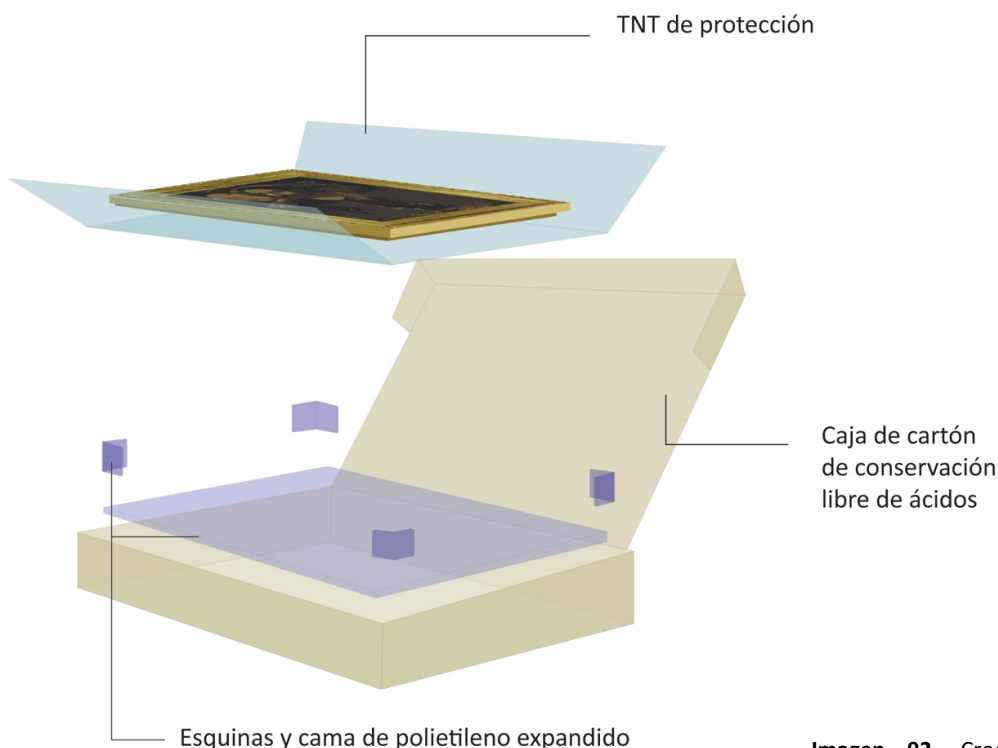


Imagen 92. Croquis de la caja de almacenaje y transporte de la obra.

8. CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha puesto de manifiesto la relevancia e importancia del estudio documental pormenorizado de un bien cultural, cuya aportación constituye la base de cualquier planteamiento de conservación. La pintura ha permitido adentrarse en los devenires histórico-artísticos de la Valencia del siglo XVIII, que refleja la trascendencia e influencia de los grandes artistas en sus ciudades y el intercambio cultural que propiciaron las academias de Bellas Artes.

La localización de las fuentes gráficas ha supuesto un hallazgo de inestimable valía ya que, además de localizar la obra en un espacio y tiempo determinado, han permitido entender y comprender las características ligadas a su materialidad. A través del estudio e investigación asociada a la representación del Buen Pastor, se ha podido acceder a multitud de fuentes referenciales de diversa índole, que han aportado un conocimiento global de los movimientos artísticos del siglo XVI, XVII y XVIII. Así como una concepción profunda de la significación cristiana que se esconde detrás de cada elemento de la iconografía religiosa.

El reconocimiento de los aspectos técnicos y constitutivos de la obra se ha basado en el estudio visual de la misma y, principalmente, en la información obtenida de la documentación fotográfica, que ha constituido una fuente inestimable de información. Los registros adquiridos a través de la luz visible, han permitido ampliar la información anotada de los primeros exámenes organolépticos, complementándola y corroborándola.

Las técnicas analíticas englobadas en el espectro no visible de la luz, han profundizado en la comprensión de los estratos y patologías que presenta la obra, permitiendo localizarlas y registrar su estado de conservación. La pintura, expuesta a lo largo del tiempo a numerosos agentes de deterioro, presenta un estado de conservación bastante malo que pone de manifiesto la necesidad de una intervención curativa y restauradora.

La propuesta recogida en el trabajo, que se apoya en los diagramas y gráficos aclarativos realizados durante su redacción, establece unas primeras pautas y recomendaciones para su ejecución. Sin embargo, dada la situación de confinamiento en la que se ha desarrollado el estudio y la imposibilidad de realizar las primeras pruebas de sensibilidad, se enfatiza en la necesidad de valorar e incluso, reformular, las premisas expuestas con anterioridad.

