

TFG

**UN LIENZO ANÓNIMO ACADEMICISTA
CON LA REPRESENTACIÓN DE
CRISTO Y LA SAMARITANA**

**APROXIMACIÓN HISTÓRICA, ESTUDIO SIMBÓLICO Y PROPUESTA
DE INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN**

Presentado por: Paula Teruel España

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

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



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado, presenta el estudio de una obra anónima de relativo pequeño formato con la representación del pasaje evangélico de Cristo y la samaritana. El anónimo pintor ha respetado con minuciosidad descriptiva todos los datos que aportan las fuentes literarias en relación con el entorno paisajístico y la aparición de la ciudad de Sicar, la comunicación asertiva de Cristo sentado y la presencia de la mujer de pie ante el pozo de Jacob.

La obra de carácter anónimo presenta todas las características de la pintura del periodo academicista si bien no hemos podido adentrarnos en el siempre comprometido proceso de expertización y estudio de su autoría. En cambio, el hallazgo de otras dos pinturas bajo los mismos postulados gráficos, técnicos y estéticos, nos han llevado a hipotetizar sobre una misma producción para las obras de la cual la presentamos en este TFG. Se correspondería probablemente con el modelino o boceto para la consecución de las otras. Deberíamos suponer por tanto que se trató de una representación con mucho éxito y que el anónimo pintor recurrió a la misma fuente gráfica en diferentes ocasiones.

Resulta bastante difícil hipotetizar un periodo concreto para la obra, así como una adscripción cronológica, si bien a partir del estudio de la materia y la técnica, así como de la enmarcación, proponemos un arco cronológico alrededor del último tercio del siglo XVIII o principios del siglo XIX.

La obra presenta un estado de conservación bastante deficiente pudiéndose constatar la friabilidad de los estratos pictórico, así como del deterioro estructural del soporte textil. La presencia de lagunas y pérdidas en mayor medida localizadas en el margen inferior; si bien algunas también afectan a la zona comprometida del rostro; no llegan a interrumpir la comprensión narrativa de la escena. A simple vista parece que la obra no ha sido sometida a ninguna intervención restauradora en el pasado por lo que la estratificación de suciedad medioambiental y progresivo oscurecimiento del primitivo barniz están eclipsando la supuesta vivacidad del cromatismo primigenio de la obra. Será, por tanto, este proceso de limpieza y el consecutivo estudio de los protocolos de limpieza uno de los apartados más importantes a tener en cuenta en la propuesta de intervención.

PALABRAS CLAVE

Iconografía de Cristo y la samaritana; fuentes gráficas cristológicas; pintura academicista, restauración de óleo sobre lienzo, enmarcaciones de pintura.

ABSTRACT

The final degree's work involve the study of an unattributed picture which has a little format with the representation of the biblical passage "Christ and the samaritan woman". The anonymous painter has respected with meticulously description, every givens that we can found in the literary sources about the landscape and the Sychar aparition, the Christ assertive conversation and the presence of the samaritan woman standing by the Jacob's water well side.

The nameless painting has all the characteristics of the academicist period, but we couldn't get into the expertise and authorship study. Instead, the discovery of the three new paintings about the same graphic, technic and estetic characteristics, led us to hypothesize about a similar production for the painting which is present in this TFG. That's maybe, a model or a sketch for the production of the other three ones. In relation to this, we should suppose that the painting was succesful at the time, making the author use this sketck in many ocasions.

It's difficult specify a concret period of the picture, apart from the cronological description. However, attending the study of the artistic technic, the materials used and the frame, we set chronologically the piece around the last third of the s.XVIII or the s.XIX beginings.

Within the conservative characteristics, the painting presents an a deficient state of conservation, showing a friability of the pictoric strata, apart from the structural deterioration of the woven. In the lower fringe, there are lacunas and pictoric losses crossing the face of the Christ, nevertheless they don't affect the narrative compresion in their totalily. By visual study, we can sense the no intervention of the painting since it were made. The initial cromatism as well as pigments vivacity, is been affected by the surface dirt and the barnish dim. Therefore, the cleaning process along with the cleaning protocol will be the most important parts to consider in the intervention proposal.

KEY WORDS

Christ and the samaritan woman's iconography, graphic and christological sources, academicist painting, oil on canvas restoration, painting frames

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dedicarle este trabajo a mi padre Agustín por transmitirme su pasión y espíritu por el arte regalándome su “gen artístico”, transmitiendo y conservando la vena artística de la familia junto con mi hermana Andrea. A mi madre Teresa por animarme y estar a mi lado en mis momentos de incertidumbre y zozobra. A mi querida tía Adelina, por su pasión por la lectura y las investigaciones transmitiéndome sus ganas de leer y escribir.

A mi estimado tutor Vicente Guerola por enseñarme la pasión por el arte y su historia a través de su sabiduría y experiencia profesional. Por sus ánimos y paciencia en tiempos de recaída, así como su ayuda y preocupación en todo momento. A Toni Colomina por ser mi segundo tutor dándome su consejo y aprobación. A José Madrid por dedicarnos a mi tutor y a mí un poco de su tiempo con la realización de la radiografía. Al taller de pintura caballete por darme nuevas y placenteras experiencias acerca de la vida detrás del museo y la profesión artística, aprendiendo y enriqueciendo mi crecimiento personal. A María Castell por su docencia en el taller de caballete, así como su aportación en este trabajo.

Al museo Camon Aznar por haber respondido a mis correos y al Museo Capodimonte por afirmarnos la existencia del cuadro original, y a la vez anterior a nuestro objeto de estudio. Con mucho cariño agradecer su tiempo y dedicación a Miguel Pardo por abrirnos las puertas del monasterio de la Barraca d’Aigües Vives y hablarnos de su historia.

Y por supuesto, para finalizar este apartado, agradecer a mi querida abuelita Adelina sus ánimos a pesar de su actual situación, así como su preocupación por mí por que me pasaba los días encerrada en mi santuario trabajando.

A todos ellos, muchísimas gracias, o como decimos en mi pueblo, “mil gràcies”.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
3. METODOLOGÍA	8
4. CRISTO Y LA SAMARITANA	9
5. APROXIMACIÓN ESTÉTICA	11
5.1. ESTUDIO ICONOGRÁFICO	11
5.1.1. <i>Fuentes bíblicas</i>	11
5.1.2. <i>Fuentes gráficas</i>	12
5.1.2.1 Lavinia Fontana (1552-1614)	24
5.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO	25
5.3. ANÁLISIS COMPOSITIVO	26
6. APROXIMACIÓN HISTÓRICA	27
6.1. LA PINTURA	27
6.2. EL MARCO	28
7. ESTUDIO TÉCNICO	29
7.1. SOPORTE TEXTIL	29
7.2. BASTIDOR	30
8.3. ESTRATOS PICTÓRICOS	30
8.3.1. <i>Preparación</i>	30
8.3.2. <i>Película pictórica</i>	31
8.4. MARCO	32
9. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN	33
9.1. SOPORTE TEXTIL	33
9.2. BASTIDOR	34
9.3. ESTRATOS PICTÓRICOS	34
9.4. MARCO	35
10. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	36
10.1. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	39
11. CONCLUSIONES	40
12. BIBLIOGRAFIA	41
13. ÍNDICE DE IMÁGENES	45

1. INTRODUCCIÓN

La pintura objeto de estudio de este trabajo es un óleo sobre lienzo, que por sus características estilísticas y de composición, parece pertenecer a la época academicista. En ella se muestra la escena neotestamentaria de Cristo y la samaritana junto al pozo de Jacob, donde ambos están representados manteniendo una conversación.

A pesar de la transcripción no legible en el reverso del lienzo, este óleo no presenta firma ni datación, dificultando así su estudio, aunque presenta una enmarcación con características que lo sitúan dentro del periodo Neoclasicista del S. XIX. No obstante, el descubrimiento de catorce obras de idénticas características a nivel figurativo y estilístico a la nuestra, presentando una de ellas datos del copista, nos hace replantearnos la idea de que probablemente estemos ante otra copia.

Su estado de conservación a nivel general es bastante deficiente. La pintura presenta suciedad en toda la superficie pictórica así como numerosas pérdidas. Le acompaña un bastidor y un marco los cuales presentan patologías derivadas de una humedad excesiva junto con un ataque de xilófagos en el reverso de ambos. El ataque de microorganismos que presenta el tejido, así como el nivel de degradación en el que se encuentra, requieren de una intervención que aporte una mejora en las propiedades mecánicas del mismo, así como una prevención posterior que garantice su salvaguarda. La realización de un correcto informe y propuesta de intervención con ayuda de los estudios realizados a la obra, nos permitirán conseguir una mejora para la misma.

2. OBJETIVOS

A nivel general, el objetivo de este trabajo se centra en la realización del estudio en profundidad de una pintura caballete. A nivel particular, los objetivos que se pretenden cumplir son:

- Contextualizar la obra mediante una aproximación histórica pese a la falta de datos de autoría y datación, así como realizar un estudio iconográfico y estético que ayude a situarla en la línea del tiempo dentro de la historia del arte.
- Realizar un estudio técnico empleando métodos invasivos (estratigrafía) y no invasivos (estudio fotográfico) para obtener un correcto estudio de las técnicas y la metodología aplicadas por el anónimo autor.
- Elaborar un estudio del estado de conservación mediante el diagnóstico de las diversas patologías y deterioros intrínsecos a la pintura mediante los estudios técnicos anteriormente mencionados.
- Establecer una propuesta de intervención basándose en los estudios realizados, para una correcta intervención que garantice la salvaguarda de la obra en el tiempo y que a su vez sea respetuosa con la misma y sus componentes.

3. METODOLOGÍA

La metodología seguida para la realización de este trabajo está dividida en diversas fuentes de información. Para la búsqueda de datos iconográficos e históricos, se han consultado fuentes primarias como: artículos de revistas e investigación, libros, monografías, así como material fotográfico de diversas plataformas. Para la búsqueda y contraste de obras relacionadas con la temática, se han utilizado mayoritariamente documentos en formato electrónico, bases de datos de fototecas y museos.

