

TFG

**UN LIENZO ACADEMICISTA VALENCIANO
CON LA GLORIFICACIÓN DE
SANTA TERESA DE JESÚS.**

**APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA, ESTUDIO TÉCNICO
Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

Presentado por Juan Carlos Vilches Alcalá

Tutor: Vicente Guerola Blay

Juana Bernal Navarro

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 toma como obra de estudio un óleo sobre lienzo con la representación de “La Glorificación de Santa Teresa de Jesús por Cristo y la Virgen, acompañados de santos fundadores”. La pintura, procedente del coleccionismo privado, puede ser clasificada dentro de los márgenes de la pintura de pequeño formato y por tanto podría tratarse del boceto o modelo para un lienzo de mayor envergadura o para una pintura mural.

La obra recuerda en ciertos aspectos la producción pictórica de José Vergara (Valencia 1726-1799), dado que en algunas figuras se emplean recursos formales y de autocitación próximos al creador de la Academia de San Carlos en Valencia. Compositivamente se ha utilizado el recurso de la isocefalia para igualar jerárquicamente a los santos fundadores y diferenciarlos de las otras figuras principales.

En cuanto a su estado de conservación, la obra presenta faltantes en la capa pictórica causados por daños en el soporte que han sido tratados en una intervención anterior y otros daños y patologías más recientes, como el rasgado coincidente con la mano de san Francisco de Asís, ocultando uno de sus elementos identificativos: la impresión de las llagas de Cristo.

El trabajo recoge, en primer lugar, un estudio de la pintura que aborda su dimensión icónica y técnica para realizar, con los resultados obtenidos, un trabajo de localización del momento y lugar de creación de la pintura, en el que se hipotetiza sobre su adscripción a la escuela vergariana. Estudiada la imagen y los materiales constituyentes de la obra, se analiza su estado de conservación para, finalmente, elaborar una propuesta de intervención consistente principalmente en la sustitución de la intervención anterior, de carácter poco riguroso, por otra más adecuada para la obra.

PALABRAS CLAVE

Restauración de pintura sobre lienzo, iconografía teresiana, José Vergara Gimeno, santos fundadores, pintura academicista valenciana.

ABSTRACT

This End-of-Degree Project takes as work of study an oil on canvas with the representation of “The Glorification of Saint Teresa of Jesus by Christ and the Virgin, accompanied by founding saints.” The painting, belonging to a private collection, can be classified within the margins of the small format painting and, therefore, it could be the sketch or model for a larger canvas or for a mural painting.

The work recalls in some aspects the pictorial production of José Vergara (Valencia 1726-1799), given that some figures use formal and autocitation resources close to the creator of the Academy of San Carlos in Valencia. Compositionally, the author uses the recourse of isocephaly to hierarchically match the founding saints and differentiate them from the other main figures.

Regarding its state of conservation, the work manifests paint loss provoked by damages on the support that have been treated in a previous intervention and other recent damages and pathologies, such as the tearing on the hand of St. Francis of Assisi, that hides one of its identifying elements: the *stigmata*.

The work collects, in the first place, an study of the painting that approaches its iconic and technic dimensions in order to carry out, with the obtained results, an exercise of localization of the moment and place of the work's creation, hypothesizing about its ascription to the school of Vergara. With the image and the constituent materials of the painting inspected, the study analyzes its conservation status and, finally, elaborates an intervention proposal entailing mainly the replacement of the previous intervention with a new one that is more suitable for the piece.

KEYWORDS

Restoration of painting on canvas, Teresian iconography, José Vergara Gimeno, founding saints, valencian academic painting.

AGRADEMIENTOS

A los doctores María Castell, Antoni Colomina y José Antonio Madrid por su ayuda, y, sobre todo, a mis tutores, el Dr. Vicente Guerola y la Dra. Juana Bernal.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Objetivos y metodología	2
3. Análisis histórico-artístico y técnico de la obra	5
3.1. Estudio icónico	5
3.1.1. Análisis iconográfico	5
3.1.2. Análisis compositivo	9
3.2. Estudio técnico	11
3.2.1. Soporte textil	12
3.2.2. Bastidor	13
3.2.3. Capa pictórica	14
3.2.4. Complementos	16
3.3. Análisis estilístico y contextualización	17
4. Estado de conservación	22
4.1. Soporte textil	22
4.2. Bastidor	25
4.3. Capa pictórica	26
5. Propuesta de intervención	29
5.1. Pruebas previas	29
5.2. Consolidación y protección de la película pictórica	29
5.3. Tratamiento del Soporte textil	30
5.3.1. Limpieza del reverso	30
5.3.2. Saneamiento del soporte textil	31
5.3.3. Adhesión de las bandas de refuerzo	32
5.4. Tratamiento del bastidor	33
5.4.1. Preparación del nuevo bastidor	33
5.4.2. Tratamiento del bastidor original	34
5.5. Tratamiento de la capa pictórica	34
5.5.1. Desprotección y tensado de la obra	34
5.5.2. Limpieza superficial de la película pictórica	34
5.5.3. Eliminación de repintes y del barniz	35
5.5.4. Reintegración de los faltantes y barnizado	36
6. Medidas conservativas	38
7. Conclusiones	39
8. Bibliografía	41
8.1. Webgrafía	42
8.2. Índice de imágenes	43

1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 2019 entra en una colección privada, procedente de una subasta, un cuadro en el que aparece representada una glorificación de santa Teresa de Jesús por Cristo y la Virgen, acompañados de varios santos fundadores. La obra carece de firma o documentación relacionada y presenta repintes, parches y bordes añadidos que revelan una intervención anterior.

El presente Trabajo de Fin de Grado aborda el estudio de la obra en cuestión para ofrecer una interpretación de la imagen, un contexto de creación y un análisis técnico a partir del cual elaborar una propuesta de intervención restaurativa. Es por esto que el texto se ha estructurado en tres grandes apartados: el análisis histórico-artístico y técnico de la obra, el análisis del estado de conservación y la propuesta de intervención. Se ha optado por agrupar el análisis histórico-artístico y el estudio técnico en un solo apartado porque, por un lado, éstos se consideran elementos intrínsecos de la obra, a diferencia del estado de conservación, que es circunstancial e inevitablemente cambiante, y por el otro, porque los resultados del estudio técnico tienen una justificación histórica y son relevantes para el trabajo de contextualización de la pieza.

El trabajo comienza, por tanto, recogiendo datos relativos a la obra. Esto se hace a través de un análisis que comienza con el estudio icónico, es decir, el relativo a la elaboración de la imagen, y continúa con el estudio técnico, el relativo a la elaboración del objeto, a partir de los cuales extraer una localización temporal y espacial. Es en este proceso de localización o contextualización, y no en el estudio icónico, en el que se ha incluido el análisis estilístico, en tanto que el estilo es un elemento intermedio entre lo icónico y lo técnico que lleva intrínseco un significado espacio-temporal: si el estilo se refiere a los rasgos característicos de una época, autor y lugar, realizar un análisis estilístico implica, inevitablemente, llevar a cabo un ejercicio de localización.

Una vez conocidos el significado de la obra y los materiales que la componen, se aborda el análisis del estado de conservación de los mismos, en el que se observa cuánto de ello nos ha llegado, qué daños presentan los materiales y cuáles podría presentar en un futuro si no se interviene. Con estos dos apartados se han obtenido los dos pilares sobre los que construir la propuesta de intervención, a la que se añade un último epígrafe, el de medidas conservativas, para, una vez intervenida la pieza, ralentizar su deterioro a través del control de su entorno.

Esta estructura se justifica en los objetivos planteados, que se exponen a continuación.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El trabajo tiene dos objetivos principales:

- Localizar el espacio y el momento de creación de la pintura y conocer cuál sería su aspecto original.
- Construir una propuesta de intervención con la que retirar añadidos que pueden dañar el cuadro y que aproxime la imagen representada a su lectura primigenia, evitando a su vez la aparición de futuras alteraciones.

Para alcanzar estas dos metas, se deben conseguir una serie de objetivos secundarios:

- Identificar los elementos iconográficos y compositivos empleados por el autor, de los que se extraerá el significado de la obra y que servirán para construir un análisis estilístico.
- Identificar los materiales constituyentes y las características técnicas de la pieza, datos que apoyarán una datación y condicionarán la propuesta de intervención.
- Valorar el estado de conservación de la obra y los daños que pueden causar los añadidos actuales.
- Proponer medidas conservativas para evitar la exposición de la pieza a agentes de degradación externos y catalizadores de deterioro intrínseco.

Para alcanzar estos objetivos se han consultado artículos y monografías relativos a los campos de la Historia del Arte y la Conservación-Restauración de Bienes Culturales y se ha llevado a cabo una documentación fotográfica de la pieza.

Esta documentación fotográfica ha sido fundamental para realizar el estudio técnico y el análisis del estado de conservación, ya que durante el desarrollo del trabajo no se ha tenido acceso a la obra. La pintura se ha fotografiado con una cámara Nikon D3200 empleando distintos tipos de luz visible (luz directa, transmitida, rasante y reflejada) e invisible (reflectografía infrarroja y fluorescencia ultravioleta), además, el Laboratorio de Inspección Radiológica del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València realizó una radiografía con el equipo MeX+100, de la empresa Medical ECONET®. También se han obtenido microscopías de la película pictórica y el lienzo con un microscopio portátil Dino-Lite Special Lighting. Para la interpretación de los datos obtenidos ha sido fundamental la consulta de *La pintura sobre tela II*, de Ana Villarquide.

En cuanto al estudio icónico, el análisis de los recursos expresivos y compositivos se ha desarrollado a partir de la obra *Para entender la pintura: los elementos de la composición* de Frederick Malins, mientras que para el análisis iconográfico de la obra se ha acudido a guías para la identificación de santos, como *Iconografía de los Santos* de Juan Ferrando Roig o los tomos de *Iconografía de los santos* de Louis Réau en su *Iconografía del Arte Cristiano*.

El trabajo de contextualización de la obra ha consistido en el análisis estilístico y la datación de algunos elementos técnicos. Para el primero ha sido esencial la consulta de catálogos razonados de la obra de José Vergara, como *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*, a cargo de Miquel-Àngel Català i Gorgues, y *José Vergara (1726-1799): del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*, de David Gimilio Sanz, que han facilitado el acceso a fuentes gráficas que comparar con la obra. Para el segundo se han consultado artículos especializados como *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo en los siglos XVI y XVII en España* de María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis y *Stretchers, tensioning, and attachments* de Barbara A. Buckley.

La propuesta de intervención se ha realizado a partir de las prácticas realizadas durante el Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Se han consultado catálogos que describen los materiales propuestos para obtener datos relativos a sus propiedades, así como obras de Conservación y Restauración que recogen los materiales habitualmente empleados en este campo, como el ya nombrado libro de Villarquide o *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z* de Ana Calvo. Por último se han consultado publicaciones relativas a la conservación preventiva para elaborar las recomendaciones para el mantenimiento la obra.



Glorificación de Santa Teresa de Jesús

Escuela de José Vergara (1726-1799)

Óleo sobre lienzo, 30,5 × 51 cm

Segunda mitad del s. XVIII

Colección particular, Valencia

3. ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y TÉCNICO DE LA OBRA

3.1. ESTUDIO ICÓNICO

Ante una obra de arte, especialmente si se trata de una pintura figurativa, la primera actitud que se adopta es la de espectador, no del objeto, si no de la imagen representada. Esta imagen ha sido construida por el artista utilizando dos tipos de herramientas fundamentales:

- Elementos figurativos que el espectador interpreta de manera consciente para identificar el tema de la obra, como pueden ser personajes, escenas y gestos.
- Elementos expresivos que sugestionan la percepción del espectador, como la composición, el color, el trazo o los materiales empleados.

A través del reconocimiento de los elementos figurativos, mediante el análisis iconográfico, y el estudio de los elementos expresivos, con el análisis compositivo, se puede colegir el significado de la imagen.

3.1.1. Análisis iconográfico.

Hemos presentado la obra como una glorificación de Santa Teresa de Ávila por Cristo y la Virgen acompañada por santos fundadores, esto implica que se han identificado una escena y unos personajes que participan en ella.

En cuanto a los personajes, estos se reconocen como pertenecientes a la tradición católica gracias a los nimbos: las figuras con nimbo simple son santos, mientras que en la parte superior se reconoce a Cristo por el nimbo crucífero y a la Virgen María, sentada a su lado, por el nimbo estrellado.

En *Iconografía del Arte Cristiano*, Louis Réau afirma que los santos pueden ser identificados gracias a dos elementos, a los que se refiere como “signos de reconocimiento”: atributos (objetos, vestimentas u otras figuras que los acompañan) y características físicas; a su vez, los atributos pueden ser clasificados en universales, genéricos o individuales, según se apliquen a todo el santoral, a algunos grupos de santos o a un santo en concreto.¹ El nimbo es el atributo universal que nos ha permitido la primera identificación como santos y un atributo general nos permitirá acotar la identificación: el bordón con cruz de doble travesaño o arzobispal que portan la mayoría de las figuras pintadas, que es el símbolo de los patriarcas y de las grandes comunidades cristianas, que los reconoce como fundadores de órdenes religiosas.²

Solo uno de los santos lleva un atributo individual que lo identifica, pero, sabiendo que se trata de los fundadores, se puede reconocer a cada santo localizando a qué orden pertenece, gracias a sus hábitos.

¹ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2. Volumen 5, Iconografía de los santos: P-Z. Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. p. 379.

² PLAZA, L. de la; GRANDA, C.; OLMEDO, A. y MARTÍNEZ, J.M. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cátedra, 2018. p. 376.



Figura 2. Detalle del grupo de la izquierda. De izquierda a derecha aparecen santo Domingo de Guzmán, san Bernardo de Claraval, san Francisco de Asís y san Agustín de Hipona.

Figura 3. Detalle del grupo de la derecha. De izquierda a derecha aparecen san Pedro Nolasco, san Francisco de Paula, san Bruno de Colonia y san Ignacio de Loyola.

La primera figura a la izquierda es Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores, conocida como de los dominicos, cuyo hábito consiste en un manto con capuchón negro y una túnica y muceta blancos, colores que simbolizan la pureza y la austeridad; se le reconoce además por tener una estrella sobre la frente.³ Éste parece mantener una conversación con san Francisco de Asís, que lleva el colobio grisáceo, no del todo pardo, de la Orden Franciscana, ceñido con un cordón, a quien se suele representar joven, con barba y con una ancha tonsura; en sus manos llevaría los estigmas de Cristo. Entre ellos dos queda el santo de más difícil identificación, pues solo se le ve el busto, vestido de blanco, y en lugar del bordón de doble travesaño, porta un báculo pastoral que lo identifica como obispo. Asumiendo que el hábito sea de la Orden del Císter, podría tratarse de san Roberto de Molesmes o, más probablemente, de Bernardo de Claraval, reformador de la orden y máximo difusor de esta, a quien también se representa con cruz patriarcal, cuyos hábitos se tornaron blancos en contacto con la leche que brotó del pecho de una estatua de la Virgen, como recompensa a su defensa de la figura mariana.⁴ En este grupo encontramos también a San Agustín de Hipona, con el hábito negro de la Orden de San Agustín combinado con la capa y la mitra pontificales, lleva una cruz pectoral y, como san Bernardo, un báculo pastoral, además, el libro abierto le señala como doctor de la Iglesia.⁵

En el centro se encuentra la única santa representada, Teresa de Ávila, fundadora de la Orden de Carmelitas Descalzos. Viste una cogulla de color marrón, con un manto de lana blanca abrochado ante el pecho, y cubre su cabeza con una toca blanca y velo negro.⁶ En lugar de un bordón con cruz arzobispal, ofrece a la Virgen un ramillete de flores.

En el grupo de la derecha aparecen, en primer término, san Pedro Nolasco y san Francisco de Paula, conversando. El primero es el fundador de la Orden de la Merced y, como tal, viste un hábito con capuchón y escapulario blancos, en el centro del escapulario porta el blasón de la orden, un escudo cortado con una cruz de Malta en la parte superior, plata sobre gules, y las cuatro barras gules sobre oro de la Casa de Aragón en la parte inferior.⁷ San Francisco de Paula es el padre de la Orden de los Mínimos, por lo que lleva una túnica parda con capuz y un cingulo negro con cinco nudos; siguiendo la tradición, aparece como un anciano barbudo y con la capucha puesta. Cerrando la composición, san Bruno de Colonia habla al oído de san Ignacio de Loyola. San Bruno, padre de la Orden de los Cartujos, viste un hábito blanco y holgado, solo se ha pintado el busto, pero los lados anterior y posterior del escapulario estarían unidos por una tela del mismo color; este personaje

³ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2. Volumen 3, Iconografía de los santos: A-F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. p. 395.