9. FUENTES REFERENCIALES

9.1. BIBLIOGRAFÍA

- BEIGBEDER ATIENZA, F. *Manual de Pesos, Medidas y Monedas del Mundo con equivalencias al Sistema Métrico Decimal*. D.L.: 10568-1959
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista*. Valencia: Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. ISBN 84-482-2358-6
- CREMONESI, Paolo; SIGNORINI, Erminio *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili*. Saonara: il prato, 2012. ISBN: 9788863361919
- CASTELL AGUSTÍ, María. El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras. En AAVV. *Obras restauradas. Curso 2000-2001*. Valencia: 2002.
- . Los bastidores y sus efectos perjudiciales en la pintura sobre lienzo. Caso práctico de restauración. En: VIVANCOS RAMÓN, V. *Obras restauradas curso 2000-2001, Unidad de restauración de pintura de caballete y retablos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- DOERNER, M. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, 1998. ISBN: 9788429114232
- DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013. ISBN: 978-84-8363-996-2.
- FUNDACIÓN PARA LA RESTAURACIÓN DE LA BASÍLICA DE LA MARE DE DÉU DELS DESAMPARATS. *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*. Universidad Politécnica de Valencia, 2001. ISBN: 84-607-3486-2
- FUSTER, Laura. CASTELL, María. GUEROLA, Vicente. *El estuco e la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2008. ISBN: 978-84-8363-221-5
- GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, D.L. 1990. ISBN 97-8843-7602-097
- GOMEZ RODRIGO, María. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia: El retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*. Valencia: Generalitat Valenciana Conselleria de Cultura i Educació, 2001. ISBN: 84-482-2937-1
- GONZALEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1997. ISBN: 84-7721-478-6

- GUEROLA, Vicente; MORENO, Berta; COLOMINA, Toni. Epilogo. En búsqueda de un protocolo razonado de limpieza. Apuntes del curso "Procesos de limpieza en superficies policromas. De la teoría a la experimentación práctica". En: *La limpieza de superficies pictóricas. Notas para un proceso metódico*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio: Universitat Politècnica de València.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. *Del Mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017. ISBN: 978-84-16935-77-2
- MAYER, R. *The artist's handbook of materials and techniques*. Estados Unidos: Viking, 1940. ISBN: 97-8067-0837-014
- MARTÍN, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: sobre lienzo*. Primera edición: Universidad Politècnica de Valencia, 2005. ISBN: 978-84-9705-868-1
- MEUSER, Bernhard. BAER, Nils. *Youcat. Libro de catequesis para la confirmación*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2017.
- MICHEL, P., ROBERTS, L.: *Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*. Merrell Holberton Publishers. Londres, 1996. ISBN: 1858940370
- ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. 2ª ed. Valencia: Ed. Xavier Salas, 1967 ASIN B00AQF5YEG
- REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Continuación de la noticia histórica de la real academia de las nobles artes establecida en valencia con el tutor de San Carlos; y en relación de los premios que distribuyo en la junta general de 2 de setiembre, y en la pública de 1 de noviembre de 1783*. Valencia: en la oficina de Benito Monfort, impresor de la Real Academia, 1785
- REAU, Louis. *Iconografía de la Biblia; Nuevo Testamento. Tomo I, Vol. II*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- ROIG PICAZO, Pilar. *Estudio técnico ,analítico y estilístico de obras de arte*. Valencia: Editorial de la UPV, 2005. ISBN: 84-9705-923-9
- ROMÀ DE LA CALLE. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011. ISBN 97-8843-7082-462
- SALVAT, Juan (Dir.). *Historia del arte. Tomo 2*. Barcelona: Salvat Editores, 1970.
- . *Historia del arte. Tomo 3*. Barcelona: Salvat Editores, 1979
- SHÄFER, J. *Historia Bíblica, exposición documental fundada en las investigaciones científicas modernas; tomo segundo, Nuevo Testamento*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española S.A., 1935.

TIMÓN TIEMBLO, M. P.: *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid : Adhisa, P.E.A., 2002.

VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004. ISBN: 84-89569-50-9

VIVANCOS, Victoria. *Pintura de caballete. Casos prácticos de restauración*. Valencia: Editorial de la UPV, 2003. ISBN: 84-9705-345-1

9.2. RECURSOS ONLINE

ALAMAR, Beatriz. *Deterioros provocados por los bastidores de tensión tradicional en pintura sobre lienzo: la obra de Agustí Albalat "Desnudo Femenino" a estudio*. MARTÍN REY, Susana. TFG, Universidad Politécnica de Valencia. Curso 2018-2019. [Consulta: 12-04-2020]. Disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/126511/Alamar%20-%20Deterioros%20provocados%20por%20los%20bastidores%20de%20tensi%C3%B3n%20tradicional%20en%20pintura%20sobre%20lienzo%3A...pdf?sequence=1&isAllowed=y>

CABAÑAS MORENO, Pilar. *Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias*. Madrid: Universidad Complutense, 2006. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0606110263A>

CASTELLÓ, Amparo. *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*. Guerola Blay, Vicente; Pérez Marín, Eva (dir.). Trabajo Fin de Master, Universidad Politécnica de Valencia, 2012. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/18344/Trabajo%20Final%20de%20M%C3%A1ster,%202012.pdf?sequence=1>