En cuanto a fuentes secundarias se han consultado catálogos de museos, así como boletines de asociaciones nacionales. Por último, bancos de datos bibliográficos, normas y recursos no académicos. A partir de estas fuentes se ha contrastado la información hasta encontrar datos fiables y coherentes para su posterior exámen y redacción.

Para la obtención de información de nuestro objeto de estudio, se han realizado numerosos análisis para documentar sus aspectos técnicos y su estado a nivel conservativo. Estos incluyen su sometimiento a un exámen fotográfico con diferentes espectros y ángulos de iluminación. Se ha recopilado toda la información obtenida hasta el momento, para su posterior redacción, esquematización en diagramas y fichas, para finalmente, realizar una propuesta de intervención.

4. CRISTO Y LA SAMARITANA

En la pintura objeto del presente trabajo, se representa la escena neotestamentaria de Cristo y la samaritana junto al pozo de Jacob (**Imagen 1**). Este lienzo tiene unas dimensiones de 62 x 56'4 cm e incluye un marco dorado. La escena se centra en las dos primeras figuras que, por la expresión del rostro de Cristo y la dirección de las miradas de ambos, parecen estar manteniendo una conversación. Además, en el plano posterior a Jesús, se observa una ciudad amurallada envuelta por un entorno paisajístico.

En cuanto a detalles del ropaje, a Jesús se le representa vistiendo una túnica roja que, entre los hombres generalmente solía terminar por debajo de las rodillas. Solo aquellos que poseían riqueza llevaban esta prenda más larga¹. La vestimenta de Cristo estaba tejida de una sola pieza sin costura como las que vestían los sumos sacerdotes. La diferencia es que Jesús la llevaba como túnica, mientras que los sacerdotes la usaban como mantón. Se dice que su significado es debido a que Cristo era el verdadero Sumo Sacerdote². Sobre esta lleva un manto color azul el cual solo se usaba en épocas de frío o de mucho calor como protección. Por último, las sandalias que llevaban los hebreos, pero que en este caso solo están presentes en los pies de la mujer.

La samaritana por otra parte aparece representada con un vestido más ostentoso del que se usaba en aquella época, ya que las mujeres solían vestir túnicas y mantones como los hombres³. La mujer en este caso lleva un turbante con un broche de piedras preciosas sobre su cabello. Cubriendo su cuerpo, presenta en la parte inferior una falda amarilla entreabierto que, a altura de la rodilla izquierda muestra un faldón subyacente de color verde. La zona del tronco por otro lado, se encuentra cubierta por tres tejidos: una blusa blanca que cubre su cuerpo hasta la altura del esternón, un paño carmín que cubre y recoge su pecho, y sobre ambos, el mantón azul sujeto por las extremidades superiores.

¹ Profecía al día. ¿Cómo vestía Jesús? Disponible en: <https://www.profeciaaldia.com/2018/02/como-vestia-jesus.html> Fecha de consulta: 13-6-2020.

² Llamada de medianoche. Las seis vestimentas de Jesucristo (2ª parte). Norbert Lieth. Disponible en: <https://www.llamadaweb.org/las-seis-vestimentas-de-jesucristo-2-de-2/> Fecha de consulta: 13-6-2020.

³ Monografías.com. Cultura hebrea en tiempos de Jesús. Byron Portillo. Disponible en: <https://www.monografias.com/trabajos82/cultura-hebrea-tiempos-jesus/cultura-hebrea-tiempos-jesus2.shtml>. Fecha de consulta: 14-6-2020.

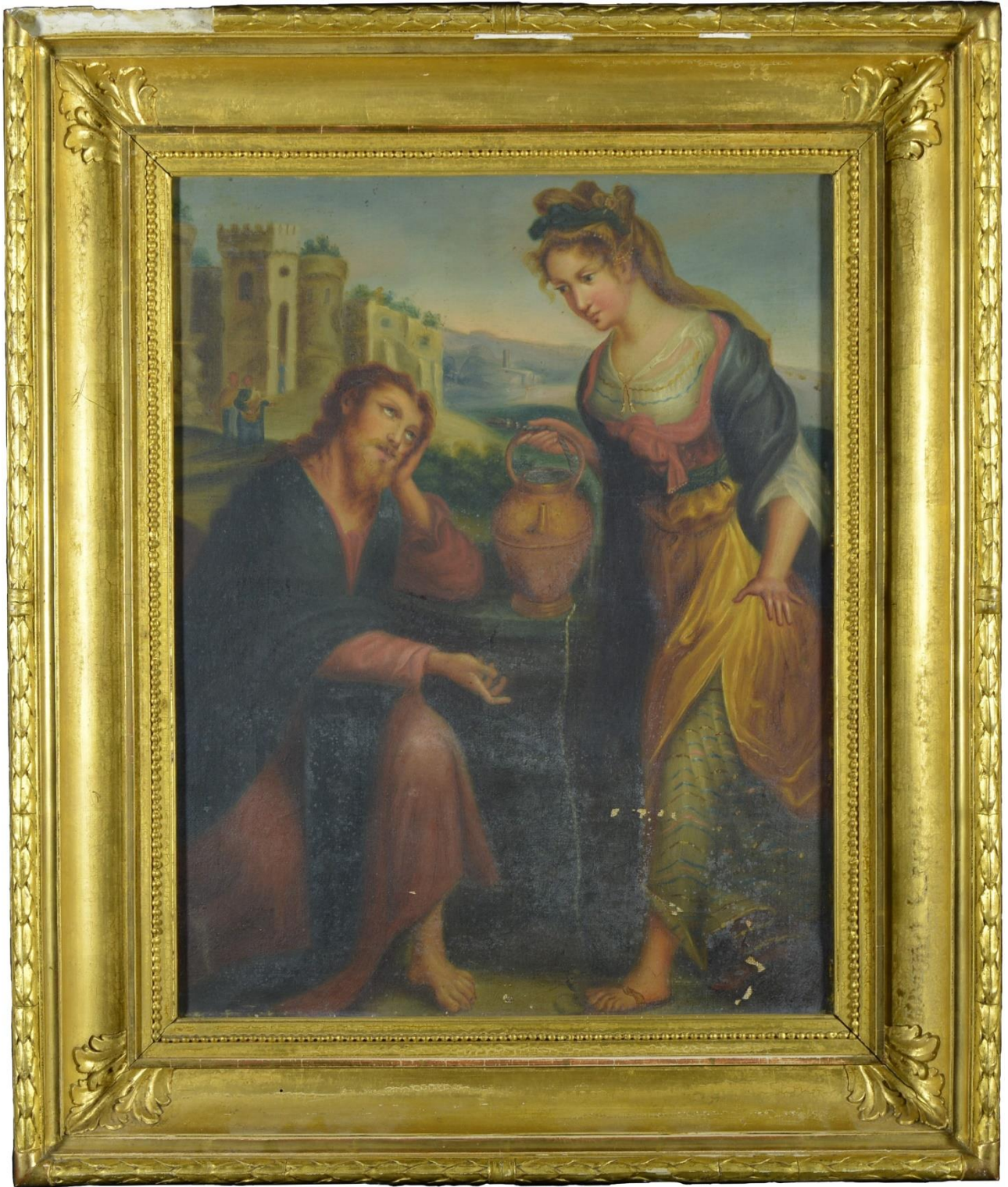


Imagen 1. Cristo y la samaritana. Autor desconocido, segunda mitad del S.XVIII. 62 x 56'4 cm. Óleo sobre lienzo. Valencia, colección privada.

5. APROXIMACIÓN ESTÉTICA

5.1. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

5.1.1. Fuentes bíblicas

La obra objeto de este estudio representa a Cristo y la samaritana evocando al capítulo neotestamentario donde se cuenta la historia de la conversión y salvación de la samaritana y su pueblo⁴. En el lienzo ambas figuras son representadas ante el pozo de Jacob manteniendo una conversación.

Este pasaje cristológico está principalmente recogido en el Evangelio según el apóstol San Juan (4, 1-30) como: *“Diálogo con la Samaritana”*, dentro del capítulo 4 *“Hacia Galilea por Samaria”* en el Nuevo Testamento, dentro de las Sagradas Escrituras⁵. No obstante, también se encuentra bajo el nombre de *“Conversion de la Samaritana”* en la Historia de la Vida de Nuestro Señor Jesucristo de Mr. Nicolas le Tourneux.

Según las Sagradas Escrituras, el capítulo cuenta que Jesús llegó al pueblo de Sicar⁶ situado en la región de Samaria donde se sentó en el pozo de Jacob para descansar:

“Llegó a una ciudad de Samaria, llamada Sicar, junto a la heredad que dio Jacob a su hijo José, donde estaba la fuente de Jacob; y cansado del camino se sentó junto a la fuente.” (Jn 4, 1-7)

La provincia de Samaria, tiene su importancia por ser el escenario de la División del pueblo de Israel. Sus diferencias ideológicas, políticas y sociales eran motivo de odio y enfrentamiento entre ambos pueblos, por lo que en esta conversación no solo hablan dos personas, sino que ellas mismas son el reflejo de sus pueblos, diferentes a la vez que contrarios. El paso de Jesús por Samaria no haría sino, unir de nuevo estos pueblos a través de un solo Espíritu, un mismo Dios y una sola fe (Ef. 4, 4-7)⁷.

“Viene entonces una mujer de Samaria a sacar agua, y Jesús le dice: ‘Dame de beber’. [...] Si conocieras el don de Dios y quién es el que te dice: ‘Dame de beber’, tú le habrías pedido a El, y El te habría dado agua viva. Le dice la mujer: Señor, no tienes con que sacarla, y el pozo es profundo...”.