⁴ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1996. p. 57.

⁵ *Ibidem*, p. 89.

⁶ *Ibidem*, p. 256.

⁷ *Ibidem*, p. 224.

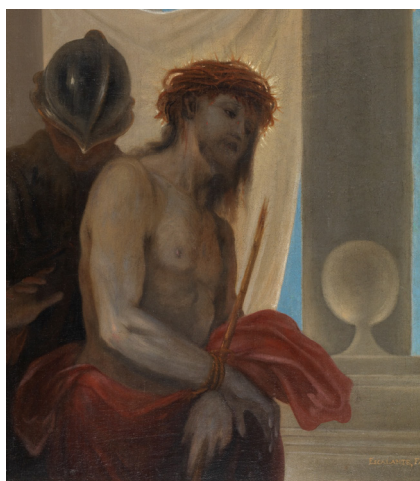
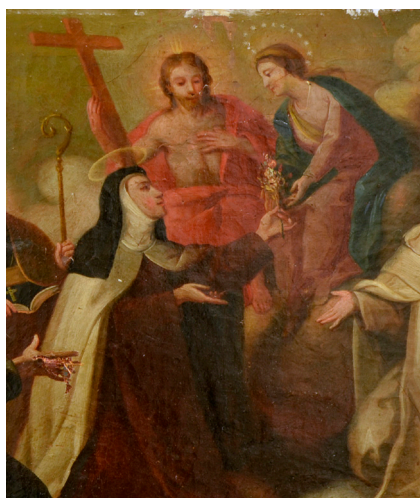


Figura 4. Detalle del grupo central, con santa Teresa de Ávila, Jesucristo y la Virgen María.

Figura 5. *Ecce Homo*, Juan Antonio de Frías Escalante. Óleo sobre lienzo, XVII. Museo de Prado, Madrid. Detalle.

Figura 6. *Virgen de la granada*, Fra Angelico. Temple sobre tabla, c. 1426. Museo de Prado, Madrid. Detalle.

también suele representarse con la capucha puesta, y el hecho de que susurre al oído de su compañero evoca la virtud del silencio, tan cultivada por los cartujos (una orden contemplativa), a la que se suele aludir representando al santo con el dedo índice sobre los labios.⁸ Finalmente, san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, viste sotana negra y manteo como los sacerdotes, y llevaría una faja, también negra, en la cintura. Este personaje tiene unas características físicas más concretas, derivadas de su *vera effigies*: suele aparecer con la coronilla calva, algo de barba y nariz larga, lleva además un libro de la regla.⁹

Sobre la hilera de santos están sentados, en el centro de la obra, Jesús y la Virgen. Además de por el nimbo crucífero, a Jesucristo se le reconoce por llevar la cruz de la Pasión y el manto escarlata, que constituye su única vestimenta. Este manto aparece en el capítulo 27 del Evangelio según san Mateo, en el que se narra la pasión de Cristo, concretamente en los versículos 27-31, dedicados a la coronación de espinas: «Entonces los soldados del gobernador llevaron a Jesús al pretorio, y reunieron alrededor de él a toda la compañía; y desnudándole, le echaron encima un manto de escarlata, y pusieron sobre su cabeza una corona tejida de espinas, y una caña en su mano derecha; e hincando la rodilla delante de él, le escarnecían, diciendo: “¡Salve, Rey de los judíos!”; y escupiéndole, tomaban la caña y le golpeaban en la cabeza. Después de haberle escarnecido, le quitaron el manto, le pusieron sus vestidos, y le llevaron para crucificarle»¹⁰. Es curioso que el autor haya decidido representar a Cristo en la gloria con este atuendo, ya que, al llevarlo solo durante el escarnio de los soldados, normalmente se emplea para aludir a su condición humana, de hecho, es la vestimenta habitual del tipo iconográfico del *Ecce Homo*, que representa a Cristo durante este pasaje pasionista [Fig. 5].

La Virgen lleva una túnica rosada con un manto azul y se recoge el cabello con un velo ocre ceñido, cuyo extremo cae en diagonal por delante del pecho. Estos son los ropajes tradicionales con los que se representa a la Virgen, aunque generalmente, la cabeza la cubre un velo sin anudar, que cae a los lados. Los colores rojo y azul no tienen un origen en los textos religiosos, sino que derivan del hecho de que desde la Edad Media los pigmentos más preciados y lujosos se dedicaban a la figura de la Virgen, algo que se estipulaba minuciosamente en los contratos de encargo, estos eran el azul ultramar y los tonos purpúreos, muchas veces cercanos al bermellón o al carmesí [Fig. 6]. En torno a su cabeza aparece una aureola de estrellas, un atributo individual de María derivado del tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción, basado en la mujer descrita en el libro del Apocalipsis, capítulo 12: «Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas».¹¹

⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁹ PLAZA, L. de la; GRANDA, C.; OLMEDO, A. y MARTÍNEZ, J.M. *Op. cit.*, 2018. p. 157.

¹⁰ Mt., 27:27-31. RVR1960.

¹¹ Ap., 12:1. RVR1960.

Descritos los personajes, podemos analizar ahora la escena. Las tres figuras centrales, Jesús, la Virgen y santa Teresa, son los protagonistas de la pintura y los únicos que tienen una interacción distinta al resto de personajes, que dialogan entre sí en *sacra conversazione*. Santa Teresa ofrece un ramillete de flores a la Virgen, mientras que Jesús observa la escena llevándose la mano al pecho, en un gesto quizá de halago o ligera sorpresa. Las flores no tienen una forma precisa, sino que están construidas con pinceladas sueltas, por lo que es difícil identificarlas; si acudimos a la iconografía, podrían ser lirios, uno de los atributos de la Virgen, que simboliza la pureza y la castidad, que también es utilizado en las imágenes de algunos de los santos representados, como santo Domingo de Guzmán, san Francisco de Asís o santa Teresa de Jesús.¹²

El escenario empíreo, compuesto solo por nubes y celaje, es aquello que nos indica que se trata de una glorificación, es decir, la acogida de santa Teresa en la gloria de Cristo. El concepto de gloria en el catolicismo es indefinido y complejo, se refiere a las cualidades divinas de Cristo pero también a la contemplación de las mismas, estar en la gloria de Cristo implica estar en compañía de Dios y participar de su divinidad y, por extensión, el término se refiere también al lugar en el que se goza de estos privilegios, al que tradicionalmente nos referimos como Empíreo o Cielo.

Muchas son las fuentes literarias que narran la vida y la muerte de la santa abulense, pero no la describen en la gloria. En *La historia de la vida y la muerte, de la santidad, gloria y prodigios de Santa Teresa de Jesús*, el cronista cordobés Fray Juan de San Luís describe una serie de hechos milagrosos que suceden al morir la santa, entre ellos un rompimiento de gloria sobre el lecho de santa Teresa, en el que aparecen Jesús, la Virgen y varios santos¹³. La idea fundamental que trasciende es que, al morir, Teresa de Ávila, que había demostrado su santidad a través de su perfección moral y devoción, manteniendo una relación íntima con Dios, fue elevada inmediatamente a la gloria de Cristo y la Virgen y fue recibida no solo por ellos sino también por varios santos.

En este caso, el autor ha representado a la Virgen como intercesora en el recibimiento de santa Teresa y los santos escogidos revelan al espectador cuál es la posición de la recién llegada: pertenece a la ralea de los santos fundadores de órdenes monacales y participa de la gloria de Cristo en la misma calidad que ellos.

12 RÉAU, L. *Op. cit.* Tomo 2. Volumen 3, 1998. p. 395.

13 SAN LUIS, J. de. *Historia de la vida y muerte, de la santidad, gloria y prodigios de Santa Teresa de Jesús* [en línea]. Valencia: Imprenta de Don Joaquín Franco, 1814 [Consulta: 20 mayo 2020]. Disponible en: <<https://www.yumpu.com/es/document/read/59394248/santidad-gloria-y-prodigios-de-santa-teresa-de-jesus-tomo-ii>>. pp. 137-141.

3.1.2. Análisis compositivo.

La composición de la pintura es sencilla pero muy efectiva y tiene tres objetivos fundamentales: dirigir la mirada a los protagonistas de la escena, representar una jerarquía, y transmitir la calma y complacencia de la gloria.

El primero de estos objetivos se consigue a través del tono, el color y la línea. Claramente, los santos fundadores están distribuidos en dos grupos de cuatro situados a los lados, en el centro están Jesús, María y santa Teresa, enmarcados en una pirámide invertida delimitada por las siluetas de santo Domingo y san Francisco de Asís a un lado y san Pedro Nolasco y san Francisco de Paula al otro. La cabeza de Cristo se sitúa en el eje central de la composición y de ella irradia un halo de luz que ilumina a las dos figuras más cercanas; además, queda inserto dentro de una segunda pirámide invertida conformada por el travesaño vertical de la cruz y los brazos tendidos de las dos figuras femeninas. [Fig. 7] Todo esto, junto con el empleo de los colores primarios rojo y azul en los ropajes de Cristo y María hacen que la mirada del espectador se dirija inmediatamente a la escena central.

La expresión de una jerarquía y del estado de paz en el Cielo se consiguen con el empleo de la línea recta horizontal. Según las leyes de la percepción, la distribución de los puntos en el plano dirige la mirada del espectador, en esta imagen los puntos se corresponden con cabezas y manos, que se disponen, en el caso de los santos, a la misma altura, de manera que la mirada se moverá en horizontal de un lado al otro del cuadro, evitando movimientos diagonales o curvos. [Fig. 7] Con esto se consigue una fuerte sensación de estatismo, de inacción, que transmite no solo la calma de los presentes, si no también la eternidad y la inalterabilidad de la gloria de Cristo, conceptos que se refuerzan al agrupar a los santos de manera simétrica. Siendo un espacio celestial, el autor podría haber situado a los personajes a distintas alturas, como ocurre en los rompimientos de gloria o ascensiones, pero el resultado sería mucho más dinámico y es que, de hecho, estos temas implican un movimiento o una alteración de la realidad.

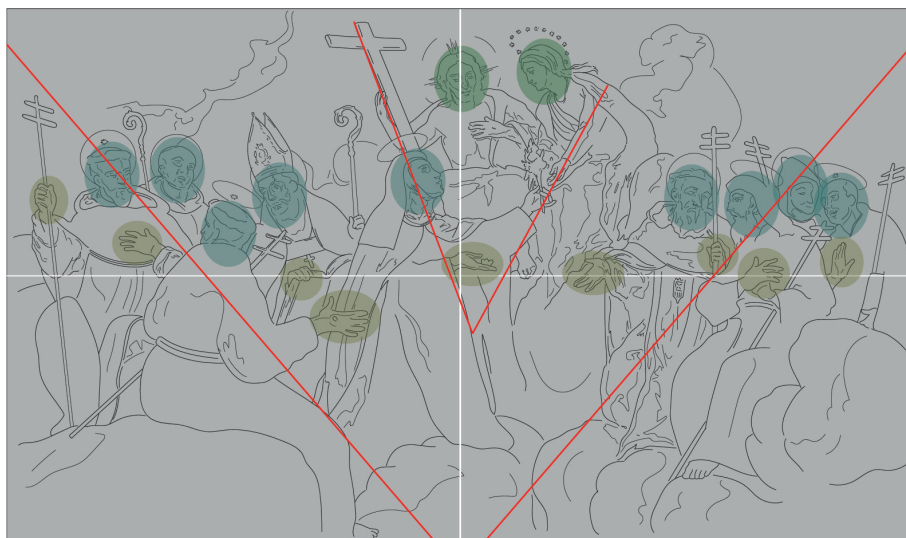
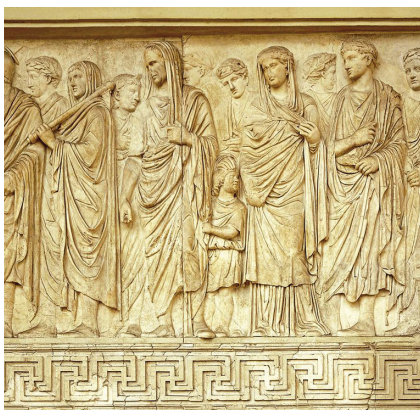


Figura 7. Esquema compositivo.



El recurso de situar todas las cabezas a la misma altura se conoce como isocefalia y se remonta hasta la antigüedad clásica, ejemplos insignes son los relieves de los frisos del Partenón [Fig. 8] o del Ara Pacis [Fig. 9], posteriormente se emplearía situando distintas líneas de cabezas superpuestas para simular profundidad, como ocurre en obras medievales como los relieves del claustro de Santo Domingo de Silos [Fig. 10]. En la obra que nos ocupa las figuras de Cristo y la Virgen se elevan sobre la hilera de santos, pero no es para establecer un cambio de plano, si no una diferencia jerárquica.

Estas decisiones compositivas, junto con la ausencia de paisaje, impiden que el autor desarrolle un trabajo de perspectiva, sin embargo, esto no evita que el cuadro contenga cierta complejidad de planos, que se consigue superponiendo personajes, disponiendo figuras de espaldas al espectador, a través de escorzos y también mediante la iluminación. [Fig. 11]



	Primer plano.		Sexto plano.
	Segundo plano.		Séptimo plano.
	Tercer plano.		Octavo plano.
	Cuarto plano.		Noveno plano.
	Quinto plano.		Décimo plano.

Figura 8. Procesión de las Panateneas, Sur VIII (57-61) del Partenón, Fidias. Relieve en mármol, 13-9 aC. British Museum, Londres. Detalle.

Figura 9. Procesión del lado sur del Ara Pacis Augustae, Anónimo. Relieve en mármol, 443-438 aC. Museo dell'Ara Pacis, Roma. Detalle.

Figura 10. *Duda de santo Tomás*, Maestro de Silos. Relieve en piedra, c.1130. Claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos. Detalle.

Figura 11. Diagrama de planos.

3.2. ESTUDIO TÉCNICO

La obra a intervenir es un óleo sobre lienzo, sujeto mediante grapas a un bastidor de madera, está enmarcado, y tiene unas dimensiones totales de 30,5 × 51 × 1,4 cm. En este apartado se recogen los datos obtenidos sobre la composición y las características técnicas de los elementos constituyentes de la obra: soporte textil, bastidor y capa pictórica, así como una descripción del marco.



Figura 12. Fotografía general de la obra, con marco. Anverso.



Figura 13. Fotografía general de la obra, con marco. Reverso.

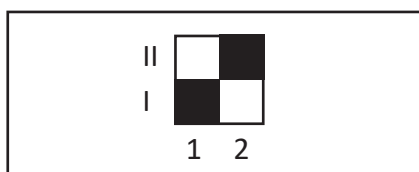


Figura 14. Representación del curso de ligamento del lienzo según la tecnología textil.

3.2.1. Soporte textil.

El lienzo tiene unas dimensiones totales de 33,3 × 53,8 cm de los cuales 40,5 × 51 cm se corresponden con superficie pintada. Está conformado por una sola tela, sin costuras, los bordes están cortados y no presentan orillo.

El tipo de ligamento es tafetán, el tejido de calada más elemental, en el que se alterna un hilo de trama por uno de urdimbre formando un damero (bu 1,1; bt 1,1). La trama es regular y muy cerrada, con una densidad de 13 × 14 hilos por cm², teniendo en cuenta la diferencia de densidad, la urdimbre tendría dirección horizontal. [Figs. 14 y 15a]

Se ha empleado el mismo hilo de color parduzco tanto en trama como en urdimbre. Es de un solo cabo, torsionado en dirección "Z", con un ángulo de en torno a los 63°; no es un hilo, por tanto, muy torsionado [Fig. 15b]. El grosor es regular, de unos 35 mm aproximadamente, aunque presenta algunos hilos más finos, de unos 20 mm [Fig. 15c].

De acuerdo con los resultados del ensayo piromnóstico y de la prueba de secado-torsión, la fibra empleada es lino. El ensayo piromnóstico o prueba de combustión ha revelado que se trata de una fibra celulósica, ya que el hilo no funde al acercarse a la llama y arde fácilmente, dejando restos en forma de ceniza. La prueba de secado-torsión ha consistido en humedecer una fibra y aproximarla a una fuente de calor para observar en qué sentido torsiona al secar y acotar así la identificación, en este caso ha girado en el sentido de las agujas del reloj, lo que ha permitido reconocer la fibra como lino.