DE LA COLIJA TEJEDA, Laura. *El oro en hoja: aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas*. Pereda Piquer, Javier (dir.). Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. 2001. . [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en <https://vdocuments.mx/tesis-doctoral-el-oro-en-hojapdf.html>

DOLORES GAYO, María; JOVER DE CELIS, Maite. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. En: *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, Tomo 28. 2010. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura/8d345539-86ca-4291-bb89-d59885c3660b>

- DOMINGO PÉREZ, Concepción. Nota sobre medidas Agrarias Valencianas. En: *Estudis: revista de historia moderna*. 1981-82, nº 9. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <http://roderic.uv.es/handle/10550/34130>
- GIMILIO SANZ, David. *Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2010. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11889/11196>
- LECONTE, Ariane. *Estudio de parámetros adhesivos de los refuerzos perimetrales del soporte textil en pinturas sobre lienzo*. Martín Rey, Susana; Castell Agustí, María (dir.). Trabajo Fin de Máster. Máster en Conservación y Restauración, Universitat Politècnica de València, 2018. Curso 2018-2019. [Consulta: 15-05-2020]. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/112026/Leconte%20-%20Estudio%20de%20par%C3%A1metros%20adhesivos%20de%20los%20refuerzos%20perimetrales%20del%20soporte%20textil%20en%20pin....pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- LOPEZ ZAMORA, Eva. *Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación en las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla*. Dalmau Moliner, Consuelo (dir.). Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007 [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/7520/>
- LUCASCANACH.ORG. *Christus als guter Hirte*. [Consulta: 04-03-2020]. Disponible en http://lucascanach.org/DE_AME_4411
- LUQUE, Celia. *“El Buen Pastor”*. Aproximación técnica y documental a una pintura valenciana sobre lienzo del siglo XVIII. Guerola Blay, Vicente (dir.) Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración, UPV. [Consulta: 01-02-2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/74110>
- MINISTERIO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y TRANSFORMACIÓN DIGITAL. *La introducción del sistema métrico decimal en España*. España: Secretaria General Técnica del Ministerio. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://www.mineco.gob.es/portal/site/mineco/menuitem.a1d62d8723eb6197d6c3ce10026041a0/?vgnnextoid=b817aef85a9ef510VgnVCM1000001d04140aRCRD&vgnnextfmt=formato1>
- MUSEIVATICANI.VA. *Statuilla del Buen Pastor*. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-del-buon-pastore.html>

- MUSEO DEL PRADO. *Camarón Bonanat, José*. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/camaron-bonanat-jose/5b539bdc-b733-4100-9665-d0813f51f34a>
- MUSEO DEL PRADO. *Cranach el Viejo, Lucas*. [Consulta: 04-03-2020]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cranach-el-viejo-lucas/64710912-33a4-4a5f-be8d-5bdeeee53c60>
- MUSEO DEL PRADO. *Esteve y Vilella, Rafael*. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/esteve-y-vilella-rafael/95a97b6f-54ea-4942-b227-7f487edf2875>
- MUSEO NACIONAL THYSEN-BORNEMISZA. *Lucas Cranach el Joven*. [Consulta: 01-02-2020]. Disponible en:
<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/cranach-lucas-joven>
- ODOR CHÁVEZ, Alejandra. *Mecanismos químicos de la transformación del papel*. Mexico: ADABI, 2008. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en:
<http://www.adabi.org.mx/publicaciones/artEsp/ccre/mecanismosQuimicosTransformacionPapel.pdf>
- PANTOJA DE LA CRUZ, Juan. *Evolución de las preparaciones en las pinturas de los siglos XVI y XVIII en España*. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura-de/39cd7ac1-b445-49da-9362-61dbc19c5ed8>
- PUIS SANCHIS, Isidro. *Sobre dos pinturas de Juan de Juanes en las colecciones Lladró y Laia-Bosch*. Universidad de Lérida, 2013. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549840>
- REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Continuación de la noticia histórica de la real academia de las nobles artes establecida en valencia con el tutor de San Carlos; y en relación de los premios que distribuyó en la junta general de 2 de setiembre, y en la pública de 1 de noviembre de 1783*. Valencia: en la oficina de Benito Monfort, impresor de la Real Academia, 1785. . [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en:
<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=1557>
- TELLECHEA, Juan Carlos. *Cranach el joven, en primicia mundial*. 2015 En: *Mundoclasico.com* [Consulta: 06-06-2020]. Disponible en:
<https://www.mundoclasico.com/articulo/27541/Cranach-el-joven-en-primicia-mundial>
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El Marco como fuente de información hitorica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles*. En:

Ministerio de Cultura. *El marco en España: historia, conservación y restauración*. Secretaria General Técnica. Madrid: Ministerio de cultura, 2009. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://es.calameo.com/books/00007533528de6be40bee>

VASQUEZ CORREA, Ángela; RAMIREZ ARANGO, Alejandra. *Curso anatomía e identificación de maderas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: https://www.academia.edu/31757170/CURSO_ANATOM%C3%8DA_E_IDENTIFICACI%C3%93N_DE_MADERAS