⁴ El pueblo de la samaritana es Sicar y estaba situado dentro de la región de Samaria.

⁵ San Juan. Hacia Galilea por Samaria. En: Dr. MARTÍN, Evaristo. La Santa Biblia. 21ª, ed. Madrid: Ediciones Paulinas, 1980. Pp. 1249-1250.

⁶ Originalmente llamada Siquem, existía en el año 2000 a.C. junto al pozo de Jacob.

⁷ SlideShare: Enseñanzas del encuentro de nuestro señor Jesucristo con la mujer samaritana. Jorge Alvites. Disponible en: <https://es.slideshare.net/jalvites/enseanzas-del-encuentro-de-nuestro-seor-jesucristo-con-la-mujer-samaritana>. Fecha de consulta: 20-4-2020.

“El que bebe esta agua tendrá otra vez sed, pero el que beba del agua que yo le diere, no tendrá sed jamás; más aún, el agua que yo le daré será en él un manantial que salte hasta la vida eterna”. (Jn 4, 13-15)

Aquella fuente, no solo se entendería como la fuente material para abastecer el cuerpo físico, sino como la fuente de vida de Cristo que llena y apacigua el alma de aquel que la toma. Cristo se refiere a alimentar el espíritu intangible que vive eternamente, el cual necesita saciarse con la verdad y la fe para estar en paz⁸.

Los discípulos al ver a su maestro conversar con una mujer soltera, no solo se extrañaron, sino que quedaron admirados puesto que los samaritanos y los judíos no se llevaban bien debido a sus diferencias⁹:

“En esto llegaron sus discípulos, y se admiraron de que conversara con una mujer. [...] Dejó pues, la mujer su cántaro, y fue a la ciudad, a decir a la gente: Venid a ver un hombre que me ha dicho todo cuanto he hecho. ¿Será acaso éste el Cristo?” (Jn 4, 27-30)

Más tarde, los samaritanos avisados por la joven se acercarían al pozo a conversar con Jesús. Sería allí donde se convertirían al cristianismo, pues el mesías anunciado se había hecho por fin carne. Así consta en las escrituras:

“No creemos ya por tu palabra, pues nosotros mismos hemos oído y conocido que éste es de verdad el Salvador del mundo”. (Jn 4, 42)

Con los datos extraídos del versículo de la Santa Biblia, no solo tenemos la seguridad de que es el pasaje que se representa en la pintura, sino que el pintor supo representar cada detalle con minuciosidad y fidelidad a lo establecido por las Escrituras¹⁰. Por tanto no hay duda de que aquel que está sentado sobre “la fuente” es Cristo, y la joven a su lado con el cántaro, la samaritana, así como la ciudad que se avista en la lejanía es Sicar.

5.1.2. Fuentes gráficas

Actualmente se conocen un promedio de catorce obras con características similares a nivel estético y formal a las de nuestro objeto de estudio, lo que nos lleva a la hipótesis de que sean copias de un primer modelo o de un grabado. Cada una de ellas ha sido encontrada gracias a la exhaustiva búsqueda de páginas web de compra-venta y subastas, además de la consulta de catálogos de museos.

No todas las obras encontradas presentan datos referentes a la época a la que pertenecen, como tampoco muestran autoría, por lo que la metodología

⁸ Gracias y vida. Juan 4.5-42 - Jesús y la mujer samaritana - Estudio para grupos. Disponible en: <https://graciayvida.com/juan-4-5-42-jesus-y-la-mujer-samaritana-1-de-2-estudio-biblico-para-grupos/>. Fecha de consulta: 20-11-2019.

⁹ San Juan. Hacia Galilea por Samaria. En: Dr. MARTÍN, Evaristo. La Santa Biblia. 21ª, ed. Madrid: Ediciones Paulinas, 1980. Pp. 1249-1250.

¹⁰CARMONA, Juan. Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes. Ed, Akal istmo, 29 p.

que se ha seguido para ordenarlas todas ha sido enumerarlas según sus dimensiones, de mayor a menor a modo de catálogo dejando como últimas aquellas en las que se desconocen sus medidas exactas:

No.1, obra:



Cristo y la mujer samaritana al pozo
Lavinia Fontana
1607
Óleo sobre lienzo
182 x 123cm
Web: ArtNet y Dorotheum
Colección privada Europea

La primera obra fue encontrada en dos webs de subastas distintas: *Dorotheum*¹¹ y *ArtNet*, presentando en ambas las mismas características figurativas y estéticas. La web *ArtNet*¹² vendía la pintura con datos básicos, mientras que la web *Dorotheum* mostraba una más amplia descripción corroborada por Maria Teresa Cantaro¹³, quién catalogó este lote y lo dató de 1607. Según la información proporcionada se cree que esta obra fue posiblemente parte de la colección del noble Giuseppe Pignatelli en Roma de 1647, la cual pasó por manos de su hijo Stefano Pignatelli y por Costantino Deligios, Sassari hasta 1994. Actualmente forma parte de una colección privada dentro de Europa.

Esta obra estuvo documentada en el inventario *post mortem* de Giuseppe Pignatelli (Archivo del Collezionismo Romano, Pisa 2009, p.441, n.0004) mencionando a Lavinia Fontana como su autora, pero dejando con una incógnita sus dimensiones y procedencia anterior. Este mismo documento informa de otra versión del mismo cuadro por Lavinia Fontana conservada en la Galleria Nazionale di Capodimonte (inv.84084, inv.IC 182) la cual fue adquirida en 1779 por el rey Ferdinando di Borbone. El elevado interés por los detalles de la artista sugieren que esta obra fue creada expresamente para uso privado y así consta en el inventario de Giuseppe Pignatelli.

¹¹ Dorotheum. Disponible en: <https://www.dorotheum.com/en/1/6416832/>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

¹² Artnet. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/lavinia-fontana/christ-and-the-samaritan-woman-at-the-well-1g38tC0ypRjRPXnblZiSWQ2>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

¹³ Autora del libro *Lavinia Fontana bolognese. "Pittora singolare"* (1989).

En cuanto a nivel cromático y figurativo, si se compara con nuestro objeto de estudio se puede apreciar que esta obra presenta una paleta cromática más extensa, con unos colores más vivos. La escena se muestra más alargada y con mayor espacio en la parte superior del cielo.

No.2, obra:



Cristo y la mujer samaritana
Lavinia Fontana
Óleo sobre lienzo
161 x 120cm
Web: UNT

La plataforma *UNT*¹⁴ (University of North Texas) contiene registrada otra imagen de la pintura, ofreciendo en sus datos que no solo su autora es Lavinia Fontana, sino que la pintura original se encuentra en el museo Capodimonte de Nápoles. Sin embargo, esta obra se muestra como parte de la colección titulada ARTsource¹⁵. No presenta fecha de creación pero si de cuando fue agregada a esta biblioteca digital, el 15 de septiembre de 2011.

La paleta cromática de esta obra presenta un menor contraste de luces y colores, aunque contiene una mayor cantidad de pigmentos cálidos.

¹⁴ UNT. Disponible: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc48847/>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

¹⁵ Proporcionada por UNT College of Visual Arts + Design a UNT Digital Library.

No.3, obra:*Cristo e la Samaritana al pozzo*

Lavinia Fontana

Óleo sobre lienzo

160 x 123cm

Museo di Capodimonte

Registro gráfico catálogo museo Capodimonte

La tercera obra forma parte de la colección del *Museo di Capodimonte*, la cual se encontró por medio de la biblioteca gráfica de la Fondazione Federico Zeri que mencionaremos más adelante. Tras ponerse en contacto con el museo, se nos facilitó la información de que la pintura sigue allí y que a su vez se encuentra registrada dentro del catálogo del mismo: “Dipinti dal XIII al XVI secolo”¹⁶. Esta imagen está sacada de dicho catálogo, obteniendo con ello información acerca de sus pigmentos y manufactura.

Su manufactura es similar a la obra de la web UNT salvo por detalles como la inclinación de la nariz de la samaritana y la representación del rostro de ambos personajes.

No.4, obra:*Cristo e la Samaritana al pozzo*

Lavinia Fontana

Óleo sobre lienzo

160 x 117cm

Web: Fondazione Federico Zeri

Museo di Capodimonte

¹⁶ CASTRIS, P. Leone. *Dipinti dal XIII al XVI secolo*. Le collezioni borboniche e post-unitarie. Museo Nazionale di Capodimonte, Ed. Electa Napoli, 1999.

La fundación *Fundazione Federico Zeri*¹⁷ tiene a libre disposición una fototeca en el archivo Zeri. A través de esta plataforma, hemos encontrado que ofrece una fotografía que nos dificulta su estudio y comparación con las demás por ser en blanco y negro, probablemente usada como foto de archivo o inventario.

Al comparar esta fotografía con la que nos muestra la plataforma *UNT* y la del museo Capodimonte, nos hemos dado cuenta de que no es la misma. Los datos y las pinturas concuerdan en cromatismo y composición, dando a entender que son exactamente iguales, pero las medidas varían ligeramente de una obra a otra. En comparación con el archivo gráfico del UNT, el peinado de la samaritana presenta un acabado en punta. Al mismo tiempo, no concuerda la túnica de Cristo por la zona de su pié izquierdo, ya que en esta pintura se observa que el pliegue del extremo termina más abajo, y su caída es menos inclinada.

No.5, obra:



Jesús y la mujer samaritana
 Enrico Cundani
 S.XIX (1892)
 Óleo sobre lienzo
 120 x 94cm (con marco), 102 x 76cm
 Nápoles
 Web: Ebay

En la plataforma de compraventa *ebay* por otra parte, han sido halladas dos copias más. La primera que se observa aquí pertenece al centro de antigüedades Antonio Vassallo de Montecorvino Rovella en Italia¹⁸. Los colores de la pintura en su totalidad se muestran más apagados y oscuros que en el resto de obras, seguramente por la calidad fotográfica. No obstante, a nivel general siguen siendo los mismos en todas las pinturas encontradas, manteniéndose una cadena de “copias” fieles entre sí. Por suerte este cuadro es el primero que

¹⁷ FFZ. Disponible en: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/40703/>. Fecha de consulta: 15-6-2020.