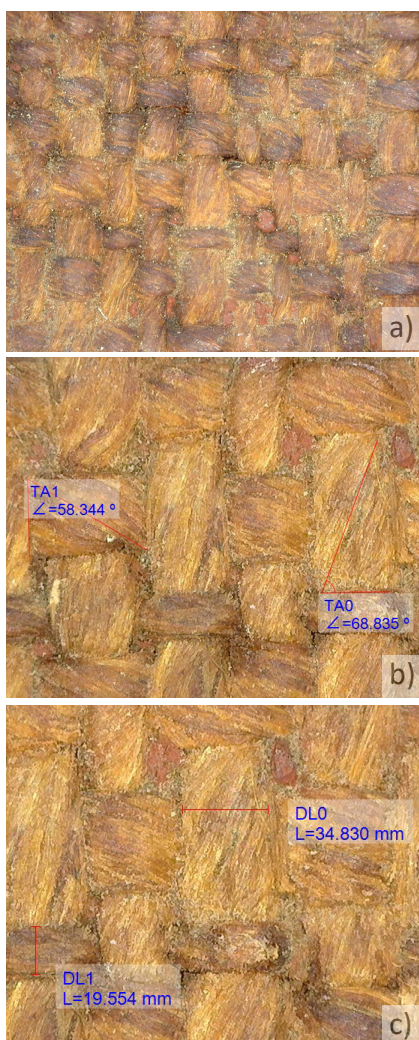


Figura 15. Fotografías realizada con Dino-Lite Special Lighting, x50.

a) Detalle del ligamento de tafetán. b) Torsión del hilo. c) Grosor del hilo.



Figura 16. Fotografía general de la obra, sin marco. Reverso.

Figura 17. Detalle del ensamble de la esquina superior izquierda.

Figura 18. Radiografía de la obra realizada con un equipo MeX+100. 2 placas de 35 × 45 cm. 40 kV. Intensidad de disparo de 80 mA. Exposición de 0'187 seg. Distancia entre fuente y objeto de 170 cm.

Figura 19. Croquis del sistema de ensamble del bastidor.

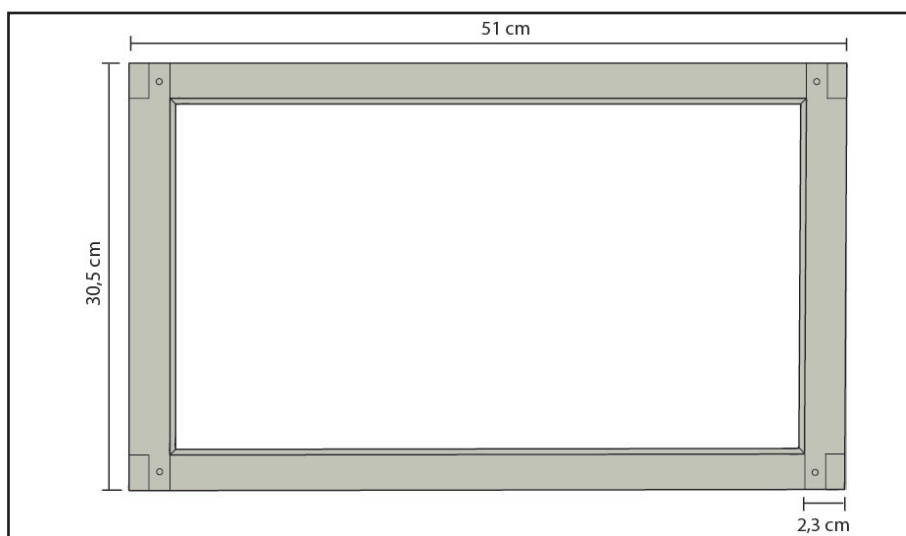
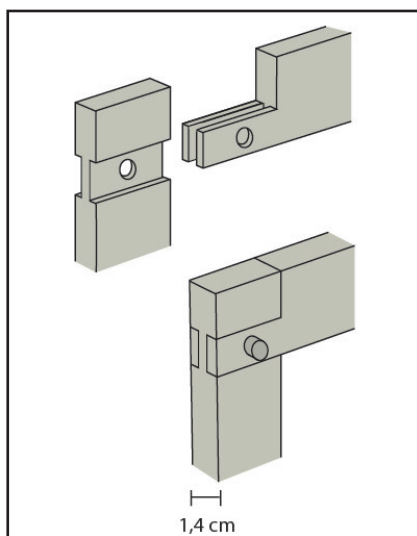
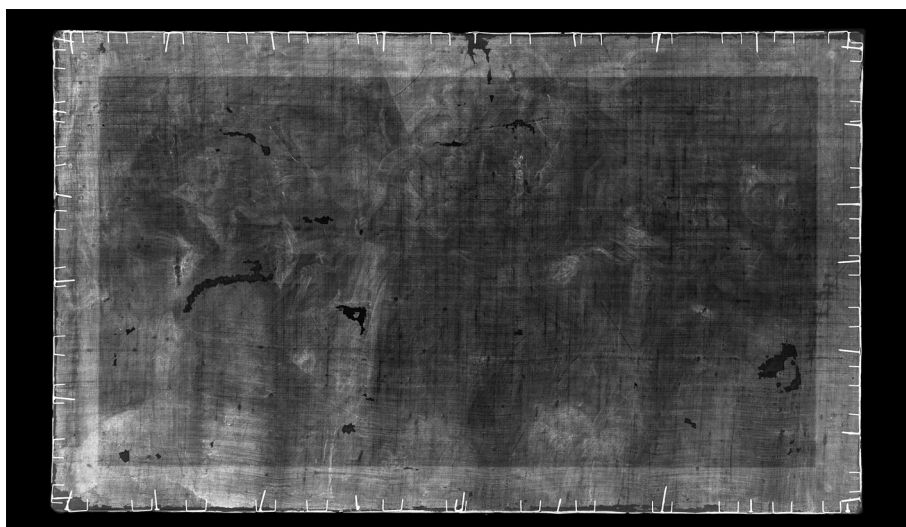
Figura 20. Croquis del bastidor.

3.2.2. Bastidor.

El bastidor de madera es fijo y tiene unas medidas de 30,5 × 51 × 1,4 cm, teniendo los listones un grosor de 2,3 cm. El sistema de ensamble es de horquilla abierta, con una espiga de madera en cada unión [Figs. 17 y 19].

La tela está sujeta con grapas, pero en la radiografía de la obra se observa que el bastidor conserva los clavos de un tensado anterior [Fig. 18], lo que, junto con el hecho de que sea de tipo fijo, indica que posiblemente se trate del bastidor original.

Los listones son de corte tangencial, ya que los anillos de crecimiento forman aguas en su lado más ancho. Se desconoce el tipo de madera empleada, que se ha de identificar tomando muestras de las tres secciones (transversal, longitudinal tangencial y longitudinal radial) para estudiar sus características macroscópicas y microscópicas.¹⁴



14 MENGUIANO, V. *Identificación de madera Cristo de la Buena Muerte. Jacinto Higuera, 1927* [en línea]. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico: 2009 [Consulta: 22 mayo 2020]. Disponible en: <https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/Xto_Buena_Muerte_xJaxnx-IdMad.pdf>. p. 3.

3.2.3. Capa pictórica.

A simple vista y a través del microscopio Dino-Lite Special Lighting se aprecia que la capa pictórica se compone de capa de preparación, película pictórica y barniz [Fig. 21]. La preparación de una muestra para el análisis estratigráfico a través del microscopio óptico nos permitiría estudiar en profundidad las distintas capas empleadas para la realización de la obra.

La capa de preparación está conformada por un aparejo translucido muy fino, posiblemente una cola protéica, y una imprimación de almagre, una arcilla de alto contenido en hierro que tiene, por tanto, una coloración rojiza. La película pictórica es uniforme y no presenta zonas con mayor empaste, se reconoce la técnica como óleo por elementos como las gradaciones cromáticas o las pinceladas rápidas y en diversas direcciones, el aglutinante, por tanto, sería un aceite secante. En cuanto a los pigmentos, en la radiografía no presentan absorción alta, lo que implica un escaso uso de pigmentos metálicos. Los blancos podrían ser de carbonato cálcico, que tiene una densidad radiológica media,¹⁵ mientras que el resto de pigmentos empleados, que apenas tienen radiación, serían de origen terroso.¹⁶ [Fig. 18]

La reflectografía de luz infrarroja no revela la presencia de dibujo subyacente aunque sí se pueden percibir sutiles correcciones en la disposición de la cruz y en el perfil de san Francisco de Paula. [Figs. 22 y 23]

La obra ha sido intervenida, pero aún así presenta una gruesa capa de barniz original, muy probablemente a base de resina natural, como revelan las fotografías con luz reflejada [Fig. 24] y el registro de la fluorescencia ultravioleta [Fig. 25].

Figura 21. Pintura del borde del lienzo. Fotografía realizada con Dino-Lite Special Lighting, x50.

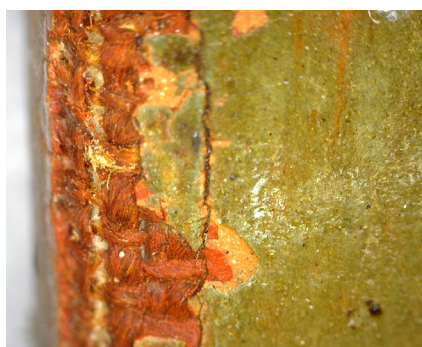


Figura 22. Detalles de las correcciones visibles con reflectografía IR. a) Brazo de la cruz. b) Perfil de san Francisco de Paula.



Figura 23. Fotografía general con reflectografía IR.

15 CHAVES, M. P. *Modificaciones en la imagen radiográfica de pinturas reenteladas* [en línea]. BUSTINDUY, M. P. (dir.) Tesis doctoral, Universidad del País Vasco. 2015 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <<http://addi2.ehu.es:8080/handle/10810/18244>>. p. 108.

16 *Ibidem*. p.117



Figura 24. Fotografía general con luz reflejada.



Figura 25. Fotografía general con fluorescencia UV.

3.2.4. Complementos.

La obra entra en la colección privada con un enmarcado de madera rectangular de 38,5 × 59,5 × 3 cm, ensamblado a inglete con unión a media madera [Fig. 26]. Como el bastidor, presenta una etiqueta contemporánea con los números 72036.

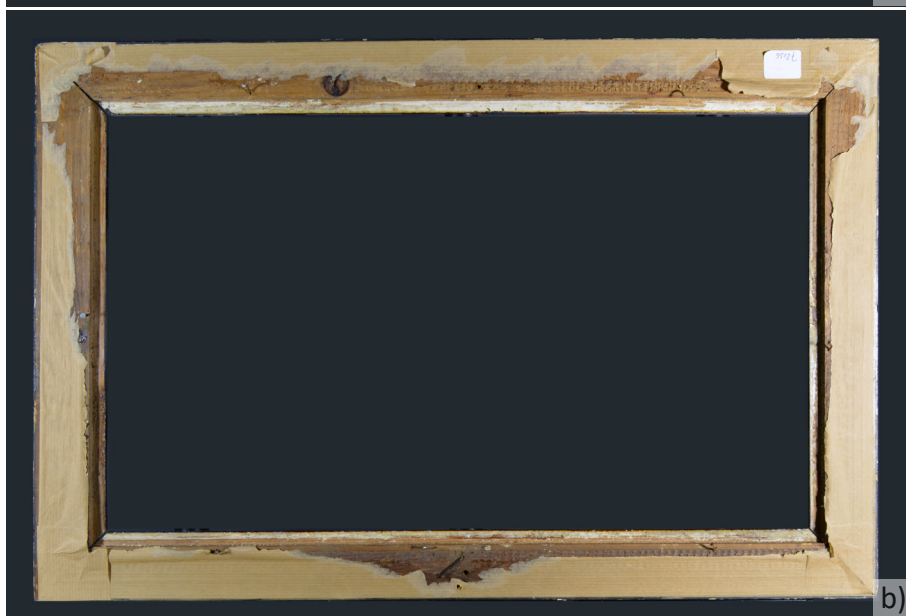
El marco tiene un diseño arquitrabado que alterna zonas de molduras con decoración fitomórfica en relieve. Las molduras son de madera vista, con una capa de barniz que le da un aspecto brillante y similar al de la caoba, mientras que los elementos fitomórficos están trabajados en relieve sobre estuco, pintados en oro, rellenándose el fondo con burilado. [Fig. 27]

Teniendo en cuenta que, como veremos más adelante, la obra cumple la función de boceto, difícilmente puede tratarse del marco original.

Figura 26. Detalle del sistema de ensamble del marco.

Figura 27. Detalle de la decoración en relieve del marco.

Figura 28. Fotografía general del marco.
a) Anverso. b) Reverso.



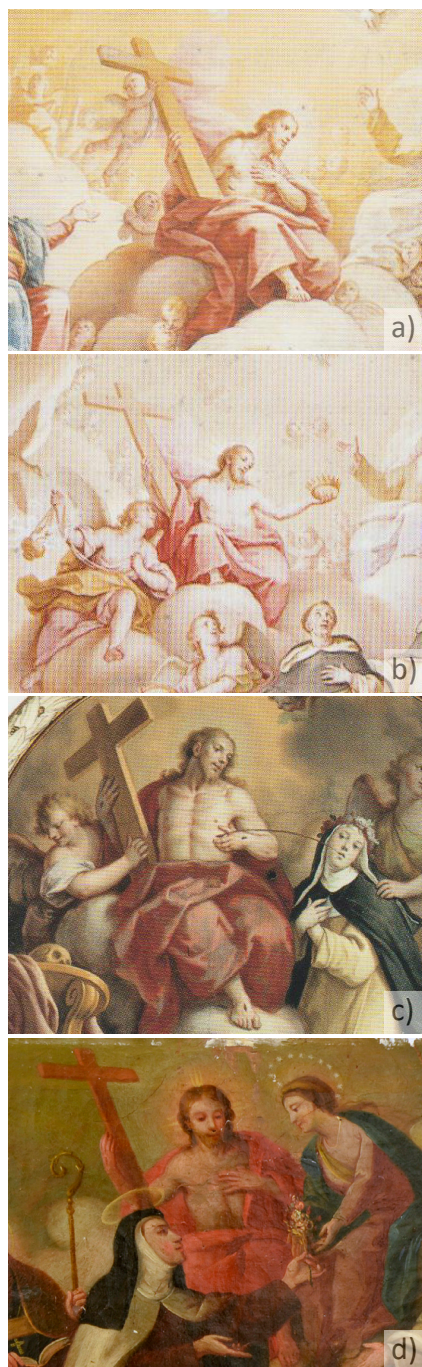


Figura 29. Comparativa de las representaciones de Cristo. Detalles de *La Santísima Trinidad, el ángel custodio del reino y diversos coros de ángeles y santos* (a), *Apoteosis de san Vicente Ferrer* (b), *Aparición de Cristo a Santa Rosa de Lima* (c), y la *Glorificación de santa Teresa de Jesús* (d).

3.3. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y CONTEXTUALIZACIÓN

La obra no presenta firma ni está acompañada de documentación alguna, pero a través del análisis de los elementos representados y de los grafismos y recursos expresivos, así como de los aspectos técnicos, podemos situar la obra en la Valencia de la segunda mitad del siglo XVIII.

La pintura valenciana de esta época está marcada por la fundación en 1768 de la Real Academia de San Carlos, siguiendo precedentes europeos que pretendían oficializar y controlar los estudios de Bellas Artes. Las academias establecen un sistema de normas en la creación de las obras y determinan el gusto de su zona de influencia; en el caso de Valencia, la Real Academia de San Carlos prolongará la estética del Barroco y el Rococó hasta entrado el siglo XVIII, cuando se entremezclará con la aparición del clasicismo y el romanticismo, corrientes cuyas influencia pueden coexistir en la obra de un solo artista.¹⁷ En los inicios del academicismo valenciano hay por tanto una fuerte tendencia barroca, cuyo máximo exponente es José Vergara Gimeno (1726-1799), fundador tanto de la Academia de San Carlos como de la anterior Academia de Santa Bárbara en 1753, autor prolífico de frescos y pinturas al óleo sobre lienzo que tuvo gran influencia sobre numerosos artistas y sus consiguientes discípulos.

En esta obra se pueden encontrar diversos elementos que pueden justificar una adscripción al academicismo barroco, aunque otros factores la acercan al clasicismo. En todo caso, la similitudes con la obra de Vergara son muy notables, dado que la obra presenta múltiples recursos de autocitación propios de este pintor, esto es, la repetición de esquemas compositivos, figuras y gestos.