VILANOVA Y PIZCUETA, Francisco. *Juan de Juanes; su vida y obras, sus discípulos e influencias*. Valencia: librería de pascual Aguilar, 1884. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=36>

ZALBIDEA, M^a Antonia. *Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas*. Materiales y técnicas de la Conservación y Restauración de bienes culturales. Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales. UPV. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/123058/Zalbidea%20-%20Conceptos%20b%C3%A1sicos%20sobre%20consolidaci%C3%B3n%20y%20protecci%C3%B3n%20de%20superficies%20pol%C3%ADcromas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

—. *El Triángulo de Solubilidad. Una herramienta básica*. Materiales y técnicas de la Conservación y Restauración de bienes culturales. Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales. UPV. [Consulta: 15-05-2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/78228/Zalbidea%20-%20EL%20TRI%C3%81NGULO%20DE%20SOLUBILIDAD.%20Una%20herramienta%20b%C3%A1sica..pdf?sequence=1>

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. *El Buen Pastor*. Anónimo. S. XVIII. Valencia. Óleo sobre lienzo, 41,1 x 35,1cm. Fotografía ealizada por la alumna.

Imagen 2. *El Buen Pastor*. Anónimo. S.XVIII Óleo sobre lienzo, 59 x 36,5 cm. Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara, Masarrochos. En : LUQUE, Celia. “*El Buen Pastor*”. *Aproximación técnica y documental a una pintura valenciana sobre lienzo del siglo XVIII*. [Consulta: 01-02-2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/74110>

Imagen 3. Línea temporal. Cronología de la realización de las obras. Realizada por la alumna.

Imagen 4. CRANACH EL JOVEN, Lucas. Serpiente alada. Firma en *Christus als guter Hirte* 1540. Óleo sobre tabla, 21 x 14,3 cm. Angermuseum, Erfurt. . [Consulta: 01-02-2020].

Disponible en: <http://www.gelonchviladegut.com/es/autor/lucas-cranach-el-joven/>

Imagen 5. CRANACH EL JOVEN, Lucas. *Christus als guter Hirte*, 1540-1550[Consulta: 01-02-2020]. Disponible en: <http://www.gelonchviladegut.com/es/autor/lucas-cranach-el-joven/>

Imagen 6. MACIP, Vicente; MACIP, Joan. *Retablo del Cristo*. Parroquia de San Pedro mártir y San Nicolás obispo. Antes del 1550. En: Benito Doménech, Fernando. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista*. Valencia: Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. p. 68

Imagen 7. *El Salvador con la Eucaristía*. Juan de Juanes. 1545 - 1550. Óleo sobre tabla, 73 x 40 cm. Museo del Prado. [Consulta: 01-02-2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-salvador-con-la-eucaristia/9b80640c-6da6-460d-96a7-0cddb75d5713>

Imagen 8. JUANES, Juan. *Ecce Homo*. 1570. Hacia 1570. Óleo sobre tabla de madera de pino, 83 x 62 cm. Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c81bf>

Imagen 9. JUANES, Juan. *El buen pastor*. S. XVI. Óleo sobre tabla, 54 x 38 cm. Catedral Santa María, Valencia. En: LUQUE, Celia. “*El Buen Pastor*”. *Aproximación técnica y documental a una pintura valenciana sobre lienzo del siglo XVIII*. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/74110>

Imagen 10. Detalle obra Lucas Cranach. Disponible en: <http://www.gelonchviladegut.com/es/autor/lucas-cranach-el-joven/>

Imagen 11. Detalle *El buen pastor*. Juan de Juanes. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/74110>

Imagen 12. CAMARÓN I BONANAT, JOSEP. Grabado en: *Continuación de la noticia histórica de la real academia de las nobles artes establecida en valencia con el tutor de San Carlos; y en relación de los premios que distribuyó en la junta general de 2 de setiembre, y en la pública de 1 de noviembre de 1783*. Fuente: https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1002510&posicion=1®istrardownload=1

Imagen 13. CAMARÓN I BONANAT, JOSEP. *Copia de El buen pastor de Juan de Juanes.*, 1788. Óleo sobre tabla, 81 x 59 cm. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Disponible en: <http://www.racba.org/es/mostrarobra2.php?id=574>

Imagen 14. CAMARÓN I BONANAT, JOSEP. *San Agustín*. S.XVIII. Catedrál de Valencia. Fuente: <https://museocatedralvalencia.com/la-visita/recorrido-capillas/capilla-de-san-agustin/>

Imagen 15. CAMARÓN I BONANAT, JOSEP. Detalle del rostro de la obra de Josep Camarón. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Fragmento Imagen 13.

Imagen 16. Detalle del rostro de la obra anónima. Fotografía realizada por la alumna.

Imagen 17. Detalle del rostro de la obra de Rafael Esteve. Fragmento Imagen 17.