¹⁸ Ebay. Disponible en: <https://www.ebay.es/itm/Painting-to-Oil-on-Canvas-Antique-Jesus-and-the-Samaritan-XIX-Century-Age-800/264611837360?trkparms=aid%3D1110004%26algo%3DSPLICE.COMP%26ao%3D1%26asc%3D20200220094952%26meid%3Dc834627bd9a64145803a0f5915eb3236%26pid%3D100008%26rk%3D2%26rkt%3D12%26sd%3D180978456403%26itm%3D264611837360%26pmt%3D1%26noa%3D0%26pg%3D2047675%26algv%3Ddefault&trksid=p2047675.c100008.m2219>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

presenta grafismos legibles en ambos extremos inferiores, así como marco. En el extremo derecho se aprecia la firma de *Enrico Cundani*, mientras que en el extremo inferior izquierdo se lee *Museo Napoli 1892*. Posiblemente fuera parte de la colección del museo o de su inventario, aunque el nombre de Enrico Cundani no aparece registrado en ningún documento digital.

No.6, obra:



Rebecca junto al pozo
Después de Lavinia Fontana
Óleo sobre lienzo
111'9 x 78'8cm (con marco)
Web: Bonhams

El cuadro hallado en la web *Bonhams*¹⁹ guarda similitud con el resto salvo por pequeños detalles, como el turbante de la joven que pasa a ser un transparente y delicado velo sobre su cabello, la fisonomía de ambos personajes, además de que ambas las figuras se muestran más pronunciadas y con mayor detalle respecto al paisaje. Figura bajo la autoría de “Después de Lavinia Fontana”, que quizá sea un indicio de que se trata de una copia posterior a la autora y a la obra original. Afortunadamente, la web también ofrece en las características de la subasta la información de que el original se encuentra en Museo Capodimonte de Nápoles. No se menciona la importancia del marco en ningún apartado de la web, pero dentro de nuestro registro gráfico, es la segunda pintura que presenta este complemento.

¹⁹ Bonhams. Disponible en: <https://www.bonhams.com/auctions/25673/lot/51/>. Fecha de consulta: 20-4-2020.

No.7, obra:

La buena samaritana
 Autor desconocido
 Escuela flamenca S.XVIII
 Óleo sobre lienzo
 104 x 78cm
 Web: todocolección

A diferencia de los demás sitios web, en *Todocolección*²⁰ no se habla del autor, pero se atribuye esta pintura al periodo de la pintura flamenca del s. XVIII. Esta obra, a parte de verse más oscura, quizá por el barniz, es la única que presenta patologías visibles en su superficie, las cuales se encuentran descritas en la página web.

Las capas de suciedad superficial provocan una lectura global deficiente y confusa. Los detalles de los ropajes se pierden, así como el paisaje, dejando confuso el momento del día en que se desarrolla la escena. Esto hace que esta pintura sea diferente del resto, y por tanto, otra “copia” más.

No. 8, obra:

La mujer samaritana al pozo
 Autor desconocido
 Óleo sobre lienzo
 101'6 x 76'2 x 2'54cm
 Web: LOT-ART

²⁰ Todocolección. Disponible en: <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-pintura/pintura-espanola-siglo-xvi-jose-camon-aznar-summa-artist~x196798447>. Fecha de consulta: 4-5-2020.

Este es el primer cuadro en el que aparece la figura de la samaritana en solitario. Aun así, se aprecia levemente que a su lado se dibuja la figura de Cristo, disimulada por un árbol o arbusto, que parece estar pintado siguiendo su contorno. La figura de la mujer se muestra con una inclinación del cuerpo mayor al resto de obras, así como con unas ligeras variaciones en su tamaño y forma.

La web *LOT-ART*²¹ presenta la pintura no solo a nivel histórico y estético, sino ofreciendo información acerca de su estado de conservación, y medidas. Según esta plataforma de subastas, la película pictórica presenta moho en su superficie, además de que la lona en este caso, presenta desgarros, desgaste y alguna rotura, lo que nos lleva a la hipótesis de si esta obra estuvo años atrás formando parte de una colección privada o un inventario en malas condiciones de almacenamiento.

No.9, obra:



Cristo y la samaritana en el pozo
Firma desconocida
S.XIX - 1800
Óleo sobre lienzo
74 x 54cm
Web: Di Mano in Mano

La novena pintura fue descubierta en una web de compraventa italiana (Di Mano in Mano²²) a mediados de Diciembre. El cuadro presenta la composición del mismo modo que en el resto de pinturas, la paleta cromática muestra una mayor tonalidad y saturación de colores amarillos y ocre, pero con la diferencia de tener una firma o inscripción la cual resulta poco legible.

Además, el bastidor de este óleo está compuesto por las mismas piezas y el mismo tipo de cuñas que en nuestro objeto de estudio, no obstante, según nos informa la página web, este lienzo si ha sido intervenido recientemente, lo que significa que tanto bastidor como entelado podrían ser nuevos.

²¹ LotArt. Disponible en: <https://www.lot-art.com/auction-lots/Oil-Painting-on-Canvas-of-the-Samaritan-Woman-at-the-Well/16nyc998m2780-oil-painting-canva-samaritan-26.11.17-ebth>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

²² Di Mano in Mano. Disponible en: <https://www.dimanoinmano.it/es/cp61497/arte/pittura-antica/cristo-e-la-samaritana-al-pozzo>. Fecha de consulta: 10-12-2019

No.10, obra:

Cristo y la mujer de Samaria
 Lavinia Fontana
 Óleo sobre lienzo (reproducción)
 48'26 x 40'64, 60'96 x 50'8, 73'66 x 60'96,
 86'36 x 71'12, 99'06 x 81'28, 111'76 x 91'44 y
 121'92 x 101'6cm
 Web: Niceartgallery

En la plataforma de compra *Nice art gallery*²³ se presenta la obra bajo la autoría de Lavinia Fontana aunque dando a elegir varias dimensiones de la misma para su compra, así como la elección entre nueve marcos diferentes. La página específica que se dedica a la reproducción de obras maestras, por lo que la manufactura en este caso data de la actualidad.

La escena se diferencia de las demás no solo por la fisonomía de los personajes, sino también por mostrar a ambos en unas posiciones anatómicas forzadas. La desproporción de sus cuerpos es evidente en cuanto a extremidades, por lo que la falta de espacio ha derivado en una representación poco natural.

No.11, obra:

Samaritana cerca del pozo
 Autor desconocido
 S.XVIII
 Óleo sobre lienzo
 44'5 x 29'8cm
 Web: Ebay
 Italia

²³Nice art gallery. Disponible en: <https://www.niceartgallery.com/Lavinia-Fontana/Christ-And-The-Woman-Of-Samaria-oil-painting.html>. Fecha de consulta: 20-4-2020.

La onceava pintura se centra en el encuadre del personaje de la samaritana²⁴ siendo el segundo cuadro con estas características. En este caso pudo haber sido cortado el lienzo previamente a su montaje en el bastidor, o por el contrario pudo haberse pintado directamente a la samaritana en solitario siguiendo el modelo original. La paleta cromática presenta unos colores más vivos con los que se refleja un estudio de la luz y la textura en los ropajes, así como en el botijo que se muestra más brillante. Además presenta un cambio en la fisonomía de la mujer que le confiere un aspecto más desproporcionado en cuanto a su morfología anatómica completa.

No.12, obra:



Cristo y la mujer de Samaria
 Enrico Cundani, "Después de Lavinia Fontana"
 Óleo sobre lienzo
 30 x 25cm
 Web: Invaluable y Liveauctioneers
 Colección privada Shropshire

En la página web de subastas *Liveauctioneers*²⁵ encontramos la misma referencia que en *ebay*, *Bonhams* e *Invaluable*. Aparte de aparecer bajo el nombre de "Después de Lavinia Fontana", el cuadro también está firmado en el reverso con el nombre de Enrico Cundani. Este nombre sigue siendo una incógnita ya que su búsqueda en la web está limitada y no se han encontrado datos acerca del mismo. Este lienzo apareció registrado en la página el 6 de marzo de 2008, perteneciente a una colección privada en Shropshire (Reino Unido). Afortunadamente hemos podido comprobar mediante la comparación con el resto de copias, que se trata de la misma obra encontrada en la página *Invaluable*²⁶, solo que esta ofrece marco además de información fotográfica del reverso con una inscripción implícita en este.

²⁴ Ebay. Disponible en: <https://www.ebay.es/itm/Old-master-Oil-painting-Samaritan-woman-near-the-well-18th-century-Italy-/180978456403>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

²⁵ Liveauctioneers. Disponible en: https://www.liveauctioneers.com/item/4943285_536-enrico-cundani-after-lavinia-fontana. Fecha de consulta: 26-4-2020.

²⁶ Invaluable. <https://www.invaluable.com/auction-lot/enrico-cundani-after-lavinia-fontana-christ-and-536-c-oetapiudnd>. Fecha de consulta: 26-4-2020.



“Gesù e la Samaritana
Lavinia Fontana
Pinsi
Enrico Cundani
Copià
Museo Napoli.
A.D. – MIICM”

Imagen 14. Detalle reverso obra no.12.

Esta inscripción parece revelar información de gran valor en esta búsqueda. Por lo que respecta, no solo incluye el nombre de la autora del lienzo original, sino que revela que Enrico Cundani fue el copista. Parece ser que el museo debió ser el poseedor del cuadro original teniendo esta copia en su colección antes de ser subastado.