Lo primero que cabe señalar es que algunos personajes aparecen representados siguiendo estrictamente modelos vergarianos, es el caso de Cristo y la Virgen. La representación de Cristo sedente, vestido solo con el manto rojo hasta los talones, cubriéndole un hombro, dejando un pie a la vista para apreciar la llaga y sujetando la cruz, en diagonal, con su mano derecha, aparece en muchas de las imágenes de Vergara de manera casi exacta. La vemos, por ejemplo, en los frescos de *La Santísima Trinidad, el ángel custodio del reino y diversos coros de ángeles y santos* (Iglesia parroquial del Santo Ángel, de la Vall d'Uixó), *la Apoteosis de san Vicente Ferrer* (Antiguo Convento de Santo Domingo de Valencia) o en el tondo de la *Aparición de Cristo a Santa Rosa de Lima* (Capilla de la Real Casa de Enseñanza, Ayuntamiento de Valencia). [Fig. 29]

¹⁷ ALEJOS, A. La pintura en la Valencia del siglo XVIII. En: CALLE, R. de la. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia, 2009. p. 232.

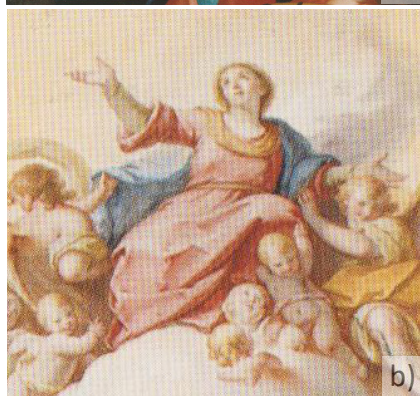
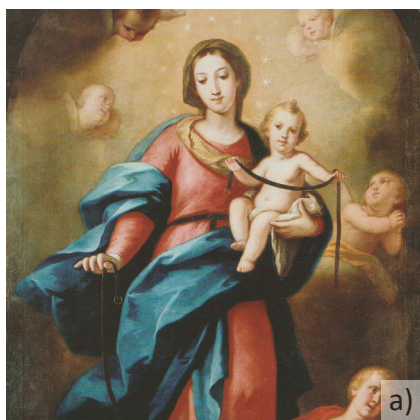


Figura 30. Comparativa de las representaciones de la Virgen. Detalles de *Nuestra Señora de la Consolación y Correa* (a), *Asunción de la Virgen* (b), *Aparición de la Virgen y el Niño a San Vicente Ferrer...* (c) y *la Glorificación de santa Teresa de Jesús* (d).

Por su lado, las vírgenes vergarianas, a no ser que sean Inmaculadas, casi siempre visten los ropajes aquí descritos. Lo podemos ver en los otros tondos de la Capilla de la Real Casa de Enseñanza del Ayuntamiento de Valencia, en *Nuestra Señora de la Consolación y Correa* de la Colección Joan J. Gavara (Valencia), en la *Asunción de la Virgen* de la Iglesia del Temple en Valencia o en *la Aparición de la Virgen y el Niño a San Vicente Ferrer tras ser persuadido por un ermitaño* en el ya citado Antiguo Convento de Santo Domingo de Valencia. [Fig. 30]

En cuanto a los santos fundadores, habitualmente el autor los representa como aquí, con los hábitos de su orden y el bordón con cruz de doble travesaño, sin acudir a atributos individuales, aunque en ocasiones representa a san Pedro Nolasco llevando también unos grilletes; en la *Adoración del cordero místico* de la Iglesia Parroquial de san Juan Bautista de Chiva aparecen representados santa Teresa de Jesús, san Francisco de Paula, san Bruno de Colonia, san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán y san Agustín de Hipona siguiendo el mismo modelo que en la obra estudiada, aunque santa Teresa y san Agustín llevan el atributo genérico de la pluma. [Fig. 31]

Otro elemento característico es que a menudo el pintor valenciano sitúa en el centro de los nimbos una estrella a modo de eje del que surgen radios de luz, ésta a menudo queda tapada por la cabeza de las figuras, pero en el caso de santo Domingo se desplaza del centro y se coloca sobre su cabeza, ya que la estrella sobre la frente es uno de sus atributos individuales. Esto ocurre en la obra que nos ocupa y también en el óleo de la *Virgen con el Niño Jesús y ángeles entre santo Domingo y santa Catalina de Sena* realizado para el Convento de Santa Catalina de Sena de Valencia. Esta obra presenta además otras similitudes con la glorificación de santa Teresa que nos ocupa, como la representación del santo, joven y con barba puntiaguda, el modelo de la Virgen y la disposición de dos alturas para elevar a María y el Niño, además enmarcados por un triángulo invertido formado por las otras dos figuras. [Figs. 32 y 33]



Figura 31. Representación de santos fundadores en *Adoración del cordero místico*. a) Tras santa Clara, santa Teresa de Jesús, san Francisco de Paula, san Bruno de Colonia, san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán. b) San Agustín de Hipona, segunda figura a la izquierda.

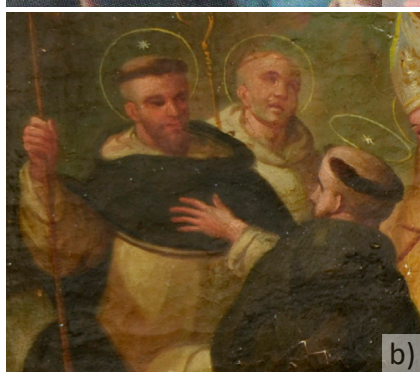


Figura 32. *Virgen con el Niño Jesús y ángeles entre santo Domingo y santa Catalina de Sena*, José Vergara. Óleo sobre lienzo, XVIII. Convento de Santa Catalina de Sena, Valencia.

Figura 33. Comparativa de las representaciones de santo Domingo de Guzmán. Detalles de *Virgen con el Niño Jesús y ángeles entre santo Domingo y santa Catalina de Sena* (a) y la *Glorificación de santa Teresa de Jesús* (b).

En cuanto a los recursos formales, David Gimilio Sanz describe las composiciones de Vergara cómo fáciles y reiterativas, ya que reinterpretaba modelos extraídos de grabados y de los grandes maestros italianos. Un aspecto muy habitual, y que no vemos en la obra estudiada, es el uso de figuras accesorias que completan la escena, a los que Gimilio se refiere como elementos de relleno,¹⁸ habitualmente madres con niños o querubines. La ausencia de estas figuras complementarias alejan la pintura de la ostentación propia del barroco, de la misma manera que el estatismo de la composición la aproxima a conceptos clasicistas. Pese a esta ausencia, podemos identificar otros recursos compositivos propios de Vergara, como el empleo de colores primarios en los personajes principales para centrar la atención del espectador al iniciar la lectura de la obra¹⁹, o la isocefalia, que utiliza en las composiciones del *Bautismo del rey Clodoveo por san Remigio* (Real Academia de san Fernando de Madrid), *Visita de san Felipe Neri al papa Clemente VII* (Parroquia de Santo Tomás y de San Felipe Neri de Valencia) o la *Imposición del hábito a san Vicente Ferrer* (Antiguo Convento de Santo Domingo de Valencia), en éste último también se usa el triángulo invertido en torno al protagonista. [Fig. 34]

Otro elemento compositivo que podemos identificar tanto en esta obra como en otras de Vergara es la disposición de una figura de espaldas al espectador, sentada o alargando un brazo, que en este caso es san Francisco de Asís. Podemos encontrar este recurso en las ya citadas *Asunción de la Virgen* y *Apoteosis de san Vicente Ferrer*, así como en la *Ocultación y Aparición milagrosa de la imagen de Nuestra Señora del Puig*, en el Camarín de la Virgen del Monasterio del Puig, o en *San Luis de Anjou coronando a su hermano Roberto rey de Nápoles*, conservado en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Zaragoza. [Fig. 35]

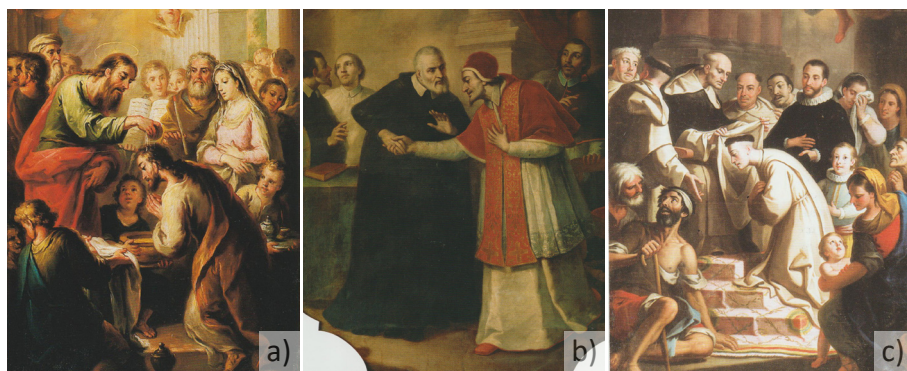


Figura 34. Empleo de la isocefalia en obras de José Vergara. Detalles de *Bautismo del rey Clodoveo por san Remigio* (a), *Visita de san Felipe Neri al papa Clemente VII* (b) e *Imposición del hábito a san Vicente Ferrer* (c).

18 GIMILIO, D. *José Vergara 1726-1799: del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. p. 38.

19 *Ibidem*, p. 38.

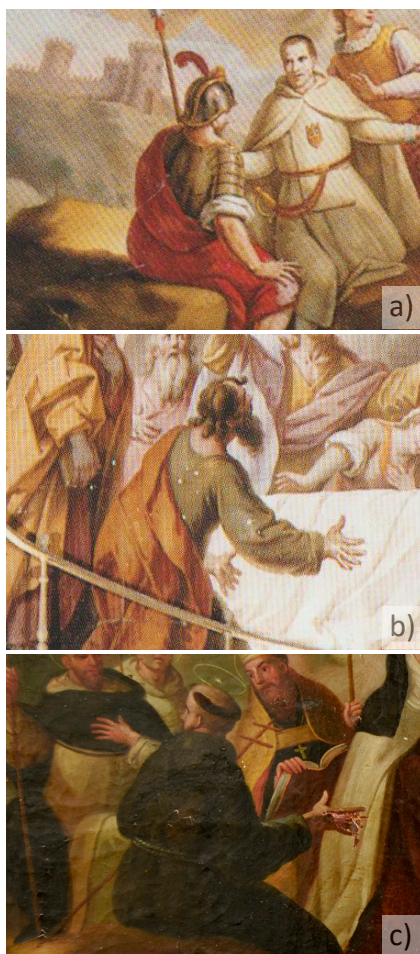
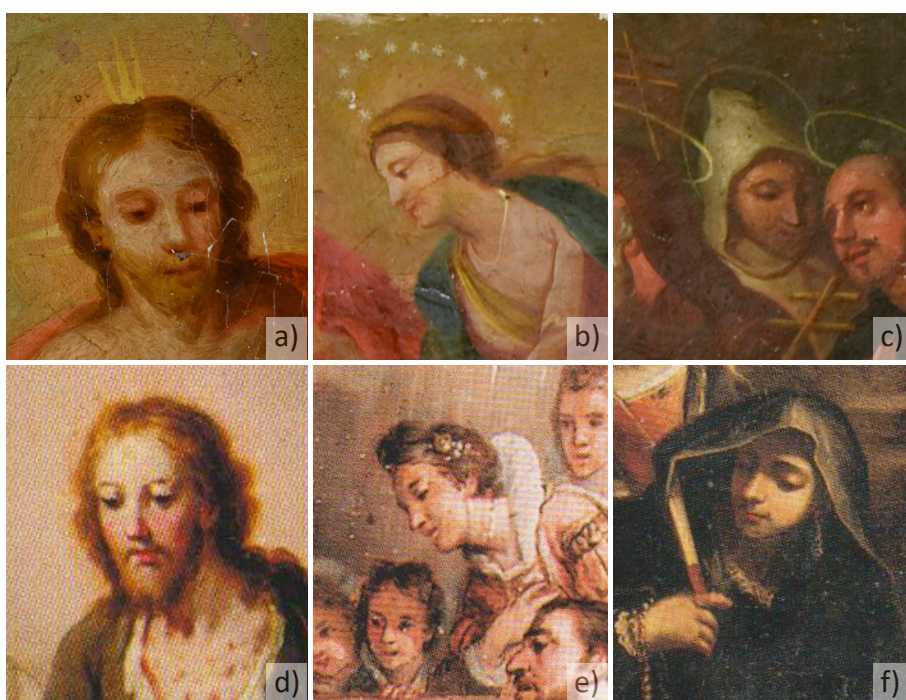


Figura 35. Figuras de espalda en composiciones de José Vergara y en la obra estudiada. Detalles de la *Ocultación y Aparición milagrosa de la imagen de Nuestra Señora del Puig* (a), *Ascensión de la Virgen* (b) y la *Glorificación de santa Teresa* (c).

Figura 36. Comparativa de rostros. Detalles de la glorificación de santa Teresa (a, b y c), *San Luis de Anjou lavando los pies a un mendigo* (d), *Felipe II venerando el cuerpo del beato Nicolás Factor* (e) y *Presentación a la Inmaculada del infante don Carlos Clemente por la princesa de Asturias* (f).

La calidad técnica de los óleos y frescos nombrados hasta ahora es muy superior a la de la obra a intervenir, esto es porque las pinturas citadas son obras finales, mientras que el pequeño formato, la pincelada rápida poco detallada y las imperfecciones anatómicas de la obra que nos ocupa parecen indicar que se trata de un boceto. Esto no nos aleja de la hipótesis de que la obra sea producción de Vergara o de un autor academicista que reciba su influencia, ya que el pintor valenciano frecuentemente realizaba bocetos de sus obras al óleo sobre lienzo, ya fuese como modelos previos para enseñar a los comitentes o como herramientas de trabajo con las que construir una imagen que se trasladaría fielmente al soporte definitivo, algo propio de trabajos academicistas.²⁰

Muchos son los bocetos de Vergara que se conservan y en todos podemos ver el mismo tipo de pincelada, con rostros menos detallados y perfiles toscos; no hay una preocupación por la corrección anatómica, pero en cambio, sí se trabajan la gradación tonal y los pliegues de los tejidos, que generalmente terminan en dobleces angulosas, como ocurre aquí en el escapulario de san Pedro Nolasco o los ropajes de la Virgen. En el *modellino* del *Bautismo del rey Coloveo por san Remigio*, de la Real Academia de San Fernando de Madrid, el hombro de san Remigio se dispone de manera similar al de la Virgen de la obra que nos ocupa. Los rostros representados en esta obra, o los que aparecen en *San Luis de Anjou lavando los pies a un mendigo*, también en la Real Academia de San Fernando, o en *Felipe II venerando el cuerpo del beato Nicolás Factor*, conservado en la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, recuerdan notablemente a los de la pintura estudiada. [Fig.36]



²⁰ GIMILIO, D. *Op. Cit.* p. 39.



Figura 37. *Visión mística de Santa Teresa de Jesús*, José Vergara. Óleo sobre tabla, siglo XVIII. Colección privada.

Si esta pintura sirvió de *modellino* para una obra definitiva, ésta no se ha localizado. Por el formato horizontal se puede suponer que serviría para una imagen mural o un lienzo supeditado a una arquitectura concreta. Se sabe que Vergara realizó una serie de lunetos sobre la vida de santa Teresa para el convento de San Felipe Apóstol de Valencia, pero ninguno tiene la misma temática que la obra que nos ocupa, además, el pintor delimitaba el marco arquitectónico en sus bocetos. En *Visión de Santa Teresa en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Carmen Rodrigo hace un recorrido por las obras de temática teresiana conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, muchas de ellas son obras de Vergara, pero ninguna de las descripciones se corresponde con la obra que nos ocupa.²¹ Sí se ha localizado una obra con temática similar, titulada *Visión mística de Santa Teresa de Jesús* y atribuida a José Vergara, que se subastó en diciembre de 2019, en la que las figuras de Cristo, la Virgen y santa Teresa aparecen representadas siguiendo los modelos descritos y en una actitud cercana a la de la obra que nos ocupa [Fig. 37].

En cuanto a los elementos técnicos, éstos sitúan la obra en un momento anterior al siglo XIX. El primero a tener en cuenta es que la obra conserva un bastidor original no ajustable, que es un tipo de soporte habitualmente utilizado hasta el siglo XIX, cuando ya podríamos considerar establecido el uso de bastidores expandibles. En *Stretchers, tensioning and Attachments*, B. A. Buckley²² hace un breve recorrido por la evolución histórica del bastidor en el que afirma que hasta el siglo XVIII no aparecen referencias a bastidores móviles, y que no es hasta el final de este siglo cuando su uso se vuelve extensivo, de hecho, en 1754 los bastidores con cuñas se consideraban una novedad.