Imagen 18. ESTEVE, Rafael. *Copia de El buen pastor de Juan de Juanes.*. 1787. Grabado de reproducción, ilustración en Historia de la Vida de Nuestro Señor Jesucristo, de Nicolás Torneux. Fotografía realizada por Vicente Guerola.

Imagen 19. GOYA, Francisco. *Retrato del grabador Rafael Esteve Vilella*. S.XVIII. Real Academia de Bellas Artes San Carlos. Disponible en: <http://www.realacademiasancarlos.com/retrato-del-grabador-rafael-esteve-vilella/>

Imagen 20. Inscripción inferior del grabado de Rafael Esteve. Fragmento Imagen 17, tratada mediante Adobe Illustrator CC2017.

Imagen 21. Transparencia comparativa con la obra de José Camarón. Imagen realizada por la alumna. Adobe Illustrator CC2017.

Imagen 22. Transparencia comparativa con la obra de Rafael Esteve. Imagen realizada por la alumna. Adobe Illustrator CC2017.

Imagen 23. Detalla de la obra de Rafael Esteve. Fragmento Imagen 17

Imagen 24. Detalle de la obra objeto de estudio TFG. Imagen realizada por la alumna.

Imagen 25. Diagrama de planos de profundidad. Imagen realizada por la alumna. Adobe Illustrator CC2017.

Imagen 26. *Moscóforo*. 570 a. C. Talla en piedra, 165 cm. Museo de la Acrópolis de Atenas, Grecia. Fuente: <https://www.artehistoria.com/es/obra/mosc%C3%B3foro>

Imagen 27. *El Buen Pastor*. Pintura al fresco. S. III. Cubículo de la "velatio" de las catacumbas de Priscila, Roma. Fuente: https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archo/spagnolo/documents/rc_com_archo_doc_20011010_catacrist_sp.html

Imagen 28. *El buen pastor*. Pintura al fresco. S. III. Catacumba San Calixto, Roma. Fuente: <https://opusdei.org/es/article/las-catacumbas-de-san-calixto/>

Imagen 29. VERGARA, Jose *El buen pastor*. S. XVIII. Óleo sobre tabla, 80 x 60cm. Museo del Prado, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-buen-pastor/842ee87a-6612-4269-9540-1742856fe265>

Imagen 30. LÓPEZ, Vicente. *El buen pastor*. C. 1800. Óleo sobre tabla, 22,8 x 16,8 cm. Museo del Prado, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-buen-pastor/a181860b-d9cf-4ea5-8ed0-a3b40fe5f755>

Imagen 31. LÓPEZ, Vicente. *El buen pastor*. C. 1801. Museo del Prado, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-buen-pastor/a181860b-d9cf-4ea5-8ed0-a3b40fe5f755>

Imagen 32. *Pastor Bonus*. Escuela toledana. S.XVII. Fuente: https://www.subastassegre.com/default/escuela-toledana-s-xvii-hecce-agnus-dai-135-1536102.html?mcp_token=eyJwaWQiOiJZMzAyMDY5MDEwODk3NSwic2lkjzMDkyNzYzNDE3NDY3MzQzLCJheCI6IjUwYmI4MWRjMTQ4ZWRiNTZjNTNkNDBkZDc1NmlyZTYxliwidHMiOiJE1OTI1NTgyODEsImV4cCI6MTU5NDk3NzQ4MX0.ynVLo9RO5HiO0xxl8XqeGv7I1yYw5Nsl8yczapsBpwY

Imagen 33. GARCÍA, Cristóbal. *El Buen Pastor*. S.XVII. 141 x 107cm. Iglesia de San Ginés (Depósito) Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-buen-pastor/6a65ce09-6afe-4db6-8211-4f7e7a473e77>

Imagen 34. HERMANOS VAN EYCK. *Adoración del Cordero Místico*. C. 1432. Panel inferior central del políptico. Óleo sobre tabla. Catedral de San Bavón, Gante. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_de_Gante#/media/Archivo:Retable_de_l'Agneau_mystique_\(7\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_de_Gante#/media/Archivo:Retable_de_l'Agneau_mystique_(7).jpg)

Imagen 35. DE LA CRUZ, Diego. *San Juan Bautista y una donante*. 1480-1485. Museo del Prado, Madrid Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-bautista-y-una-donante/2a85cbe2-3767-4cca-9c18-e33fe8d3b92f>

Imagen 36. Imagen del reverso de la obra. Fotografía realizada por la alumna.

Imagen 37, 38 y 39. Cartel *Cuadro sinóptico de pesas, medidas y monedas del sistema métrico decimal*. Ministerio de España. 1868. Disponible en: <https://www.mineco.gob.es/portal/site/mineco/menuitem.d27e450d6789dd5c6a5af299026041a0/?vgnextoid=0bdbaef85a9ef510VgnVCM1000001d04140aRCRD>

Imagen 40, 41. Imágenes realizadas por la alumna. Adobe Illustrator CC2017.

Imagen 42,43. Fotografías realizadas por la alumna.

Imagen 44. Imagen realizada por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 45,46, 47. Fotografías realizadas con Dino-Lite (Digital Microscope CTS). María Castell.