A nivel de formato se muestra más cuadrado que el resto de obras encontradas. El espacio entre los pies y la cabeza de la samaritana respecto al margen pictórico se ve recortado dando una sensación de poco espacio. La anatomía de ambos se aprecia desproporcionada de extremidades respecto al resto del cuerpo. La paleta cromática por otra parte muestra un predominio de pigmentos fríos, como si la escena hubiera ocurrido un día lluvioso.

No.13, obra:



Cristo y la Samaritana
Autor desconocido
Óleo sobre lienzo
Monestir d' Aigües Vives (La Barraca, Carcaixent).
Actualmente en paradero desconocido

Otra obra de la que se tiene conocimiento se encontraba en el *Monestir d' Aigües Vives*, situado en la *Barraca d' Aigües Vives* cerca de la población de Carcaixent.

Este monasterio data del S.XIII cuando fue fundado por *Jaume I el Conqueridor* después de haber conquistado Alzira y Valencia, aunque existen indicios de que la erección del monasterio data del S.V con San Donato cuando este huía de África. El edificio estuvo ocupado mayormente por la Comunidad de Agustinos hasta la guerra de Sucesión de 1707, cuando el propietario pasó a ser la familia Jofre, heredera del Barón de Casanova²⁷ en 1853 después de otras dos guerras de sucesión. Hasta entonces el monasterio había sido saqueado y reducido a mínimos hasta ser convertido en hostel-residencia en 1936.

Algunas fotos y archivos cedidos por algunos vecinos y el Ayuntamiento de La Barraca d'Aigües Vives nos han permitido saber de forma concreta que la obra se hallaba hasta hace unos años en la parte izquierda del presbiterio de la iglesia conventual del monasterio. Este cuadro presentaba unas dimensiones más grandes que el resto de obras conocidas. La pintura estuvo formando parte de la colección de bienes culturales del monasterio hasta sus saqueos más recientes estos últimos años tras la quiebra del último propietario²⁸, Josep Gomar (Tano²⁹) en 2015.

No.14, obra:



Cristo y la samaritana
 Autor desconocido
 Óleo sobre lienzo
 Museo Camón Aznar/ Museo Goya (Zaragoza)
 Actualmente en paradero desconocido

El museo *Camón Aznar* de Zaragoza, actualmente conocido como *Museo Goya-Ibercaja* guardaba en su colección un lienzo de características idénticas a nuestro objeto de estudio. Al contactar con el museo se nos informó que debido a cambios de propiedad del mismo, la familia Camón, anterior propietaria del museo, había retirado algunas de las obras, incluyendo la que se muestra en la

²⁷ FOGUÉS, F. Historia de Carcaixent. Compendio geográfico-histórico de esta ciudad. Carcaixent:Edicions 96, Ajuntament de Carcaixent, 2000. Pags, 80-81.

²⁸ Las provincias. La pastelería Tano de Gandía echa el cierre. Z. Sanz. Disponible en: <https://www.lasprovincias.es/comunitat/201510/13/pasteleria-tano-gandia-echa-20151012224206-v.html> Fecha de consulta: 3-6-2020.

²⁹ Hostalero de Gandía que adquirió la propiedad hotel y restaurante para la celebración de eventos.

imagen. No obstante, algunos catálogos han revelado que esta pintura estuvo expuesta en el museo tiempo atrás.

En conclusión, aunque no todas las obras presenten datos concisos, los propietarios o vendedores que las han subastado concuerdan en que fueran creadas a partir de la pintura original de la pintora Lavinia Fontana. No obstante, en algunos casos difieren de la época de su realización, centrándose la mayoría entre los siglos XVIII-XIX. Todas ellas mantienen los rasgos de “copia”, representando la escena, el paisaje y las figuras de la misma forma, exceptuando pequeños detalles de manufactura.

Teniendo en cuenta que el cuadro original data del S. XVI, hace que se presente la duda sobre la datación y autoría original de las demás obras, incluyendo la nuestra, pues estos datos no figuran en ninguna web donde han sido subastadas, dejando en hipótesis su lugar en la historia.

5.1.2.1 Lavinia Fontana (1552-1614)

Hija de Próspero Fontana, pintor boloñés, fue la primera mujer que encabezó un taller ejerciendo el oficio de la pintura, contratando encargos y viviendo de ellos. Llegó a convertirse en una cotizada retratista en Roma y Bolonia, además de realizar grandes cuadros de altar y mitológicos, siendo ambos géneros exclusivos para hombres hasta el S. XVI.

Autora de retratos³⁰ y obras como *Cristo y la mujer de Samaria (obra no.3)*, también conocida como *La Samaritana*³¹. Las numerosas copias encontradas de la misma, incluido nuestro objeto de estudio, parecen revelar que su nombre y su pintura tuvieron gran repercusión en el momento de su creación.

Lavinia desarrolló una carrera artística completa en la universidad de Bolonia donde figuró en la lista de *donne addostrate*, siendo poseedora de un doctorado avalando así su condición de pintora culta. Es por esto, por lo que su carrera es equiparable a los pintores de su tiempo, convirtiéndola en una de las primeras mujeres en romper barreras dentro de su género. Su estilo se centraba principalmente en el manierismo tardío y la apertura clasicista, sometiéndose su pintura religiosa a las directrices contrarreformistas de Paleotti³².



Imagen 17. Autorretrato en el estudio. Óleo sobre cobre, 1577 cm de diámetro. 1579. Florencia, Galería de los Uffizi.

³⁰ Véase de ejemplo **Imagen 17**.

³¹ GALANTI, M^a G: *Napoli e Contorni di Giuseppe M^a. Galanti*. Nueva edición. Ed. Presso Borel e Comp. Nápoles, 1838. Pags 35-36.

³² Descubrir el ARTE. Pinceles de mujer. Madrid, año XXI (249). Noviembre 2019. Pags.28-34.

5.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO



Imagén 18. Duccio di Buoninsegna, Cristo y la samaritana. 1310-1311. Temple y oro sobre tabla. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

La representación de Cristo en su forma humana no se reconoció hasta el año 692 con el Concilio Quinisexto de la Iglesia Oriental, el cual dejaría de representar a Cristo mediante símbolos zoomórficos³³, dando paso a su forma humana (“el verbo hecho carne”) como nuevo medio de representación. Estas representaciones religiosas no solo eran realizadas para concienciar a los fieles, sino para ilustrarlos sobre la religión y la vida espiritual³⁴.

Dentro de las representaciones más comunes de la vida de Jesucristo, el pasaje de la samaritana es una de las historias más destacadas por tratarse de una escena con un importante contenido a nivel espiritual. Una de las pinturas con gran repercusión y características estilísticas similares a la nuestra, se remonta a la época del 1300 con Duccio di Buoninsegna (**Imagén 18**) y, más tarde, se representaría por artistas como: Garofalo (1451-1559), Giovanni Lanfranco (1582-1647) y Carlo Maratta (1625-1713) entre otros.



Imagén 19. Garofalo (Benvenuto Tisi), *Cristo y la mujer de Samaria*, 1546. Óleo sobre tabla. Museo de Israel.



Imagén 20. Carlo Maratta, *Christ and the Samaritan Woman at Jacob's Well*, Barroco. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte M. Kroshitsky, Sebastopol.



Imagén 21. Giovanni Lanfranco, *Samaritana al pozzo*, post 1625. Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

La escena siempre se ha representado de forma similar. En el caso de las imágenes **19**, **20** y **21**, presentan características figurativas comunes a nuestro objeto de estudio como: un poblado amurallado en un entorno montañoso en los últimos planos, un grupo de personas en el plano medio y, por último, la escena principal en primer plano. Aunque los ropajes de la samaritana a nivel general y cromático han sido diversos manteniendo un rango de colores cálidos, en el caso de Jesús suelen ser siempre los mismos en esta escena: túnica roja bajo un manto azul. El color azul relacionado con la divinidad, asociado también por los egipcios con la verdad, mientras que el color rojo es un color usado también en túnicas de mártires ya que se vincula a la sangre del sacrificio y el amor, siendo ambas cosas de la vida terrenal³⁵.

³³ RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano, Iconografía de Biblia: Nuevo Testamento. Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. 34p.





³⁴ CARMONA, Juan. Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes. Ed. Akal istmo.19 p.

³⁵ Catholic.net. Los colores en la simbología del icono. Disponible en: <https://es.catholic.net/op/articulos/57110/cat/109/los-colores-en-la-simbologia-del-icono.html#modal>. Fecha de consulta: 13-6-2020

5.3. ANÁLISIS COMPOSITIVO

El encuadre que conforma la representación se divide en cuatro planos de profundidad (**Imagen 22**), donde el pozo con ambas figuras se situaría en el primero, los samaritanos y el bosque en segundo, la ciudad de Sicar en tercero, y por último, el cielo junto con el entorno paisajístico que se observa en el plano central, dando una ilusión de profundidad a la escena.

Para estudiar la composición de la escena, se ha realizado un esquema de líneas y diagonales que ayuden a entender su equilibrio a nivel compositivo y figurativo. En primer lugar, se han dibujado las líneas que dividen la obra en dos mitades: vertical y horizontal, quedando cada personaje al lado opuesto. A nivel general, el primer plano que compone la representación se encontraría dentro de un rombo que se extiende hacia los cuatro extremos, y que a su vez, estaría envuelto en un óvalo vertical. Estas líneas, tal y como se muestran en la **Imagen 23**, siguen el contorno de la figura de los personajes, además de la inclinación de sus cabezas. Mientras la figura femenina ocupa la mitad entera de la escena, la masculina ocupa dos terceras partes llegando a desequilibrarla hacia la izquierda. El autor en este caso, ha situado la ciudad de Sicar sobre la cabeza de Cristo, creando una composición armónica y equilibrada.