El segundo aspecto técnico que condiciona la datación es la capa de preparación. El uso de un aparejo fino de cola con imprimación de almagre aparece en el norte de Italia en el siglo XVI y se populariza en el resto de Europa a partir de mediados del XVII,²³ ya que facilita el trabajo del claroscuro tan apreciado por los artistas barrocos: los tonos sombríos se realizaban con poca pintura y en las zonas de luz se empleaban empastes más densos, lo que potenciaba los contrastes lumínicos. Según María Gómez Rodrigo,²⁴ Vergara utiliza este tipo de preparación, herencia de los pintores valencianos de los siglos anteriores.

Además, el lienzo de lino es el soporte más habitual en la pintura europea durante el siglo XVIII, comenzando a difundirse a mediados del siglo XVII y perdiendo vigencia a partir del XIX, con la incorporación del algodón.²⁵

21 RODRIGO, C. *Visión de Santa Teresa en el Museo de Bellas Artes de Valencia*. En: CAMPOS, F.J. *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina, 2015. pp. 645-660

22 BUCKLEY, B. A. *Stretchers, tensioning and Attachments*. En: STONER, J.H. Y RUSHFIELD, R. *The conservation of easel paintings*. Nueva York: Routledge, 2012. p. 150

23 GAYO, M. D. y JOVER, M. *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo en los siglos XVI y XVII en España*. En: *Boletín del Museo del Prado*, vol. 28, nº 46. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010. p. 44.

24 CATALÀ, M. A. *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2004. p. 292.

25 CHAVES, M. P. *Op. cit.*, p. 21.

4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

4.1. SOPORTE TEXTIL

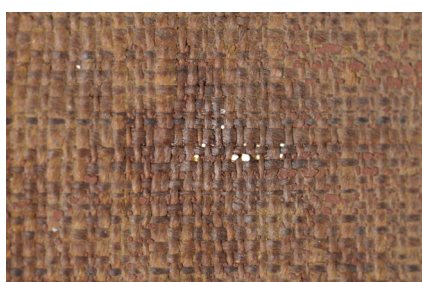


Figura 38. Detalle del rasgado sin intervenir. Fotografía realizada con Dino-Lite Special Lighting, x50.

Figura 39. Rasgado sin intervenir.

Figura 40. Mancha de humedad.

Figura 41. Restos de estuco y manchas provocadas por los repintes.

El lienzo no presenta deformaciones provocadas por la tensión más allá de guirnaldas entre los clavos, pero sí se aprecian marcas dejadas por el bastidor en sus cuatro lados, destacando la del listón inferior, muy perceptibles en las fotografías con luz rasante [Fig. 44].

La fibra está muy reseca y quebradiza [Fig. 38]. El tejido tiene diez rasgados dispersos en su superficie, de los cuales nueve han sido intervenidos con la incorporación de parches de refuerzo de tela de tafetán (bu 1, bt 1) color crema, rectangulares, con las esquinas redondeadas y sin desflecar. No se han podido observar los rasgados cubiertos por los parches, pero al combinar la fotografía general del reverso con la radiografía de la obra, en la que se aprecian los faltantes de la capa de pintura, se puede deducir que los parches no están centrados y que la cantidad de superficie textil añadida es en ocasiones excesiva [Fig. 45]. Respecto al hecho de que los parches no estén desflecados, en *La Pintura sobre tela II*, Villarquide advierte que los límites de los parches podrían quedar marcados en el lienzo y recuerda que los flecos actúan como “zona de comportamiento intermedio” entre la superficie con doble tela y el soporte original,²⁶ con lo que se evita la aparición de tensiones innecesarias. El rasgado sin intervenir conserva dos hilos de trama rotos que se pueden llevar al sitio [Figs. 38 y 39].

Los parches no son los únicos añadidos, sino que además la obra tiene bandas de refuerzo perimetrales realizadas con una tela auxiliar de características similares a la de los parches y con preparación comercial blanca, cortadas al ras de la tela original. [Figs. 42 y 43]

Por último, el lienzo presenta, además de polvo en el reverso, una gran mancha de humedad en la zona superior izquierda [Fig. 40], así como manchas más pequeñas en zonas en las que se ha intervenido en la capa pictórica, en torno a restos de estuco que han calado entre las luces del tejido [Fig. 41].



Figura 42. Capa de preparación comercial de las bandas de refuerzo. Fotografía realizada con Dino-Lite Special Lighting, x50.



Figura 43. Perfil de las bandas de refuerzo, cortadas al ras.

²⁶ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A., 2005. p.190.



Figura 44. Fotografía general con luz rasante desde abajo.

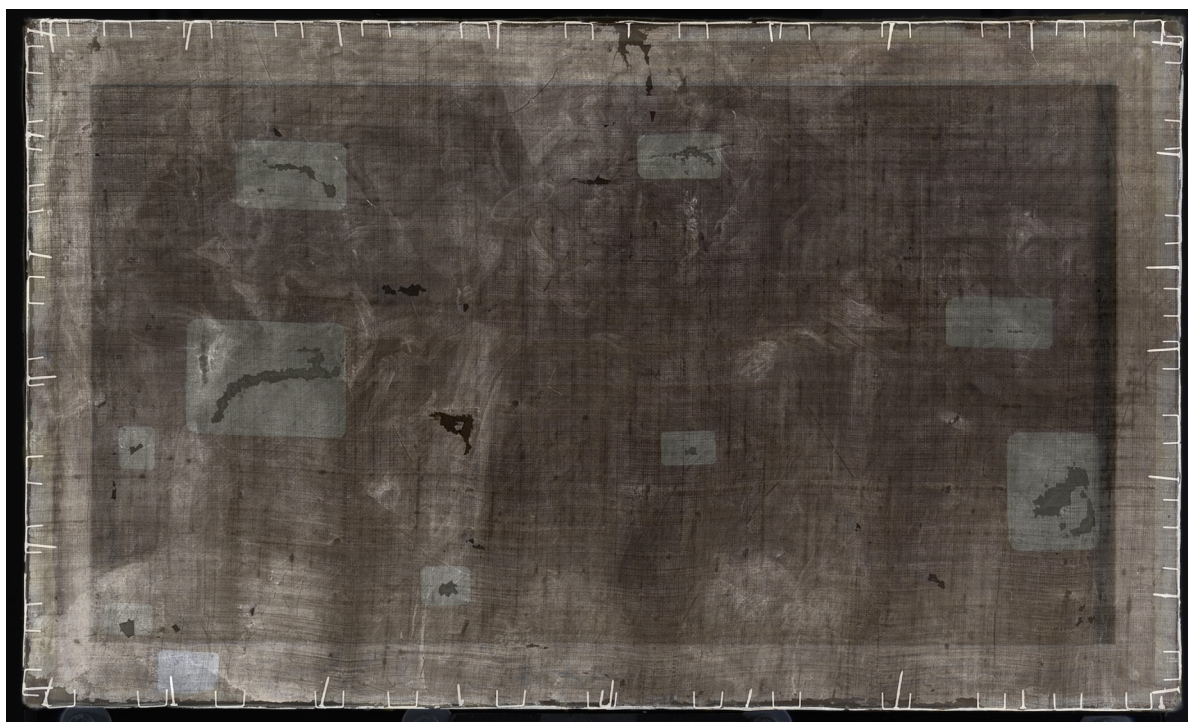


Figura 45. Imagen resultante de la superposición de transparencias de la radiografía y de la fotografía general del reverso.

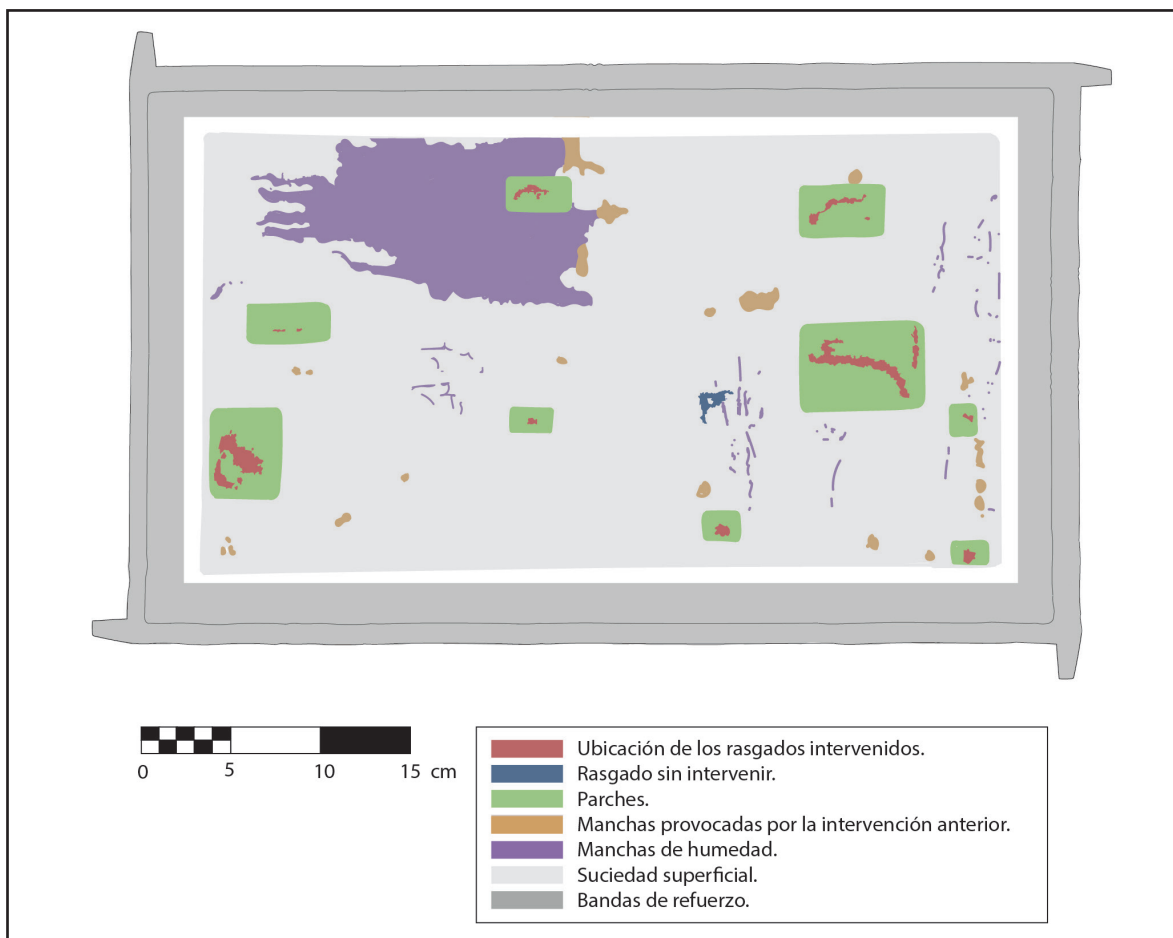


Figura 46. Mapa de daños del soporte textil, reverso. Se ha realizado una aproximación del tamaño de las bandas de refuerzo y de los límites del lienzo.



4.2. BASTIDOR

Solamente se ha podido observar el reverso del bastidor, que parece conservarse en buen estado. No se observan síntomas de ataque de insectos xilófagos y en la parte visible solo se acumula una muy ligera sedimentación de polvo. Está marcado en el listón derecho con una cruz realizada con rotulador permanente [Fig. 47a], mientras que en listón inferior tiene otras tres cruces, dos a rotulador y una a lápiz [Fig. 47b], y presenta una etiqueta de papel contemporánea con los números 72036 [Fig. 48]. En sus cuatro lados tiene restos de precinto de papel *kraft*, con el que la obra se mantenía unida al marco, así como pequeñas manchas de estuco.

Probablemente en la parte interior haya suciedad superficial seca y los clavos originales pueden estar oxidados, provocando manchas en la madera.

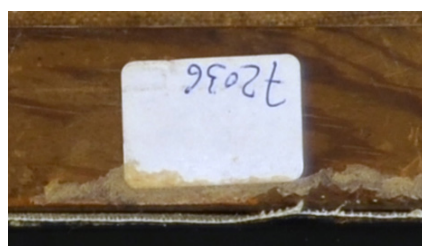
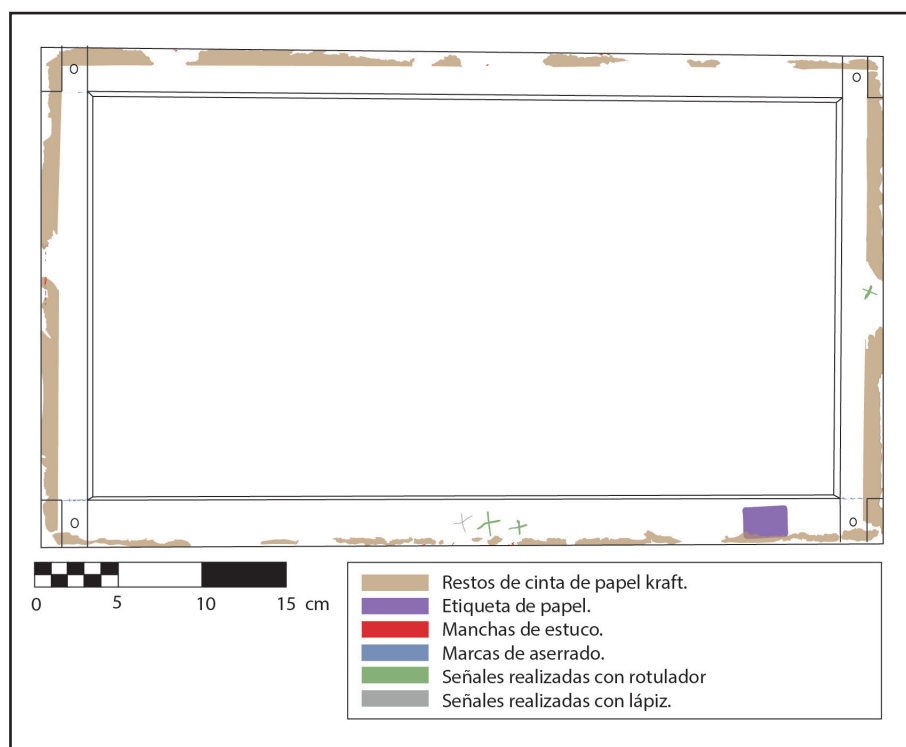


Figura 47. Marcas realizadas en la madera del bastidor. a) Listón inferior. b) Listón derecho.

Figura 48. Etiqueta y restos de cinta de papel *kraft*.

Figura 49. Mapa de daños del bastidor, reverso.



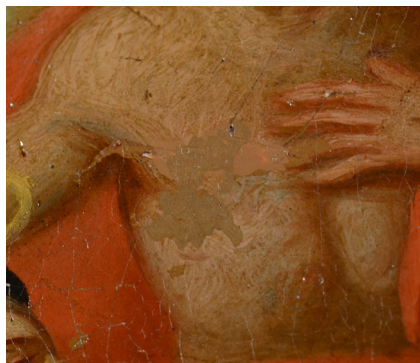
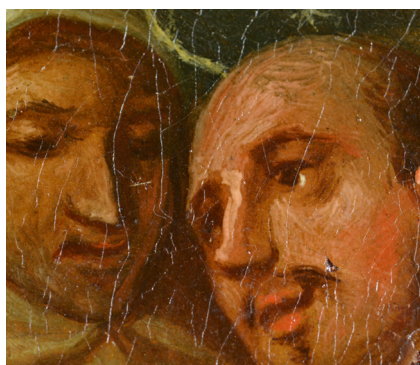


Figura 50. Detalle del craquelado general de la película pictórica.

Figura 51. Faltante sin intervenir en la mano de san Francisco de Asís.

Figura 52. Faltante reintegrado en el costado de Cristo.

4.3. CAPA PICTÓRICA

Presenta un craquelado por toda su superficie causado por el envejecimiento natural de los materiales constituyentes [Fig. 50] y abundantes pérdidas de pequeño tamaño repartidas por diversas zonas.

Todas las pérdidas han sido reintegradas, excepto la que coincide con el rasgado sin intervenir, que al encontrarse en la mano de san Francisco de Asís, dificulta el reconocimiento de uno de sus atributos, las llagas del milagro de la estigmatización, de las que se aprecia un fragmento [Fig. 51]. Este no es el único faltante que se da en una zona significativa, otro se encuentra en el costado derecho de Cristo [Fig. 52], donde Vergara sitúa la herida provocada por Longinus en todas las obras citadas en el análisis estilístico en las que aparece Cristo, excepto en el tondo de la *Aparición de Cristo a santa Rosa de Lima*.