Imagen 48, 49. Fotografía realizada por la alumna.

Imagen 50, 51, 52. Imágenes realizadas por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 53: Fotografías realizadas con Dino-Lite (Digital Microscope CTS). María Castell.

Imagen 54. VELÁZQUEZ, Diego. Detalle de *Los borrachos o El triunfo de Baco*.. 1628-1629. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. A la vista preparación rojiza. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8>

Imagen 55, 56, 57. Fotografías realizadas por la alumna**

Imagen 58,59, 60. Imágenes realizadas por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 61: Fotografías realizadas con Dino-Lite (Digital Microscope CTS). María Castell.

Imagen 62,63, 64. Fotografías realizadas por la alumna.

Imagen 65. Fotografía realizada por la alumna.

Imagen 66: Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 67. Fotografía realizada por la alumna.

Imagen 68,69: Fotografías realizadas con Dino-Lite (Digital Microscope CTS). María Castell.

Imagen 70: Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 71,72,73, 74. Fotografías realizadas por la alumna.

Imagen 75. Fotografía UV realizada por la alumna. Fotografía de rayos X realizada por el profesor José Madrid en el laboratorio de Inspección Radiológica.

Imagen 76. Fotografía realizada por la alumna.

Imagen 77: Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 78,79,80. Fotografías realizadas por la alumna.

Imagen 81: Radiología realizada por el profesor José Madrid

Imagen 82: Flujograma realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 83,84, 85, 86: Imágenes realizadas por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 87. Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 88: Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 89: Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 90. Fotografía realizada por la alumna.

Imagen 91: Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

Imagen 92: Diagrama realizado por la alumna. Adobe Illustrator CC2017

11. ANEXOS

ANEXO I. FOTOGRAFÍA RAYOS X



Imagen 93. Fotografía de rayos X realizada por el profesor José Madrid en el laboratorio de Inspección Radiológica, del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, de la Universitat Politècnica de València. El equipo utilizado fue TRANSPORTIX 50, de la empresa General Electric.

ANEXO II. PROCESO DE INTERVENCIÓN.

PROCESO	MATERIAL	METODOLOGÍA
Protección, consolidación y desclavado de la obra		
<p>Protección inicial de la película pictórica.</p> <p>Facilita la manipulación de la obra sin poner en riesgo la integridad de la misma, además actúa como consolidante. Fijando las zonas más pulverulentas y debilitadas.</p>	<p>Adhesivo: Gelatina técnica disuelta en agua en proporción 9g/L. Elevada capacidad cohesiva y adhesiva.</p> <p>Estrato celulósico: papel japon de gramaje 9g/cm² dada su ligereza y adaptabilidad a las superficies irregulares y resistencia. Su porosidad permitirá la penetración del adhesivo. Se empleará una lámina de un tamaño superior al de la obra, con los bordes desfibrados con la finalidad de evitar marcas.</p> <p>Brocha de cerdas suaves para la aplicación del adhesivo.</p>	<p>Con la obra sobre una "cama"* y en posición horizontal aplicar el adhesivo (disuelto al baño maria) sobre la obra, con la lámina de papel japonés interpuesta entre la brocha y el cuadro.</p> <p>Extender desde el centro a los lados, siguiendo la metodología de aplicación en aspa. Para evitar tensiones cortar los bordes sobrantes de papel, dejándolos en forma de flecos. Secar para evitar proliferación de microorganismos.</p> <p>* (tabla de conglomerado de tamaño superior a la obra, cubierta por varios estratos celulósicos y finalmente por una lámina plástica)</p>
<p>Desclavado del bastidor</p>	<p>Tenazas.</p> <p>Si se requiriese escalpelo.</p> <p>Gamuza de protección</p>	<p>Ejecución tranquila y minuciosa para evitar desgarros y roturas de los clavos. Una vez retirado el bastidor consolidar los bordes del cuadro, incidiendo en los agujeros de los clavos. Secar mediante la aplicación controlada de calor con espátula caliente.</p>
Tratamientos en el reverso		
<p>Limpieza del reverso. Suciedad superficial no adherida.</p>	<p>EPI (Equipo de Protección Individual)</p> <p>Brocha</p> <p>Aspirador especializado. Succión suave y controlable.</p>	<p>Retirar la suciedad superficial mediante brocha, de forma suave y cuidadosa para la aspiración posterior de la misma. Incidir especialmente en la zona inferior del soporte, escondida tras el bastidor. (Valorar utilización de goma wishab)</p>
<p>Tratamiento antifúngico</p> <p>Es importante que hasta llegar a este punto se mantenga aislada la obra.</p>	<p>Ácido bórico en polvo + brocha.</p> <p>Valorar nivel de ataque, si el primer tratamiento no da resultado aplicar: agar + agua borricada (2%) en frío.</p>	<p>Aplicar el ácido bórico en seco, incidir en la zona afectada. Mediante la brocha trazar movimientos circulares sobre el soporte, asegurando la penetración del fungicida. Tras 24h retirar material mediante aspiración.</p>
<p>Desadhesión de la etiqueta Residuo proteico.</p> <p>(+limpieza de cepas de hongos y cercos de humedad)</p>	<p>Humectación controlada.</p> <p>Gel acuoso: 100 ml de agua + 4 g de Klucel G.</p> <p>Bisturí.</p> <p>Hisopo.</p>	<p>Aplicar el gel sobre la zona afectada interponiendo un papel japonés. Reblandecido el adhesivo extraer la etiqueta íntegra, de forma mecánica. En caso de ser necesario, eliminar marcas con un hisopo humectado en agua tibia desionizada. Rodar sobre la superficie.</p>
<p>Eliminación de concreciones de pintura</p>	<p>Bisturí.</p>	<p>Acción mecánica sobre la zona afectada para la eliminación de las concreciones.</p>