-  Primer plano
-  Segundo plano
-  Tercer plano
-  Cuarto plano

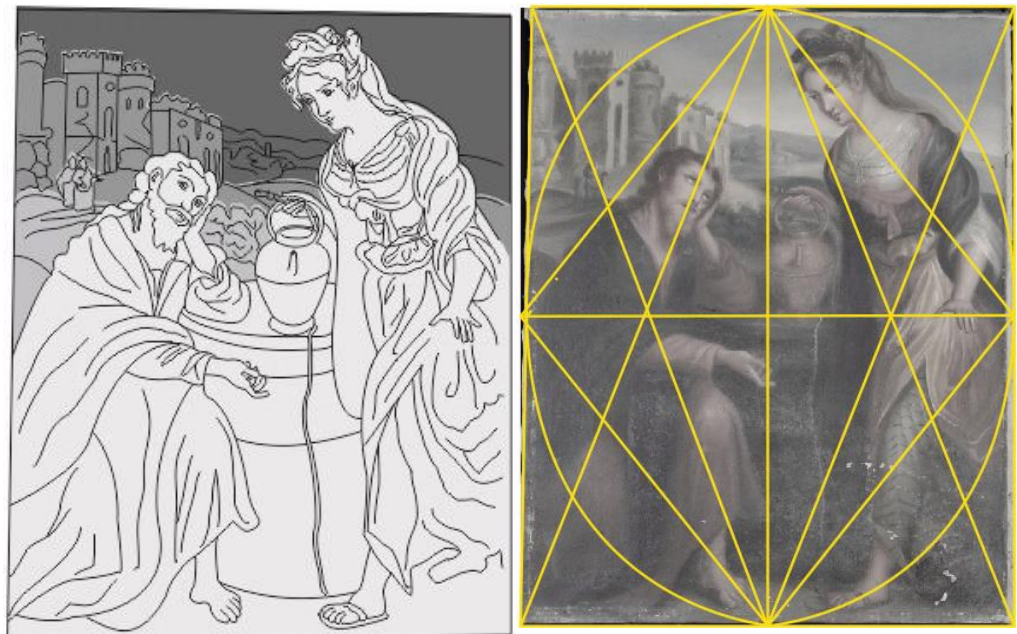


Imagen 22. Estudio de planos de profundidad.

Imagen 23. Composición en líneas y diagonales.

6. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

6.1. LA PINTURA

La obra no presenta firma, ni fecha, así como también se desconoce su procedencia original, por lo que dificulta su aproximación y estudio histórico. No obstante, mediante la observación de las características de la técnica pictórica, se deduce que pertenezca al período Neoclasicista. En el caso de que así fuera, esto supondría que la obra fue elaborada a finales del siglo XVIII y principios del XIX, adaptándose a las nuevas corrientes estilísticas del momento.

El neoclasicismo irrumpe a mediados del S.XVIII hasta 1820. A diferencia de otros estilos, este nació en Roma con el estudioso y coleccionista de antigüedades Johann Wincklemann (1717-1768) quien sentó las bases teóricas de la pintura de este periodo. Más tarde llegaría a Francia con el filósofo, abogado e historiador Voltaire (1694-1778), conocido por representar la Ilustración³⁶ y Dionosio Diderot, filósofo materialista, fundador y redactor de la *Enciclopedia*, obra emblemática de la Ilustración³⁷, entre otros. Ambos pedían un arte presidido por la razón y la perfección técnica, no por la imaginación. Este movimiento no solo era artístico, sino también moral, social, filosófico e intelectual³⁸. Algunas de las características de nuestra pintura que nos han llevado a esta teoría han sido entre otras, la técnica del artista de proyectar, reduciéndose a lo esencial sin dar lugar a interpretaciones, la función narrativa y moralizante, la recreación costumbrista de la ciudad de Sicar, así como los personajes que se representan con actitud paciente. Todo sucede en el primer plano de la pintura dejando claro y conciso el mensaje principal³⁹.

Por el contrario, las demás obras encontradas datan a partir del S. XVII, y presentan rasgos de copia, lo que nos lleva a hipotetizar sobre nuestro objeto de estudio, pues se sigue desconociendo su procedencia y autoría original.

³⁶ Periodo que enfatizaba el poder de la razón humana y la ciencia en detrimento de la religión.

³⁷ Biografías y Vidas. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/diderot.htm>. Fecha de consulta: 10-6-2020.

³⁸ Tipos de artes. Arte neoclásico. Disponible en: <https://tiposdearte.com/arte-neoclasicismo-que-es/>. Fecha de consulta: 25-4-2020.

³⁹ Algargos, Arte e Historia. Blog educativo de Historia del Arte. La pintura neoclásica. Disponible en: <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/la-pintura-neoclasicismo-caracteristicas.html>. Fecha de consulta: 25-4-2020.

6.2. EL MARCO

El hecho de que nuestra pintura presente un marco podría ser una guía para reconocer la época aproximada a la que pertenece. Esto no sería posible si el marco hubiese sido reemplazado o añadido con posterioridad, pero según los datos obtenidos respecto a su envejecimiento y patologías, hay indicios de que tanto marco como lienzo envejecieron a la vez, por lo que puede que este sea coetáneo a la misma. Este complemento, no solo realza la pintura, sino que la ha estado protegiendo y conservando de los agentes extrínsecos a ella presentando así una doble función⁴⁰. Por tanto, podríamos decir que la enmarcación está incólume desde el momento de su montaje en el lienzo, y junto con ello, podría revelarnos su adscripción estética y momento artístico de forma aproximada.



Imagen 24. Detalle de la moldura del marco de *El lago Greenwood* de Jasper Francis Cropsey.

Imagen 25. Detalle de la moldura de nuestro cuadro.

A nivel estructural, presenta cuatro piezas unidas por un ensamble de unión viva en diagonal reforzado con clavos, mientras que la moldura del marco presenta en general decoraciones de tipo vegetal desde su canto hacia el filo. Este estilo de manufactura puede revelarnos algún dato sobre su procedencia o época, pues a través de la lectura de las publicaciones y libros del IPCE, se han encontrado dos marcos de idénticas características al nuestro. Ambos se encuentran en la sala 29 del museo Thyssen-Bornemisza, junto con las pinturas de Jasper Francis Cropsey, *El lago Greenwood* (1870)⁴¹ y Asher B. Durand, *Un arroyo en el bosque* (1865). Al contrario que el nuestro, poseen un filo y un contrafilo más amplio, así como contienen el título de la obra implícito en una lámina metálica. Ambos pertenecen al periodo Neoclasicista del primer tercio del S. XIX, dentro del II Imperio Francés (1852-1870)⁴².

Estos hallazgos dentro del museo Thyssen-Bornemisza son un poderoso referente para obtener más información acerca del periodo artístico al que podría pertenecer nuestra obra, pues si comparamos las molduras de ambos marcos como se muestra en las imágenes **24** y **25**, podemos ver que el estilo que se sigue es el mismo. La ornamentación presenta motivos vegetales con las hojas de laurel en el canto de ambos, junto con una hoja en cada esquina de la entrecalle.

⁴⁰ MUÑOZ, A. El marco en España: historia, conservación y restauración [en línea]. España: Ministerio de Cultura. IPCE, 2009. Pp 12. Disponible en: <https://es.calameo.com/books/00007533528de6be40bee>

⁴¹ Museo Thyssen-Bornemisza. Visita virtual, sala 29. Disponible en: [https://static.museothyssen.org/microsites/vv_permanente/index.htm?startscene=46&startactions=lookat\(-119,6,0,59,44,0,0\)](https://static.museothyssen.org/microsites/vv_permanente/index.htm?startscene=46&startactions=lookat(-119,6,0,59,44,0,0)).

⁴² MUÑOZ, A. op, Cit., pp 45.

7. ESTUDIO TÉCNICO

Imagen 26. Reverso de la obra con marco.



7.1. SOPORTE TEXTIL



La obra a analizar está compuesta por un soporte textil de unas dimensiones totales de 48,7 x 38,9 cm, presentando un orillo en el lateral vertical derecho. El ligamento de los hilos forma un tafetán simple (**Imagen 28**) de trama abierta y regular en todo su conjunto, que a su vez está compuesto por 14 hilos de densidad por cm², tanto en trama como en urdimbre. Los hilos que conforman el tejido son regulares y no presentan deformaciones como nudos o engrosamientos, no obstante el grosor de estos varía, aunque son generalmente finos y miden alrededor de 26 o 27mm según la zona. Tanto en trama como en urdimbre presentan una torsión en Z con un ángulo de torsión muy abierto compuesto por un solo cabo.

Para identificar la naturaleza de la fibra se extrajo una muestra de trama y otra de la urdimbre para realizar un ensayo piromnóstico y una prueba de secado-torsión. En esta última, después de humedecer las fibras y acercarlas a

Imagen 27. Detalle del grafismo.

Imagen 28. Detalle de los hilos del tafetán.

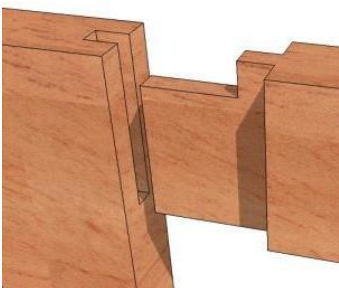


Imagen 29. Ensamblés de caja y espiga con retalón comparado con el ensamble de nuestro bastidor.



Imagen 30. Detalle de la preparación.

una fuente de calor, se comprobó que giraban en sentido de las agujas del reloj, afirmando su naturaleza linácea.

Por otra parte, externa a su composición y propiedades, el tejido presenta grafismos) en casi toda su superficie. Ubicada en la esquina superior derecha se visualiza una firma que resulta ilegible e irreconocible (**Imagen 27**), mientras que en la mitad inferior se observan unos grafismos que no conforman nada coherente, además de que los hongos y la humedad han provocado que desaparezcan parcialmente.

7.2. BASTIDOR

Puesto que el lienzo está realizado y montado a la misma medida, y sus clavos han dejado huella en el soporte lígneo, nos conduce a la hipótesis de que se trate del bastidor original. Sus dimensiones son de 46'6 x 37'1cm, siendo un poco superiores a la superficie de capa pictórica.