Observando la imagen con luz ultravioleta, la mayoría de los repintes se perciben mucho más oscuros que el resto de la obra, por lo que no serían muy antiguos y estarían por encima del barniz²⁷, excepto los que recaen en la espalda de san Francisco de Asís y el hábito de santo Domingo de Guzmán, que son inexplicablemente más fluorescentes que el barniz [Fig. 53]. Si se superpone el registro de la fluorescencia ultravioleta a la radiografía de la pieza, se puede observar no solo que la mayoría de repintes exceden los límites de los faltantes, sino que, además, muchas zonas presentan retoques sin que haya pérdida de la película pictórica original, algunos de ellos en lugares representativos, como el rostro de la Virgen [Fig. 54]. En general, la reintegración no está ajustada volumétrica, textural, ni cromáticamente.

La obra ha sufrido, además, pérdidas de la capa pictórica en sus bordes, producto del tensado en el bastidor, que han sido estucadas pero no reintegradas cromáticamente.

Por último, la capa de barniz ha oxidado y amarilleado alterando notablemente la gama de colores. En la imagen se representa el Empíreo, pero el azul del cielo se percibe verde, casi amarillo, lo mismo ocurre con el manto de la Virgen; además, se pierde la sutileza de las tonalidades blancas, azuladas y rosáceas en las nubes y la diferencia lumínica entre la escena central y los grupos de los lados. El amarilleamiento del barniz afecta también a los blancos, muy presentes en la obra, que el autor reparte alternando telas oscuras y claras.

²⁷ VILLARQUIDE, A. *Op. cit.*, 2005. p. 559.



Figura 53. Registro de fluorescencia ultravioleta filtrado.



Figura 54. Imagen resultante de la superposición de transparencias de la radiografía y del registro de fluorescencia ultravioleta.

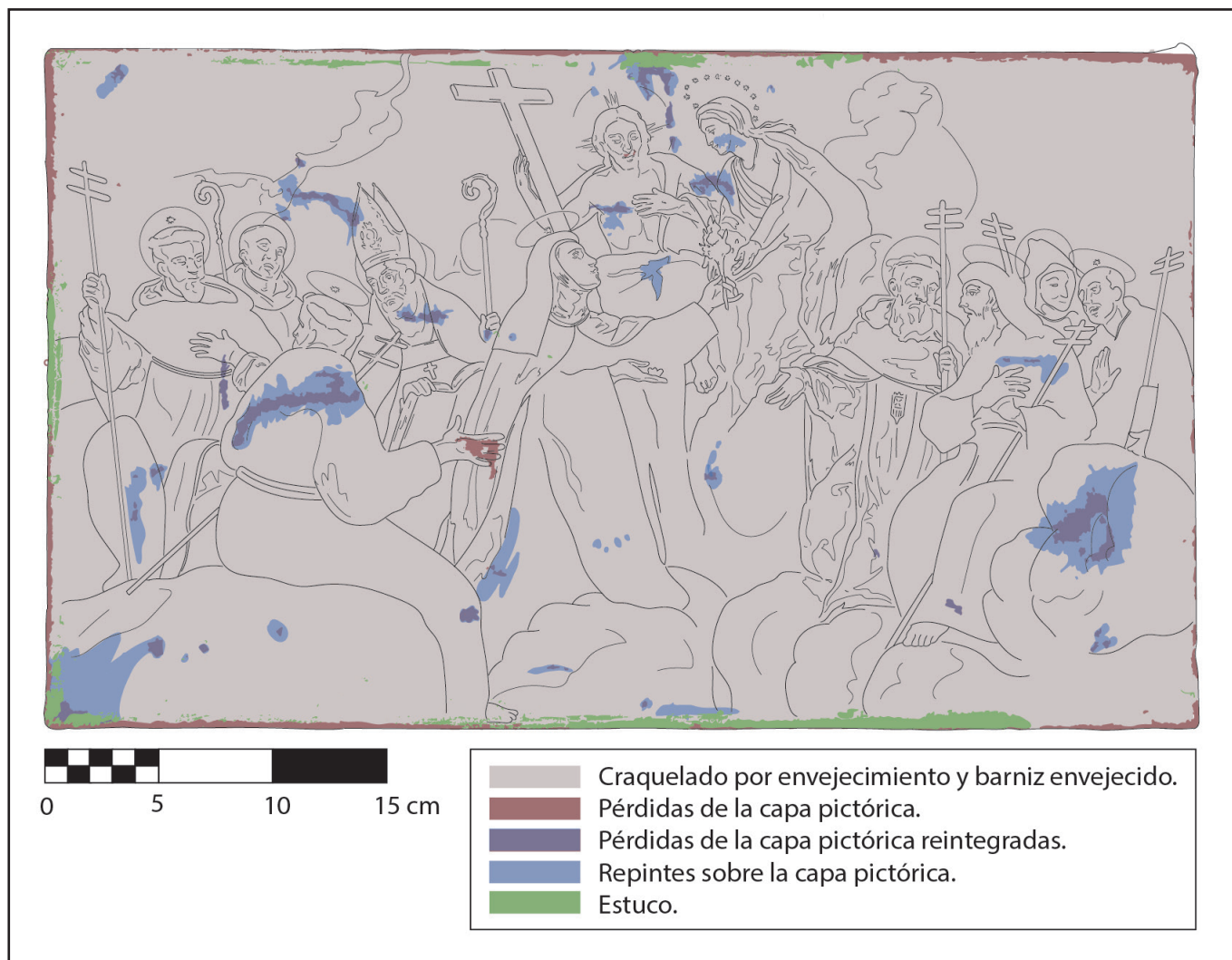


Figura 55. Mapa de daños de la película pictórica.

5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

5.1. PRUEBAS PREVIAS

Para elaborar una propuesta de intervención es fundamental realizar pruebas de sensibilidad en la obra para descartar el uso de materiales y técnicas que puedan causar daños, teniendo en cuenta también un posible proceso de revisión de las zonas intervenidas para su retratabilidad.

En primer lugar se llevan a cabo pruebas de solubilidad, realizando catas con distintos disolventes, generalmente agua y disolventes orgánicos, en zonas poco significativas. A continuación, se comprueba la sensibilidad de la pintura y del lienzo a la humedad aplicando agua caliente y fría con un hisopo. Por último, se comprueba la resistencia a las altas temperaturas de la capa pictórica, aplicando calor controlado con una espátula caliente a través de un Melinex®.

No se han podido llevar a cabo estas pruebas,²⁸ pero a partir de los resultados del estudio técnico podemos suponer el comportamiento de los materiales para poder articular así una propuesta. Siendo la técnica óleo, la película pictórica ha de ser resistente a la aplicación controlada de calor e insoluble al agua, lo mismo ocurre con el barniz, aunque ambos serán sensibles a disolventes orgánicos neutros, según su polaridad. La imprimación está compuesta por una arcilla y, por tanto, será sensible a la aplicación de agua, mientras que el aparejo se vería afectado por la aplicación de agua caliente. En relación al lienzo, sabemos que la fibra de lino es resistente al uso de sistemas acuosos si la comparamos con otras, como el algodón.

5.2. CONSOLIDACIÓN Y PROTECCIÓN DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

Dado que el lienzo va a desgraparse del bastidor y trabajarse por el reverso en múltiples zonas, y siendo la obra de pequeño formato, se propone una protección de tipo general. No se aprecian en la pintura problemas de adhesión al soporte, por lo que no es necesario realizar una consolidación-protección; en el caso de que haya desprendimiento de pintura en zonas localizadas, como en los bordes de la pintura o entorno al faltante sin intervenir, se realizará una consolidación puntual con Plextol B-500²⁹ al 10% en agua aplicado con un pincel fino, para evitar la aplicación de calor y humedad al mismo tiempo, lo que podría afectar a la capa de preparación.

28 No se han podido realizar las pruebas debido al confinamiento por la COVID-19.

29 Resina termoplástica, compuesta de acrilatos y metacrilatos de etilo, en dispersión acuosa es de viscosidad media y tiene un pH de 9,5. CTS. *Catálogo General* [en línea]. 2018 [consulta: 30 junio 2020]. Disponible en: <<https://www.ctseurope.com/es/pdf/CATALOGO-GENERAL-CTS-2018.pdf>>. p.19.

Se protegerá con un papel japonés de 12 g/m² adherido con Tylose MH300P^{®30} en una solución de 4 g/100 ml mediante rehumectación, lo que permite un bajo aporte de humedad a la obra. El adhesivo se aplicará en el papel con una brocha, trabajando sobre el lado antiadherente de un film Melinex^{®31} y se dejará evaporar el agua. Posteriormente el adhesivo se reactivará humectándolo con un pulverizador y se colocará el papel japonés sobre la pintura, adheriéndolo a la superficie con la ayuda de una brocha, siguiendo un esquema en cruz y en aspa para evitar la formación de arrugas y burbujas de aire. El papel de protección debe sobrepasar los límites de la superficie pintada, de manera que en el sobrante se puedan realizar cortes perpendiculares a los lados para evitar la aparición de tensiones.

5.3. TRATAMIENTO DEL SOPORTE TEXTIL

Una vez protegida la película pictórica se puede proceder a retirar la tela del bastidor, extrayendo las grapas, lo que revelará la suciedad presente entre el bastidor y el lienzo.

5.3.1. Limpieza del reverso.

La limpieza del reverso comienza con la eliminación de polvo seco con una brocha de cerdas naturales y aspiración moderada. Seguidamente se puede retirar la suciedad adherida con borrador Milan[®] 430³² y esponja Wishab^{®33}, recogiendo los residuos con el aspirador.

A continuación, se procede a retirar los parches antiguos y bandas de tela de los bordes, si es posible en seco, con espátula o bisturí. Esto es especialmente importante en el caso de las bandas de los bordes, ya que tienen preparación comercial, por lo que emplear un disolvente podría manchar los materiales originales. Una vez retirados los parches se eliminarán los restos de adhesivo empleados en la intervención anterior, para lo cual hay que realizar pruebas que revelen como reactivarlo o disolverlo, para poder removerlo de la superficie sin que penetre hacia los estratos pictóricos.

Limpinado el reverso, se deben planchar los bordes con un TNT húmedo y calor moderado aplicado con una espátula caliente, relajando las fibras de lino para eliminar las ondulaciones y dobleces provocadas por el tensado en el bastidor. Recuperada la planimetría del lienzo, se dejan enfriar las zonas planchadas bajo peso.

30 Adhesivo a base de metilhidroxietilcelulosa, soluble en agua fría e insoluble en agua caliente y disolventes orgánicos, cuyas soluciones acuosas son de pH neutro. *Ibidem*, p.28.

31 Lámina de tereftalato de polietileno, resistente al aire, la humedad y el calor, sirve de aislante cuando se utilizan materiales termoplásticos. CALVO, A. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. p. 142.

32 Goma de caucho sintético no vulcanizado y no maleable.

33 Esponja de caucho sintético vulcanizado, con una zona almohadillada menos abrasiva, se empleará la de color blanco, de pH neutro.

5.3.2. Saneamiento del soporte textil.

Para la reparación del rasgado sin intervenir, se propone llevar los dos hilos de trama que se conservan al sitio. Dado que, como se explicará más adelante, los parches se van a adherir con Beva OF® 371 Film³⁴, los hilos se adherirán con fragmentos de vertido de Beva OF® 371.³⁵ Para obtener estos fragmentos se disuelve Beva OF® 371 en *white spirit* en proporción 3:2, empleando un calentador eléctrico para alcanzar el punto de fusión del adhesivo, 65 °C. La mezcla obtenida se vierte sobre el lado antiadherente de un film Melinex® y se deja enfriar. De esta manera se consiguen láminas de Beva OF® 371 que se pueden cortar y colocar en las zonas de unión, reactivando el adhesivo con una espátula caliente y utilizando un film Melinex® como protección.

Tanto en los parches como en las bandas de refuerzo que se adherirán a los bordes para el tensado de la obra se empleará una tela de lino con una densidad cercana a la del lienzo original, con lo que conseguiremos que el comportamiento físico de los añadidos sea lo más parecido posible al del lienzo. Para igualar sus reacciones ante los agentes ambientales a las de la tela original, el lino de refuerzo se fatigará sometiéndolo a procesos continuos de mojado y secado.

Los parches no serán rectangulares, sino que se adaptarán a la forma del rasgado, dejando un centímetro de distancia y 5 milímetros de flecos biselados con bisturí o escalpelo. Para adherirlos, se colocan los parches sobre la capa de adhesivo Beva OF® 371 Film que viene cubierta con papel siliconado y, aplicando calor con la espátula caliente y un Melinex®, se reactiva para después dejarlo enfriar. De esta manera, la colocación del añadido siguiendo la dirección de la trama y urdimbre originales es más sencilla, ya que solo queda dejar libre la otra cara del film adhesivo para incorporar el parche al lienzo, reactivando el adhesivo de la misma manera que antes. Finalmente, se deja enfriar la Beva 371® OF colocando un peso ligero sobre un cartón pluma amortiguador.

34 Adhesivo Beva OF® 371 entre dos laminas, una de papel siliconado y otra de Melinex® transparente. CALVO, A. *Op. cit.* 1997. p. 39.

35 Adhesivo termoplástico compuesto de vinil acetato/etileno, resina cetónica, parafina, polietileno y ftalato en tolueno o benicina rectificada. Es soluble en disolventes aromáticos e insoluble en alcoholes y se reblandece al alcanzar los 60-65 °C. VILLARQUIDE, A. *Op. cit.* 2005. p. 694-696.

5.3.3. Adhesión de las bandas de refuerzo.

Dado que el tamaño de la obra lo permite, la adhesión de las bandas de refuerzo perimetrales se realizará también con Beva OF® 371 Film, sistema que permite la aplicación uniforme del adhesivo y la adición de una cantidad mínima de material aún garantizando la suficiente fuerza adherente. Este material es conveniente, sobre todo, porque no se aporta a la vez humedad y calor, a lo que la capa de preparación es especialmente sensible. Incorporar bandas de refuerzo permite el grapado del lienzo, no solo en los bordes del bastidor, sino también en el reverso, lo que según Villarquide, hace que la tensión de las esquinas sea menor y, por tanto, evita la aparición de deformaciones en los ángulos y la aparición de guirnaldas de tensión.³⁶

Se propone un diseño de bandas en aspa de 9 cm, con 3 cm en contacto con el lienzo, de los cuales 0,5 van desflecados, y 6 cm superando los límites de la tela original. De esta manera, la intervención no sería notable al trasluz, ya que quedaría cubierta por el bastidor. [Fig. 56]

Es posible que la zona del parche correspondiente al faltante que queda bajo san Francisco de Paula coincida con la zona de adhesión del borde derecho, por lo que no se pueda realizar un parche que garantice una zona de doble entelado que rodee en un centímetro el roto. Si eso sucede, en lugar de realizar un parche, habrá que añadir a la banda de refuerzo un apéndice que cubra el faltante dejando igualmente un centímetro entre el daño y los flecos.

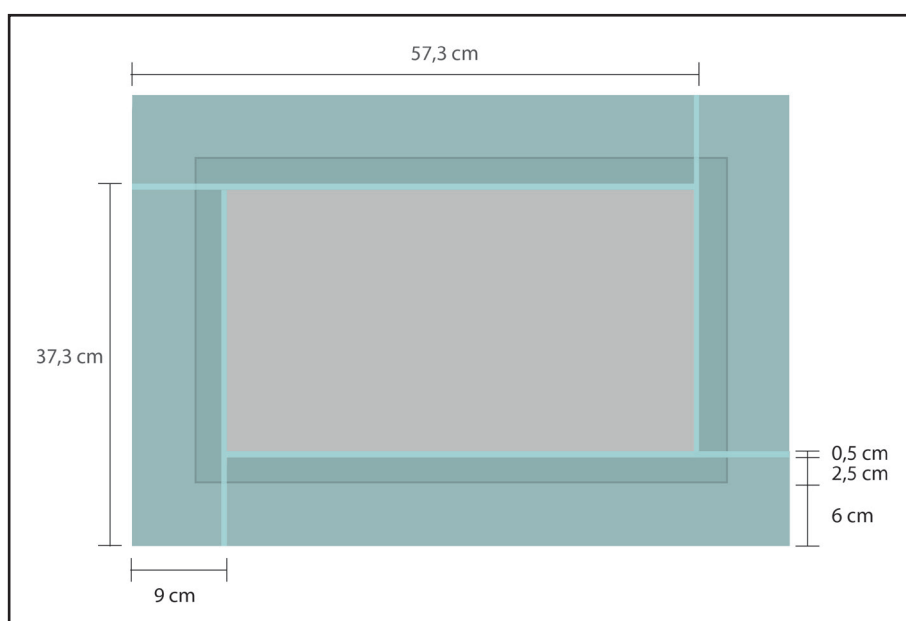


Figura 56. Croquis de las bandas de refuerzo perimetrales.