<p>Llevado al sitio. Desgarro</p>	<p>Sonda periodontal Hisopo Agua desionizada Cinta de enmascarar</p>	<p>Previamente a ordenar y alinear los hilos y fibras del desgarro desproteger de forma puntual el anverso de la obra para facilitar su llevado al sitio. Emplear tiras de 2mm de grosor para unir los dos segmentos del desgarro, poniéndolas de un lado al otro del mismo.</p>
<p>Corrección de deformaciones (Determina el éxito de los procedimientos consiguientes)</p>	<p>Pulverizador o humidificador Espatula caliente Pincel Adhesivo de consolidación* TNT® (<i>Tissue non Tissé</i>, Tejido no tejido) Pesos</p>	<p>En primer lugar fijar la obra de forma puntual a la superficie o “cama” de trabajo para evitar movimientos. Mediante la aplicación controlada de humedad devolver planimetría a la obra. Aplicar calor sobre la zona húmeda, interponiendo el TNT (espátula-TNT-Obra-TNT- “cama”). Valorar la realización de consolidaciones puntuales. En caso de ser necesario: aplicar mediante pincel.</p>
<p>Subsanar desgarro</p>	<p>Sonda periodontal Pincel Adhesivo : 1 volumen de gelatina técnica de pescado en H₂O fría (2g/10ml) + 1 volumen de almidón trigo en H₂O fría (5g/50ml) Melinex Espátula caliente</p>	<p>Desde el reverso. Retirar cinta de enmascarar. Impregnar de adhesivo los hilos del desgarro y ordenarlos con la sonda. Interponer un film de Melinex siliconado para aplicar calor sobre la zona. Ejercer presión con la mano para fijar los hilos. En este proceso pueden ser de gran ayuda las lentes de aumento. Es necesario realizarlo en un espacio con buen iluminación y comprobando el resultado por el anverso.</p>
<p>Refuerzo de bordes</p>	<p>Impermeabilizante: 1 volumen de Plextol B500® en H₂O (1:3) + 3 volúmenes de Klucel G® (30g/L) Tiza o cinta de enmascarar Trevira art. ISPRA® Lino, tela 100% poliéster, tejido tafetán de una densidad de 15x15 hilos por cm² y de color marrón. Adhesivo: Beva 371 disuelta en White Spirit en proporción 3:1. Brocha Valorar la utilización de la mesa caliente de vacío.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preparación del diseño de bandas. (4cm sobre el original + 5cm para tensar + 0,5cm de flecos - rebajados tras la impermeabilización) 2. Impermeabilización del tejido del entelado. Marcar el contorno de la obra en el centro del tejido de refuerzo. 3. Aplicar sobre el tejido la primera capa de Beva 371 en caliente. Esperar 6 horas (aprox.). Aplicar segunda capa. 24 horas. 4. Regeneración del adhesivo a 64ºT. Adhesión de la obra.

<p>Desprotección</p> <p>Tensado en el bastidor</p>	<p>Hisopo Agua tibia</p> <p>Bastidor de madera nuevo Cera microcristalina al 50% en White Spirit. Tratamiento preventivo xilófagos: Xylores Pronto®</p> <p>Gamuza Grapas de acero inoxidable Tenazas</p>	<p>Para la desprotección: emplear un hisopo humectado en agua tibia, y frotar por la superficie retirando así la protección adherida. Dado que el adhesivo utilizado para la consolidación puede dejar cierto residuo en la superficie valorar la necesidad de repetir la operación.</p> <p>Preparación del bastidor nuevo: En primer lugar se desmonta el bastidor, para poder tratar en profundidad cada una de sus piezas. Realizar tratamiento preventivo con Xylores Pronto y dejar actuar durante 24 horas. Una vez seco y evaporado todo el disolvente del tratamiento anterior, realizar el encerado a la madera, capa ligera de cera microcristalina. (Valorar la aplicación de nogalina para aportar color)</p> <p>Tensado en el bastidor. Interponer gamuza entre la grapa y la obra.</p>
--	--	--