Presenta las características similares a los bastidores de sistema francés, los cuales están compuestos por una doble cuña en cada esquina del bastidor. En cambio su sistema de montaje se asemeja a un ensamble de caja y espiga con retalón (**Imagen 29**), por la división y ubicación de sus listones, los cuales son cuatro, además de un travesaño central⁴³ dispuesto en horizontal de unas medidas de 26' x 4'6 x 1'2cm reforzando así la estructura, y unido al bastidor mediante un ensamble de caja y espiga.

8.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

8.3.1. Preparación

Al no haber podido realizar una estratigrafía se desconoce el grosor de la preparación respecto al resto de estratos pictóricos. No obstante, se sabe que está compuesto por capas de cola o apresto para impermeabilizar la tela y el aparejo. Uno de los estudios realizados a la obra ha sido la radiografía, con la que hemos comprobado la manufactura a la hora de aplicar las capas de preparación, dirigiéndose la pincelada de todas ellas en diagonal (**Imagen 31**).

Este estrato parece ser comercial y se encuentra en toda la superficie de la misma, incluyendo los bordes. Gracias a ser visible en estas zonas se aprecia que presenta un color agrisado respecto a las preparaciones convencionales.

⁴³ Todos ellos de madera de conífera y con cortes radiales.

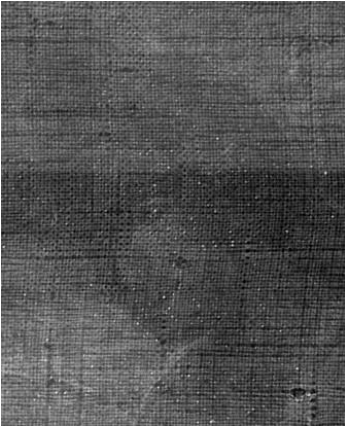


Imagen 31. Radiografía.

Imagen 32. Estructura de la cabeza de la samaritana vista en la radiografía.

Imagen 33. Estructura de la cabeza de la samaritana en la pintura.

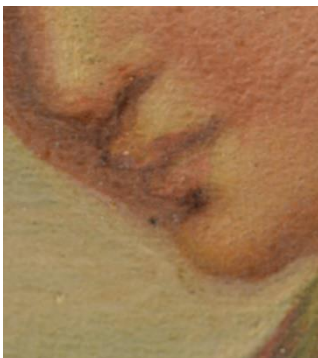
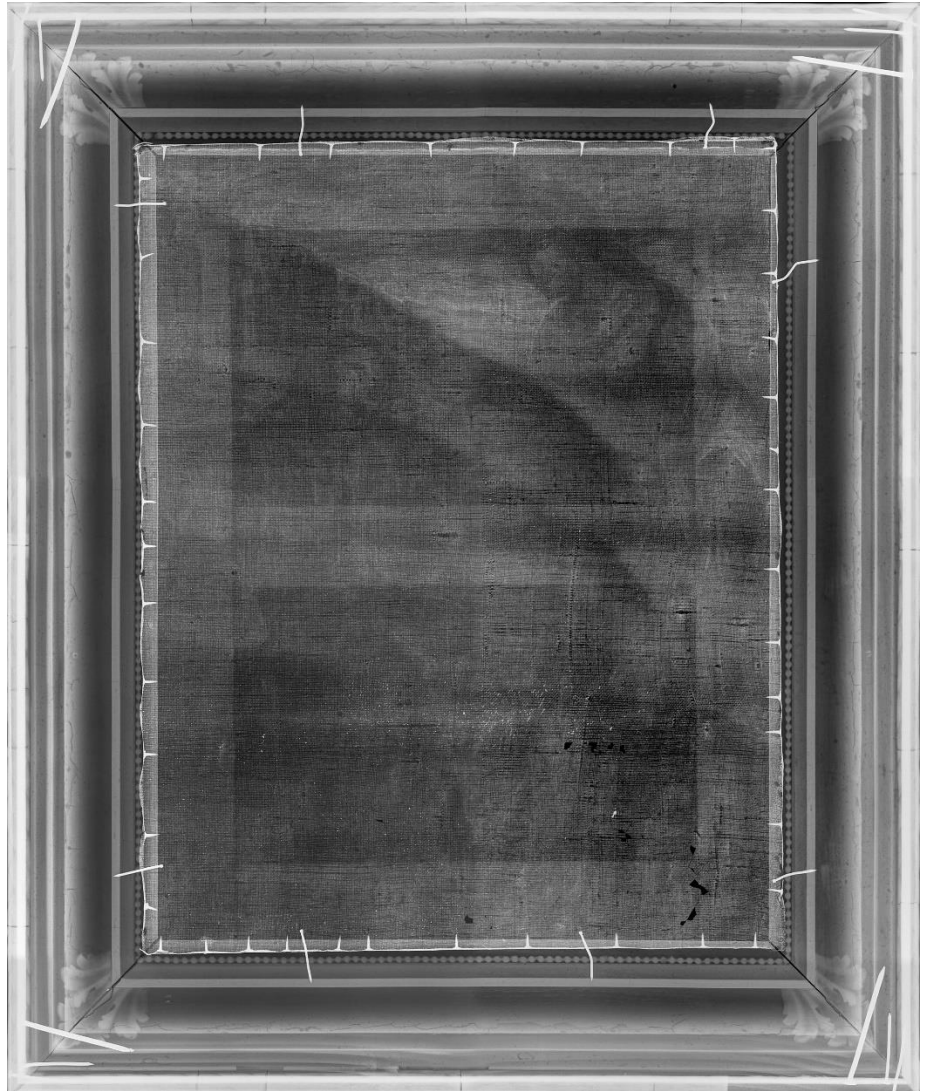


Imagen 34. Detalle del mentón de la samaritana.



8.3.2. Película pictórica

La región del lienzo que conforma la película pictórica tiene unas dimensiones de 46'4 x 36'4cm del área total del soporte textil, siendo levemente menor a las dimensiones del bastidor. La técnica pictórica es óleo y su superficie no es del todo planimétrica, pues hay zonas donde bajo una fuente de luz rasante se aprecian una serie de empastes, e incluso el propio tejido subyacente marcado en el anverso.

Gracias a la radiografía se ha comprobado también una serie de rectificaciones que el autor realizó a medida que pintaba la obra (**Imagen 34**). La cabeza de la samaritana presenta una morfología diferente a como se ve aparentemente, así como el ángulo de su rostro junto con la ubicación de los ojos que se muestran de forma diferente a como están representados en la pintura (**Imágenes 32 y 33**).

8.4. MARCO

Teniendo en cuenta los datos mencionados en el anterior capítulo, en cuanto a época y estilo presenta una tipología similar a los marcos convencionales, pues está compuesto por las partes básicas, tales como: canto, entrecalle, contrafilo y filo (**Imagen 35**). La entrecalle está compuesta por un perfil de caveto o media caña, que da paso a un contrafilo y filo planos divididos ambos por un perlario⁴⁴. El canto desarrolla un relieve de hojas de laurel a cada esquina, junto con una serie de cintas cruzadas que se atan a mitad de cada lateral con anillas en los extremos, realizado en forma de medio cimacio.

La estructura en sí presenta las características de los modelos ingleses y franceses⁴⁵, presentando una capa de pan de oro fino. En este caso, fue realizado de forma artesanal, preparando la superficie lúnea⁴⁶ para recibir su acabado en oro (preparación, cola, bol...). La técnica del dorado en este caso es al agua, por lo que se aprecia una capa de preparación seguida del bol, concretamente de color ocre. Después de la aplicación del pan de oro, se bruñeron algunas zonas del marco buscando efectos de brillo, jugando con las zonas de relieve y molduras del mismo para dar otro tipo de acabado (**Imagen 36**).

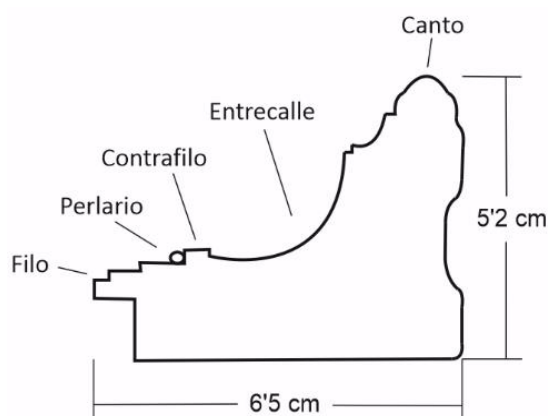


Imagen 35. Forma y partes del marco.

Imagen 36. Fotografía del marco.



⁴⁴ MITCHEL, P. y ROBERTS, L.: *A history of european picture frames*. Merrell Holberton Publishers. Londres, 1996. pág. 51.

⁴⁵ MITCHEL, P. y ROBERTS, L.: *Frameworks. Form, function & Ornament in European Portrait Frames*. Merrell Holberton Publishers. Londres, 1996. pág. 322-323.

⁴⁶ Madera de conífera con 4 listones de cortes en sección radial.

9. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

	Depósitos (mat. desconocido)
	Manchas rosadas de hongos
	Manchas de humedad
	Manchas moradas de hongos
	Suciedad acumulada
	Grafismos

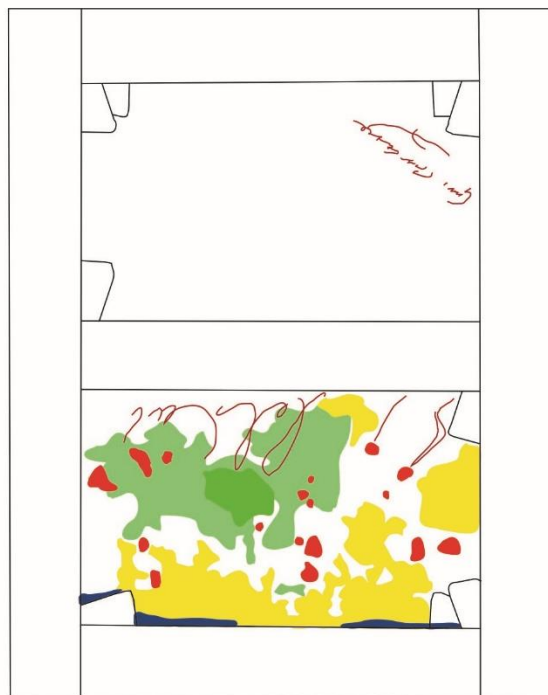


Imagen 37. Diagrama de daños del reverso.