36 VILLARQUIDE A. *Op. cit.* 2005. p. 42.

5.4. TRATAMIENTO DEL BASTIDOR

Dado que el bastidor es original y está en buen estado de conservación, se puede encargar un trabajo de carpintería que readapte las piezas para construir un bastidor móvil. A falta de un estudio pormenorizado de la refuncionalización del bastidor original, se propone reemplazarlo por uno nuevo de madera pino, de horquilla abierta y cuñas simples [Figs. 57 y 58]. En oposición al bastidor fijo original, el bastidor móvil permite el retensado con cuñas para que el lienzo no se afloje con el paso del tiempo provocando daños en la capa de pintura.³⁷

5.4.1. Preparación del nuevo bastidor.

El nuevo bastidor se ha de someter a una serie de tratamientos con fines estéticos y preventivos. En primer lugar, se lija y se aplica Xylores Pronto^{®38} a brocha para prevenir el ataque de insectos xilófagos y microorganismos, dejando las piezas en un entorno hermético durante 24 horas. Posteriormente, se pinta con nogalina disuelta en agua para aminorar el impacto visual del cromatismo de la nueva madera y, finalmente, se aplica con muñequilla una capa de protección con cera microcristalina Cosmolloid^{® 80H39} disuelta en *white spirit* en proporción 1:1 para impermeabilizar la madera.

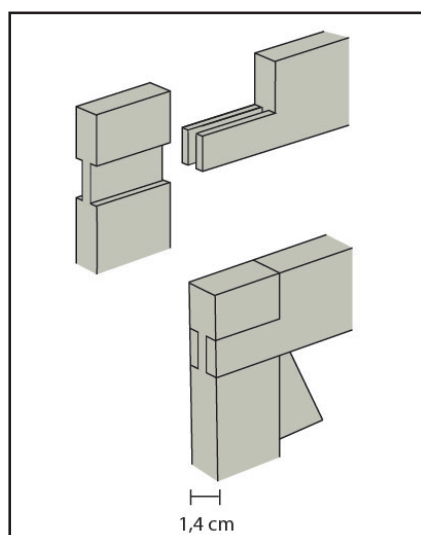


Figura 57. Croquis del sistema de ensamble del nuevo bastidor.



Figura 58. Croquis del nuevo bastidor.

³⁷ *Ibidem*, p. 42.

³⁸ Insecticida líquido a base de permetrina (2,85 g/L) y n-parafinas, incoloro e inodoro. No necesita preparación. AN.T.A.RES. *Scheda tecnica: Xylores Pronto* [En línea]. 2012 [Consulta: 30 junio 2020]. Disponible en: <<https://restaurotecnica.it/prodotti-per-categoria/restauro/pulitori-e-protettivi/antitarlo-xylores-pronto>>.

³⁹ Mezcla de ceras refinadas que funde a 82 °C, es soluble en la mayoría de disolventes orgánicos e insoluble en agua. TALAS. *Cosmolloid 80H micro-crystalline wax: Material safety data sheet* [en línea]. [Consulta: 30 junio 2020]. Disponible en: <<https://www.talasonline.com/Cosmolloid-80H>>.

5.4.2. Tratamiento del bastidor original.

Aunque vaya a ser sustituido, el bastidor original debe tratarse para garantizar su conservación, de modo que se llevarán a cabo tratamientos curativos consistentes en la limpieza de la superficie y la eliminación de la etiqueta contemporánea y la cinta de papel *kraft*, así como tratamientos preventivos de impermeabilización y contra el ataque de insectos xilófagos iguales a los empleados en el tratamiento del nuevo bastidor.

El proceso de limpieza comenzará con la eliminación del polvo y elementos no adheridos, con brocha y aspiración controlada. Seguidamente se retirarán en los papeles adheridos y, finalmente, se realizará una limpieza en húmedo, aplicando con hisopo una mezcla de alcohol y agua destilada en proporción 1:1, procurando no actuar sobre las zonas marcadas a rotulador. Esta mezcla debería reblandecer los restos de adhesivo y papel que queden en el bastidor, que podrán removerse con un escalpelo.

5.5. CAPA PICTÓRICA

5.5.1. Desprotección y tensado de la obra.

Una vez tratado el nuevo bastidor, la obra se tensa en el mismo con grapas de acero inoxidable dispuestas en diagonal en relación al sentido de trama y urdimbre e interponiendo entre la grapa y el lienzo fragmentos de gamuza. Primerose sujeta en los bordes y luego en el reverso, doblando y planchando el exceso de tela de refuerzo de manera que quede a la vista parte del bastidor.

Antes de tensar la obra, se habrá de eliminar el papel de protección. Dado que el adhesivo empleado, Tylose MH300P®, es hidrosoluble, bastará con aplicar agua con un hisopo para separar y retirar el papel.

Terminado el proceso, es probable que al aplicar tensión alguna zona de las bandas de refuerzo se haya desprendido de los bordes del lienzo. Para solucionarlo, se reactivará el adhesivo para reforzar la unión con una espátula caliente a 65°C, añadiendo vertido de Beva OF® 371 diluida en *white spirit* en proporción 3:2 en las zonas donde sea necesario.

5.5.2. Limpieza superficial de la película pictórica.

Saneado el soporte textil y tensada la obra, se puede trabajar la superficie de la pintura.

En primer lugar, se eliminarán los posibles restos del adhesivo de protección y la suciedad superficial empleando una limpieza acuosa. Para esto será necesario realizar pruebas con diferentes sistemas acuosos con el fin de localizar aquel más adecuado a las circunstancias que presenta la obra, procurando que no actúe sobre el barniz ni sobre los repintes, para lo que habrá que atender al pH y a la concentración iónica de los estratos y las soluciones acuosas. Como explica Alicia Sánchez Ortiz en *Restauración de obras de arte*:

pintura de caballete,⁴⁰ el nivel de pH, es decir, la alcalinidad o acidez, de las sustancias empleadas en procesos de limpieza debe mantenerse entre el 5,5 y el 8,5 para evitar la posible hidrólisis de aglutinantes oleosos y proteicos. Respecto a la concentración iónica, las diferencias entre la solución acuosa y el estrato pueden generar procesos de migración de iones que pongan en peligro la pintura. Las sustancias filmógenas son materiales muy iónicos, por lo que es más probable aplicar una solución con menor concentración iónica que hinche el estrato. Se debe utilizar, por tanto, un conductímetro para medir la concentración de componentes iónicos de los estratos y encontrar una solución acuosa con una concentración iónica adecuada.

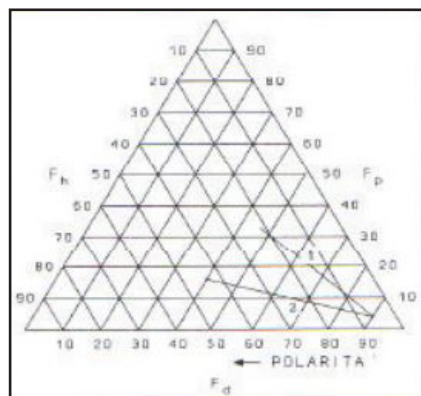
5.5.3. Eliminación de repintes y del barniz.

Una vez se ha limpiado la superficie, se procede a eliminar, en primer lugar, los repintes realizados sobre el barniz y, posteriormente, el barniz oxidado. No se debe contemplar la posibilidad de eliminar al mismo tiempo los retoques de color y el barniz, ya que esto implicaría remover el material de repinte sobre la película pictórica original. Es necesario, por tanto, retirar cada estrato sin afectar a las capas subyacentes, para lo que se utilizarán disolventes orgánicos neutros. Para encontrar la mezcla de disolventes ideal para eliminar estos estratos contamos con dos herramientas fundamentales: el triángulo de Teas y el test de solubilidad de Cremonesi.

El Triángulo de Teas es una gráfica bidimensional con tres ejes que van del 0 al 100 conformando un triángulo equilátero, correspondiéndose cada lado con una de las fuerzas de atracción intermoleculares que condicionan la acción de un disolvente sobre un estrato: fuerzas de dispersión o F_d (base del triángulo), fuerzas de puente de hidrógeno o F_h (lado izquierdo) y fuerzas polares o F_p (lado derecho). En este triángulo se han localizado tanto los límites de acción de diversos disolventes como las zonas de solubilidad de las sustancias filmógenas, de manera que si coinciden, los parámetros de solubilidad serán similares y el disolvente actuará sobre el estrato a eliminar [Fig. 59].⁴¹

Dentro del Triángulo de Teas las resinas naturales envejecidas se encuentran en la zona de materiales polares, pero también los aceites secantes aumentan en polaridad a medida que envejecen, por lo que para actuar sobre el barniz habrá que localizar un disolvente cuya polaridad coincida con la del barniz pero no con la del sustrato subyacente. Para dar con esta sustancia, será necesario realizar catas de limpieza en el barniz en zonas con distintos cromatismos, y para sistematizar este proceso contamos con el test de solubilidad de Cremonesi. Este test fue propuesto por Paolo Cremonesi en *L'uso dei Solventi Organici nella pulitura di opere policrome* con el objetivo de crear

Figura 59. Triángulo de solubilidad de Teas.



40 SÁNCHEZ, A. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal, 2012. pp. 202-203.

41 ZALBIDEA, M.A. *El triángulo de solubilidad, una herramienta básica* [En línea]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017 [Consulta: 9 julio 2020]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/78228>>.

Codice Miscela	% Volume			Parametri di Solubilità		
	Ligroina	Acetone	Etanolo	Fd	Fp	Fh
L	100	0		97	2	1
LA1	90	10		92	5	3
LA2	80	20		87	8	5
LA3	70	30		82	11	7
LA4	60	40		77	14	9
LA5	50	50		72	17	11
LA6	40	60		67	20	13
LA7	30	70		62	23	15
LA8	20	80		57	26	17
LA9	10	90		52	29	19
A	0	100		47	32	21
LE1	90		10	91	4	5
LE2	80		20	85	5	10
LE3	70		30	79	7	14
LE4	60		40	73	8	19
LE5	50		50	67	10	23
LE6	40		60	60	12	28
LE7	30		70	54	13	33
LE8	20		80	48	15	37
LE9	10		90	42	16	42
E	0		100	36	18	46
AE1	0	75	25	44	29	27
AE2	0	50	50	42	25	33
AE3	0	25	75	39	21	40

Figura 60. Tabla de mezclas del Test de Cremonesi.

un protocolo de limpieza que excluyera sustancias altamente tóxicas como el tolueno, incluido en el test de Feller;⁴² en él se organizan mezclas bicomponentes de etanol, acetona y ligroína, de menor a mayor polaridad, cambiando la proporción en un 10% en las mezclas con ligroína y en un 25% en las mezclas de acetona con etanol [Fig. 60]. Siguiendo este sistema, se puede localizar la mezcla efectiva con menor polaridad sin poner en riesgo la obra.

Suponiendo que los repintes estén realizados con óleo, localizar la mezcla de disolventes para eliminarlos sin afectar al barniz no debería ser un problema, ya que tendrían una polaridad diferente a la del barniz envejecido.

Una vez encontrado el disolvente adecuado, es necesario asegurar que la acción del mismo se localiza en la superficie de la obra y que no penetra hacia los estratos inferiores, para esto es posible gelificar la mezcla recurriendo a la formulación de Richard Wolbers para la elaboración de *solvent gels*, consistente en la mezcla de los disolventes con un espesante a base de Carbopol® y Ethomeen®⁴³, empleando Ethomeen® C25 si los solventes son polares y C12 si son apolares. Al aplicar estos geles es fundamental el correcto aclarado de la superficie pictórica para evitar que los restos de estos agentes espesantes causen daños en la película pictórica.⁴⁴

5.5.4. Reintegración de los faltantes y barnizado.

Los procesos de barnizado y reintegración de los faltantes se llevarán a cabo simultáneamente para garantizar tanto la protección de la pintura original como una aplicación uniforme de las capas de protección.

Primero se aplicará con brocha una primera capa de barniz a base de 20 g de resina dammar disueltos en 100 ml de Shellsol® A⁴⁵, ya que es una resina natural y porque satura los colores. A continuación, se estucará el faltante sin intervenir con gelatina técnica hidratada (8 g/100ml de agua) y carbonato cálcico en proporción 1:1, aplicado en varias capas a pincel. El empleo de este medio implica aporte de humedad a altas temperaturas, algo que se ha estado evitando hasta ahora, pero hay que tener en cuenta que se ha aplicado una capa de barniz para separar el estuco de los la pintura, además, un estuco magro es más parecido a los materiales originales de la obra y tiene unos niveles de plasticidad, trabajabilidad y reversibilidad muy buenos, así

42 CECERE, F. *Scelta e selezione dei solventi per la pulitura di superfici pittoriche, test alternativi al "test di Feller" nei BB.CC* [En línea]. 2003-2004 [Consulta: 9 julio 2020]. Disponible en: <http://www.cma4ch.org/chemo/ftp/test_di_solubilita_final.pdf>.

43 El Carbopol® es un polímero del ácido poliacrílico de elevado peso molecular, se neutraliza con Ethomeen®, una amina polietoxilada que tiene propiedades tensioactivas, para la fabricación de estos *solvent gels*. CTS, *Op. cit.*, 2018. p. 52.

44 GÁMIZ, R. Estudio teórico-práctico de diferentes sistemas para la reducción y eliminación de barnices naturales en las obras de arte pictóricas. En: *Unicum*. Barcelona: Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya, 2015, n. 14. p. 241.

45 Es un hidrocarburo aromático C9-C10, insoluble en agua y soluble en la mayoría de disolventes orgánicos. SHELL CHEMICALS. *Technical DataSheet: Shellsol A100* [en línea]. [30 junio 2020]. Disponible en: <<https://www.shell.com/business-customers/chemicals/our-products/solvents-hydrocarbon/aromatic-solvents.html>>.

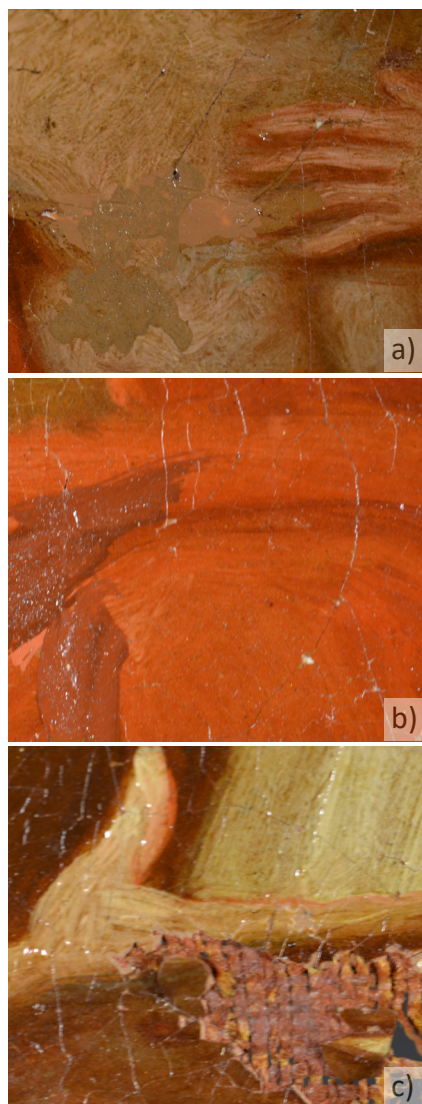


Figura 61. Detalle de las pinceladas en torno a los faltantes.
a) Pecho de Cristo. b) Manto de Cristo.
c) Mano de san Francisco de Asís.

como una contracción durante el secado controlable mediante la aplicación por capas, aunque también son algo rígidos y pueden generar tensiones.⁴⁶ A continuación, se nivelará tanto este estuco como los ya presentes en la obra y se texturizarán con una punta afilada, de bisturí o aguja, para imitar la estructura craquelada de la película pictórica.

Realizada la reintegración volumétrica, se iniciará la reintegración cromática. Las lagunas son de formato variado, aunque generalmente son muy pequeñas y están en zonas poco significativas, excepto las que impiden ver las llagas de Cristo y de san Francisco de Asís. Es por estas dos lagunas por las que se propone la reconstrucción de la imagen acudiendo a los modelos vergarianos citados en el análisis estilístico; aunque en esta misma pintura tenemos ejemplos de cómo estarían representadas las llagas en el pie y las manos de Cristo, será necesario acudir a otras obras para reconstruir la mano de san Francisco de Asís. Se propone recuperar la imagen empleando un *tratteggio* modulado para asegurar el reconocimiento de la intervención y a la vez, acercar la reintegración a los grafismos de la pintura original [Fig. 61].