Limpieza de la superficie pictórica

<p>Limpieza</p> <p>En todos los niveles es recomendable guardar de forma ordenada los hisopos como testigo, así como visualizar la obra y los algodones de testeo de forma constante bajo la luz UV.</p>	<p>Nivel 1. <i>Surface cleaning</i></p>	<p>Test acuoso: - pH 5.5: solución libre; gelificada; + TAC; + Tween 20 - pH 7: solución libre; gelificada; + TAC; + Tween 20 - pH 8.5: solución libre; gelificada; + TAC; + Tween 20 Hisopo</p>	<p>Las catas se realizarán en zonas poco comprometidas, friccionando un hisopo con la superficie y anotando en una escala de valor la efectividad de la solución. Determinada la solución adecuada proceder a la limpieza total de la superficie. Eliminar mecánicamente las concreciones de pintura.</p>
	<p>Nivel 2. Sustancias filmógenas</p>	<p>Test de Cremonesi. Valorar la utilización de <i>solvent gels</i>. (Richard Wolbers)</p>	<p>Tras eliminar la primera capa de suciedad depositada será necesario valorar de nuevo la necesidad de retirar esta sustancia filmógena.</p>
	<p>Dada la naturaleza de los repintes es probable que su eliminación esté implícita en la remoción del nivel 1. En caso contrario será necesario realizar una nueva limpieza puntual, valorando la utilización de tensoactivos para mejorar su efectividad.</p>		

Estucado y reintegración cromática

<p>1er Barnizado de protección</p>	<p>Barniz dammar al 20% en White Spirit Brocha de cerdas suaves</p>	<p>Aplicar en horizontal, de forma homogénea para evitar irregularidades. Valorar la aplicación de una segunda capa. Respetar tiempos de secado.</p>
---	---	--

<p>Estucado de las lagunas</p>	<p>Masilla: (25ml de H₂O + 2g de Gelatina técnica) + CaSO*</p> <p>Pincel Espatula</p> <p>* Sulfato de calcio, comúnmente "Yeso de Bolonia". Empleado por su estabilidad, el pequeño tamaño del particulado y la blancura que aporta al estuco.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Aplicación de la masilla: aplicar en cada laguna por capas, de forma sucesiva y hasta completar el nivel de la misma. - Nivelación de la masilla: ajustar la laguna a la superficie pictórica original - Valorar texturización superficial de la masilla. - Limpieza y eliminación de los restos del estuco.
<p>Nivelación tonal de la laguna.</p> <p>Barnizado</p> <p>Reintegración formal</p>	<p>Acuarelas (pigmento + goma arábica)*</p> <p>Pincel fino Barniz dammar al 20% en WS Paleta de colores al barniz. Laropal A81*</p> <p>* Por su estabilidad y reversibilidad. Paleta de realización propia. Ver apuntes <i>Curso de autoproducción de colores para retoque con acuarela y Laropal A81.</i></p>	<p>Aplicar el color de forma uniforme, atendiendo al tono de la zona perimetral de la laguna.</p> <p>Barnizado general. Del centro a los lados. Aproximación gráfica mediante puntillismo.</p>
<p>BARNIZADO FINAL</p>		
<p>Barnizado final</p>	<p>Barniz dammar al 20% en WS EPI Compresor</p>	<p>Aplicar de forma uniforme el barniz mediante el compresor. Con la obra en posición horizontal y en una sala adecuada, con ventilación y protegida.</p>

MARCO		
Proceso	Material	Metodología
Tratamiento xilófagos (preventivo y curativo)	Xylamon T® (permetrina) Jeringuilla Pincel	Aplicar el tratamiento con el marco inclinado en vertical, con el fin de evitar acumulación del producto que puede afectar al estrato de preparación y lamina dorada, por inyección e impregnación SÓLO por la parte trasera. Valorar la repetición del proceso o la posibilidad de un embolsado en permetrina.
Consolidación	Jeringuilla Consolidante: resina sintética epoxi líquida de dos componentes, la propia resina y un catalizador (EPO 150 Resina Epoxídica Pura® + K 151 (ex K-INJ) ® (proporción 4:1, aproximadamente 100:25 g en cada preparación) Valorar la utilización de papel japonés	Aplicar consolidante por inyección en las zonas con lagunas y faltantes, donde la preparación esté debilitada y en los orificios de los xilófagos.
Limpieza	Aspirador Brocha Emulsión grasa WO (<i>water in oil</i>) Hisopo	Realizar catas para determinar la efectividad del tratamiento. La emulsión grasa, generalmente permite la remoción de la suciedad superficial deposita sin afectar a los estratos sensibles al agua.
Restitución de lagunas	Masilla de relleno de reverso: 100g resina sintética epoxi líquida de dos componentes, la propia resina y un catalizador (EPO 150 Resina Epoxídica Pura® + K 151 (ex K-INJ) ® + 20gcarga (serrín claro de grosor fino) Valorar tipo de estuco para el anverso.	Aplicar mediante espátula. Tras esperar el tiempo de secado pertinente lijar la superficie y nivelar.
Reintegración	Valorar el tipo de reintegración. (barniz de oro diluido con diroidin y regalrez)	