En primer lugar, se realizará una primera aproximación a la forma y color de las pérdidas a acuarela, posteriormente se aplicará una segunda capa del mismo barniz y, finalmente, se terminará de ajustar la reintegración con colores para conservación Gamblin^{®47} diluidos en alcohol y esencia de trementina en proporción 1:1.

Para finalizar la intervención, se aplicará con compresor una última capa de barniz, esta vez realizado con 20-25 g de Regalrez 1094^{®48} disueltos en 100 ml de Shellsol[®] A, añadiendo un 2% de Tinuvin 292^{®49} (por peso de resina).⁵⁰ De esta manera, la capa final aporta mayor protección frente a agentes ambientales, no sólo a la obra sino también a la resina dammar.

46 VILLARQUIDE, A. *OP. CIT.*, 2005. P. 362.

47 Colores de retoque resistentes a la oxidación, a base de resina aldehídica Laropal A81 y pigmentos con solidez a la luz de Clase I según la norma ASTM D-4302. CTS, *Op. cit.*, 2018. p. 88.

48 Resina alifática de peso molecular bajo, soluble en disolventes de polaridad media y baja e insoluble en agua y disolventes polares. Presenta una elevada resistencia al envejecimiento y sus propiedades ópticas se acercan a las de las resinas naturales. *Ibidem*, p. 27.

49 Estabilizador líquido que se añade en barnices a base de resina sintética (en un 2%) o natural (en un 3%) para reducir los efectos dañinos de la radiación UV. Es soluble en disolventes orgánicos y poco soluble en agua. *Ibidem*, p. 28.

50 ZALBIDEA, M.A. *Els vernissos artístics: revisió i evolució*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014. pp. 99-100.

6. MEDIDAS CONSERVATIVAS

Teniendo en cuenta que la obra pertenece a una colección privada y no a una institución, se pueden dar una serie de recomendaciones para su almacenamiento y exhibición con el fin de evitar la exposición de la pieza a los principales agentes de deterioro externo, que acelerarán su envejecimiento de la siguiente manera:⁵¹

- Las modificaciones de humedad relativa provocan la dilatación y contracción del lienzo, dando lugar a desprendimientos y craquelados en la capa de pintura. Una humedad relativa superior al 70% favorece la aparición de hongos, mientras que una inferior al 45% produce sequedad en los materiales orgánicos.
- Las temperaturas elevadas provocan sequedad en los soportes celulósicos y los cambios bruscos conllevan cambios dimensionales.
- El polvo origina manchas y desgastes, así como acidez, y transporta agentes de biodeterioro.
- Los contaminantes atmosféricos oxidan los barnices e hidrolizan la celulosa.
- La iluminación prolongada o inadecuada puede provocar amarilleamiento de barnices y aceites, degrada la celulosa y decolora los pigmentos.

Por todo esto, se recomienda mantener una temperatura constante de entre 18 y 25 °C y una humedad relativa de 47-60%, así como iluminar la obra con una fuente que no emita rayos ultravioleta, con niveles de luz visible inferiores 200 lux.⁵² Es necesario revisar la obra periódicamente para comprobar que no haya desprendimiento de pintura y detectar lo antes posible cualquier deterioro, observando el tensado del lienzo y si hay restos de actividad biológica, prestando atención a la presencia de suciedad entre el lienzo y el bastidor.⁵³ Se puede desempolvar la superficie con brochas de pelo de cabra, marta o tejón, pero no se ha de limpiar en húmedo o con productos comerciales.⁵⁴

La obra no se debe conservar en áticos o sótanos, en contacto con paredes exteriores, cerca de salidas de aire acondicionado o calefacción, ni bajo tuberías, se evita así su exposición a vibraciones, cambios termohigrométricos y agentes contaminantes y se previene ante posibles averías en el edificio que pongan en riesgo la pieza. A la hora de colgar la pintura, se recomienda evitar zonas de paso y, respecto a su manipulación, se debe cargar con las dos manos y con guantes, sin tocar la superficie pictórica o el reverso del lienzo, preferiblemente en posición horizontal.⁵⁵

51 VAILLANT, M., VALENTÍN, N. y DOMENECH, M.T. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial UPV, 2003. pp. 180-182.

52 JOHNSON, J.S., BENNETT K. y MUSEUM MANAGEMENT PROGRAM. Appendix L, Curatorial Care of Easel Paintings. En: BACHARACH, J. y NATIONAL PARK SERVICE. *Museum Collections* [En línea]. Washington DC: NPS, 2000 [Consulta: 7 julio 2020]. The Museum Handbook part 1. Disponible en: <<https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/AppendL.pdf>>. p.7.

53 VAILLANT, M., VALENTÍN, N. y DOMENECH, M.T. *Op. cit.* 2003. p. 182.

54 JOHNSON, J.S., BENNETT K. y MUSEUM MANAGEMENT PROGRAM. *Op. cit.* 2000. p. 14.

55 *Ibidem*, p.9-11.

7. CONCLUSIONES

Consideramos que los objetivos secundarios se han alcanzado y que, con los resultados obtenidos, se han conseguido también los dos objetivos principales.

A través del análisis de los elementos iconográficos y compositivos de la pintura se ha podido establecer que el significado de la obra va más allá del tema de la glorificación de santa Teresa de Jesús: el autor también pretende representar, en primer lugar, el nivel de santidad de la protagonista, próxima a Jesús y la Virgen y congénere de otros santos fundadores, y, en segundo lugar, la calma y la eternidad de la Gloria de Cristo. Esto supone que algunos de los deterioros identificados interfieren con la lectura completa de la obra, ya que la alejan de su aspecto primigenio, es el caso de la variación cromática provocada por el envejecimiento del barniz, que convierte el Empíreo en un espacio de tonalidades marrones, amarillas y verdosas, alejadas de la luminosidad y los azules propios del cielo, o la pérdida de los elementos identificativos de Cristo, cuya herida en el costado ha desaparecido, y san Francisco de Asís, que apenas conserva las llagas del milagro de la estigmatización.

A continuación, el estudio técnico ha revelado que la pintura ha sido realizada con técnica al óleo, con una paleta de origen terroso y una capa de preparación con aparejo de cola e imprimación almagra, sobre soporte de lino tensado en un bastidor fijo.

Con estos datos, se ha llevado a cabo un trabajo de localización espacio-temporal de la obra, fundamentado en un análisis estilístico y en la datación de sus características técnicas, alcanzándose así el primero de los objetivos generales. El análisis estilístico se ha fundamentado en la comparación de la pintura con obras del pintor José Vergara Gimeno, esto ha revelado que los elementos compositivos y figurativos identificados se corresponden con recursos de autocitación propios del autor, por lo que la obra se puede atribuir a la escuela de Vergara. Así pues, la obra habría sido realizada en la segunda mitad del siglo XVIII, dentro del ámbito de influencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Aspectos técnicos como el empleo del óleo, el lienzo de lino, el bastidor fijo, la imprimación almagra o la paleta de origen terroso secundan esta datación. Teniendo en cuenta la calidad técnica y el pequeño formato, se ha deducido que la obra funcionaría como boceto, pero no se ha encontrado una imagen definitiva a la que pudiese servir de *modellino*, lo que hubiese completado el estudio histórico-artístico de la imagen.

El segundo objetivo principal era elaborar una propuesta de intervención, que se ha construido a partir de los datos anteriores y del análisis del estado de conservación. Según este último, la intervención realizada en la obra no sólo incorpora innecesariamente material a la pieza, como en los retoques de color o la tela de soporte añadido, con la que incluso se adhiere en el reverso del soporte una capa de preparación comercial, si no que además altera la imagen con reintegraciones mal ajustadas y el estucado de los bordes y pone

en riesgo su integridad al poder marcarse en la pintura original los límites de los parches, que carecen de flecos.

Es importante tener en cuenta que los resultados del estudio técnico y el análisis de conservación necesitan ser revisados: en el primero se ha llevado a término una aproximación de la naturaleza de los materiales, pero algunas cuestiones, como la identificación de la madera, de la fibra o de los componentes de la capa pictórica deben concretarse a través de análisis invasivos que permitan, al menos, la observación de los componentes al microscopio. En cuanto al estado de conservación, falta documentar algunos elementos que no son visibles si no se desmonta la obra, como los rasgados intervenidos, los elementos depositados entre el lienzo y el bastidor, los clavos originales o las bandas de refuerzo. Que sea necesario revisar estos dos apartados implica que deberá actualizarse la propuesta de intervención, que también presenta ciertas carencias que han impedido su completo desarrollo, como la falta de pruebas de sensibilidad de los materiales o la toma de medidas para plantear el diseño de los parches y las bandas de refuerzo.

Pese a estas dificultades, y teniendo en cuenta que una propuesta de intervención restaurativa debe estar siempre en constante revisión, se considera que este objetivo también se ha alcanzado, ya que se ha podido construir una propuesta razonada, justificada en los datos obtenidos a través de la documentación fotográfica de la obra y la consulta de bibliografía relativa tanto a los elementos constituyentes de la pintura como a procesos de restauración de pintura de caballete y sus materiales.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ALEJOS, A. La pintura en la Valencia del siglo XVIII. En: CALLE, R. de la. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia, 2009. ISBN 978-84-370-7207-4.
- CALVO, A. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN 84-7628-194-3.
- BUCKLEY, B. A. Stretchers, tensioning and Attachments. En: STONER, J.H. Y RUSHFIELD, R. *The conservation of easel paintings*. Nueva York: Routledge, 2012. ISBN 0750681993.
- CATALÀ, M. A. *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2004. ISBN 84-482-3681-5.
- FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1996. ISBN 8428201412.
- GÁMIZ, R. Estudio teórico-práctico de diferentes sistemas para la reducción y eliminación de barnices naturales en las obras de arte pictóricas. En: *Unicum*. Barcelona: Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya, 2015, n. 14. ISSN: 1579-3613.
- GAYO, M. D. y JOVER, M. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo en los siglos XVI y XVII en España. En: *Boletín del Museo del Prado*, vol. 28, nº 46. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010. ISSN 0210-8143.
- GIMILIO, D. *José Vergara 1726-1799: del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L., 2005. ISBN 84-482-4022-7.
- MALINS, M. *Para entender la pintura: los elementos de la composición*. Madrid: Hermann Blume, 1988. ISBN 8472143910.
- PLAZA, L. de la; GRANDA, C.; OLMEDO, A. y MARTÍNEZ, J.M. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cátedra, 2018. ISBN 9788437638041.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2. Volumen 3, Iconografía de los santos: A-F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. ISBN 8476282087.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2. Volumen 5, Iconografía de los santos: P-Z. Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. ISBN 8476282230.
- RODRIGO, C. Visión de Santa Teresa en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En: CAMPOS, F.J. *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina, 2015. ISBN 978-84-15659-31-0.

- SÁNCHEZ, A. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal, 2012. ISBN 978-84-460-3110-9.
- VAILLANT, M., VALENTÍN, N. y DOMENECH, M.T. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial UPV, 2003. ISBN 8497054202.
- VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A., 2005. ISBN 84-89569-50-9.
- ZALBIDEA, M.A. *Els vernissos artístics: revisió i evolució*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014. ISBN 9788490482551.

8.1. WEBGRAFÍA

- AN.T.A.RES. *Scheda tecnica: Xylores Pronto* [En línea]. 2012 [Consulta: 30 junio 2020]. Disponible en: <<https://restaurotecnica.it/prodotti-per-categoria/restauro/pulitori-e-protettivi/antitarlo-xylores-pronto>>.
- AUCTIONET. 440. *José Vergara. Visión mística de Santa Teresa de Jesús* [en línea]. Diciembre 2019 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <<https://auctionet.com/es/events/216-subasta-diciembre-2019/440-vision-mistica-de-santa-teresa-de-jesus>>.
- CHAVES, M. P. *Modificaciones en la imagen radiográfica de pinturas reenteladas* [en línea]. BUSTINDUY, M. P. (dir.) Tesis doctoral, Universidad del País Vasco. 2015 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <<http://addi2.ehu.es:8080/handle/10810/18244>>. p. 108.
- CECERE, F. *Scelta e selezione dei solventi per la pulitura di superfici pittoriche, test alternativi al "test di Feller" nei BB.CC* [En línea]. 2003-2004. [Consulta: 9 julio 2020]. Disponible en: <http://www.cma4ch.org/chemo/ftp/test_di_solubilita_final.pdf>.
- CTS. *Catálogo General* [en línea]. 2018 [Consulta: 30 junio 2020]. Disponible en: <<https://www.ctseurope.com/es/pdf/CATALOGO-GENERAL-CTS-2018.pdf>>.
- JOHNSON, J. S., BENNETT K. y MUSEUM MANAGEMENT PROGRAM. Appendix L, Curatorial Care of Easel Paintings. En: BACHARACH, J. y NATIONAL PARK SERVICE. *Museum Collections* [En línea]. Washington DC: NPS, 2000 [Consulta: 7 julio 2020]. The Museum Handbook part 1. Disponible en: <<https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/AppendL.pdf>>.
- MENGUIANO, V. *Identificación de madera Cristo de la Buena Muerte. Jacinto Higuera, 1927* [en línea]. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico: 2009 [Consulta: 22 mayo 2020]. Disponible en: <https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/Xto_Buena_Muerte_xJaxnx-IdMad.pdf>.
- SAN LUIS, J. de. *Historia de la vida y muerte, de la santidad, gloria y prodigios de Santa Teresa de Jesús* [en línea]. Valencia: Imprenta de Don Joaquín Franco, 1814 [Consulta: 20 mayo 2020]. Disponible en: <<https://www>>.

yumpu.com/es/document/read/59394248/santidad-gloria-y-prodigios-de-santa-teresa-de-jesus-tomo-ii>.

SHELL CHEMICALS. *Technical DataSheet: Shellsol A100* [en línea]. [30 junio 2020]. Disponible en: <<https://www.shell.com/business-customers/chemicals/our-products/solvents-hydrocarbon/aromatic-solvents.html>>.

TALAS. *Cosmolloid 80H micro-crystalline wax: Material safety data sheet* [en línea]. [Consulta: 30 junio 2020]. Disponible en: <<https://www.talasonline.com/Cosmolloid-80H>>.

ZALBIDEA, M. A. *El triángulo de solubilidad, una herramienta básica* [En línea]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017 [Consulta: 9 julio 2020]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/78228>>.

8.2. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figuras 1-4, 7, 11-17, 19-28, 29d, 30d, 33b, 35c, 36a 36b, 36c, 37-58 y 61. Imágenes realizadas por el autor del trabajo.

Figuras 6 y 7. MUSEO DEL PRADO. *Museo del Prado* [En línea]. Madrid, 2019 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/>>.

Figura 8. WIKIMEDIA COMMONS. *File:East frieze 57-61 Parthenon BM.jpg* [En línea]. 2007 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East_frieze_57-61_Parthenon_BM.jpg>.

Figura 9. HISTORIA NATIONAL GEOGRAPHIC. Ara Pacis, el triunfo de Augusto [En línea]. 27 febrero 2017 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ara-pacis-triunfo-augusto_9037/1>.

Figura 10. WIKIMEDIA COMMONS. *File:Silos-Duda.jpg* [En línea]. 2007 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silos-Duda.jpg>>.

Figura 18. Radiografía realizada por el Dr. José Antonio Madrid, del Laboratorio de Inspección Radiológica del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València.

Figuras 29a, 29b, 29c, 30c, 31, 32, 33a, 30b, 35a, 35b, 36e, 36f. CATALÀ, M. A. *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2004. ISBN 84-482-3681-5. pp. 174, 226, 154, 219, 232, 138, 138, 178, 244, 178, 250 y 192 respectivamente.

Figuras 30a, 34c, 34a, 34b, 36d. GIMILIO, D. *José Vergara 1726-1799: del tarrobarroco al clasicismo dieciochesco*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L., 2005. ISBN 84-482-4022-7. pp. 169, 135, 148, 151, 154 respectivamente.

Figura 38. AUCTIONET. 440. *José Vergara. Visión mística de Santa Teresa de Jesús* [en línea]. Diciembre 2019 [Consulta: 15 julio 2020]. Disponible en: <<https://auctionet.com/es/events/216-subasta-diciembre-2019/440-vision-mistica-de-santa-teresa-de-jesus>>.

Figura 59 y 60. CECERE, F. *Scelta e selezione dei solventi per la pulitura di superfici pittoriche, test alternativi al "test di Feller" nei BB.CC* [En línea]. 2003-2004 [Consulta: 9 julio 2020]. Disponible en: <http://www.cma4ch.org/chemo/ftp/test_di_solubilita_final.pdf>.