9.1. SOPORTE TEXTIL

El lienzo no ha sido desmontado, por lo que solo se puede hipotetizar sobre las zonas no visibles que se encuentran bajo el bastidor. Las zonas visibles, por otra parte, quedan gravemente afectadas por las causas de origen físico, biológico y, derivado de ambas, químico.

Aparte del envejecimiento de las fibras textiles, el soporte textil se ve mayormente alterado en la zona mitad-inferior de la tela. Derivado de un mal almacenamiento, este tejido se ha visto afectado por factores ambientales de humedad y altas temperaturas que han derivado en la aparición de hongos. El tejido se observa invadido por estos microorganismos y, por tanto, debilitado mostrando carencia en sus propiedades mecánicas y químicas. Hay numerosas pérdidas por esta zona del lienzo, manchas de humedad y hongos (rosadas y moradas), y depósitos de suciedad de materiales desconocidos incrustados detrás de las cuñas y el bastidor, especialmente por su franja inferior (Imagen 37).

9.2. BASTIDOR



El bastidor, a nivel general, se encuentra en muy malas condiciones de conservación, pero no en su totalidad, pues las zonas más vulnerables se encuentran localizadas desde la mitad central hacia la parte inferior. El marco ha dejado la huella de los clavos con los que se sujetaba, por lo que ha provocado tensiones en el movimiento del soporte lúneo.

Los daños referentes a la humedad y los hongos se muestran visibles en la parte inferior en forma de pasmos blanquecinos en el listón central. Por su parte el lateral izquierdo se ve bastante más afectado, llegando a abrirse la veta (**Imagen 38**) y creando tensiones en el soporte y la pintura. Las cuñas ubicadas en la parte inferior del bastidor se encuentran llenas de suciedad y restos de naturaleza desconocida, llegando a un estado de pudrición; el resto se encuentran estables. Este hecho nos confirma que la humedad estaba focalizada en la zona inferior del cuadro, quedando la superior casi intacta.



9.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

Las patologías y deterioros ocasionados en el anverso están principalmente influenciados por factores extrínsecos, y por las problemáticas que presenta el reverso. Toda la superficie pictórica presenta una fina capa de polvo y suciedad. Mientras, en la parte superior de la obra, se observa una ligera oxidación del barniz en la zona del cielo, así como varias deyecciones de mosca. Los pasmos blanquecinos derivados de la humedad y los hongos invaden la zona mitad-inferior, dificultando la lectura global y alterando los pigmentos.

El hecho de haber estado la obra en contacto con este factor ambiental ha forzado que ambos soportes lúneos fueren sus respectivos movimientos mecánicos, mermando, y por tanto, tirando del soporte textil para provocar la aparición de craqueladuras (**Imagen 40**) e incluso desgarros en la zona perimetral de la presión ejercida por los clavos. Derivado de estos movimientos, el soporte textil ha creado abolsamientos y craqueladuras, que han provocado la descohesión de estratos pictóricos en la tela y pérdidas, tanto de preparación, como de película pictórica (**Imagen 39**).

Por otra parte, el marco también ha dejado su huella en el perímetro, lo que ha originado la aparición de manchas amarillas y blancas de naturaleza desconocida, abrasiones de la película pictórica y suciedad acumulada. (**Imagen 41**).



Imagen 38. Detalle de esquina de bastidor con grietas y cuña.

Imagen 39. Detalle de pérdidas de estratos pictóricos.

Imagen 40. Detalle de craqueladuras.

	Abolsamientos
	Manchas amarillas
	Suciedad acumulada
	Manchas blancas
	Pasmados de humedad
	Desgarros
	Abrasiones
	Craqueladuras
	Pérdidas p.pictórica + prep.
	Marcas del marco
	Barniz oxidado
	Deyecciones de mosca

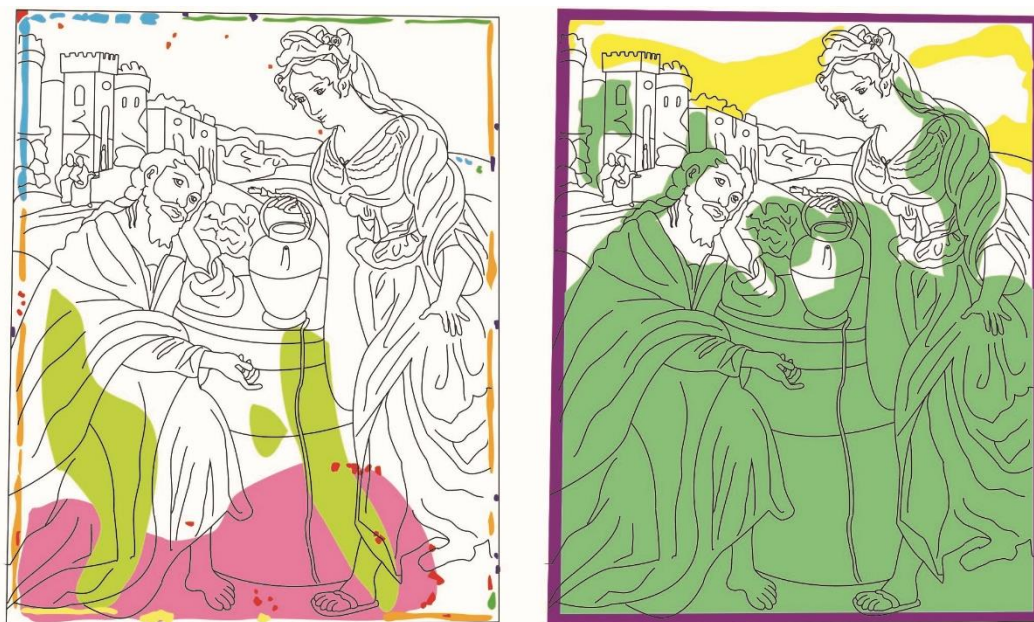


Imagen 41. Diagrama de daños del anverso.

9.4. MARCO

Las molduras y relieves del marco fueron realizados previamente a su montaje y ensamblaje, mientras que la preparación, las capas de bol y oro se realizaron después de este. Las hojas de pan de oro ayudan a que los cuatro ingleses pasen desapercibidos y creen así una unión total en su superficie.

Debido a los movimientos mecánicos del propio soporte lúneo, han aparecido grietas en las zonas donde se ensamblan las cuatro piezas del marco (Imagen 43) y han creado pérdidas de material áureo y desprendimientos. Los laterales del marco también presentan grietas y pérdidas en la zona de los clavos, que a su vez se encuentran oxidados por el tiempo y la humedad. Debido a estas pérdidas se encuentran visibles las capas de preparación y bol.

Las zonas de entrecalle y las cintas cruzadas presentan pérdidas del material dorado, así como ligeras abrasiones que dejan visible el soporte lúneo. La causa puede haber sido por una mala manipulación, transporte y almacenaje de la obra. Sin embargo, la zona superior es la más afectada en el anverso por tener pérdidas de las piezas de la moldura (Imagen 42).

Por el reverso, el marco está mayormente afectado por insectos xilófagos en todo su perímetro, siendo los orificios de salida de las galerías de dos grosores diferentes⁴⁷. Las manchas blanquecinas que presenta se dividen en dos: las que tienen forma dactilar en los márgenes superior y lateral derecho, producto de la manipulación; y las que ocupan gran parte de su perímetro con suciedad superficial y restos de humedad.



Imagen 42. Detalle pérdida de moldura.

Imagen 43. Detalle grieta en la esquina inferior derecha.

⁴⁷ Probablemente de *Anobium Punctatum* (orificios de 1-2'5mm) y *Xestobium Rufovillosum* (orificios de 2-5mm).

10. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Posteriormente a realizar las pruebas previas de humedad⁴⁸, disolvente y calor⁴⁹, así como la medición del pH del tejido, se desmontará la obra del marco para dejar este último resguardado. Se realizará una limpieza mecánica en seco para la remoción de la suciedad superficial del anverso de la pintura con ayuda de una brocha de cerdas finas y un aspirador. Previamente a la protección del anverso, se realizarán fijaciones y consolidaciones en las zonas de pérdidas de estratos pictóricos, para que no haya más desprendimientos durante la manipulación y tratamiento. Para ello se utilizará un polímero natural; cola de conejo con las proporciones 9g/100ml H₂O. Se dejará hidratar una hora y se calentará al baño maría para concluir su disolución sin superar los 60°C. Mientras tanto se preparará un papel japonés de un gramaje aproximado a 12gr/m², con unas medidas que excederán alrededor de unos 2cm en cada extremo de la pintura. Sin dejar que enfríe, se aplicará la solución sobre el papel japonés, estando este ya sobre la película pictórica, con ayuda de una brocha mediante el método de aspa. Una vez expandida la solución por toda la superficie, se aplicará calor moderado con espátula caliente interponiendo un tejido TNT⁵⁰ para estabilizar el adhesivo al papel, y facilitar así su evaporación.

Para evitar tensiones y/o arrugas en el papel japonés así como una mala adhesión, se realizarán pequeños cortes en los 2cm sobrantes del papel, ayudando a que este se asiente correctamente sobre los estratos pictóricos. Una vez seco, se recortarán esos 2cm a una medida más apta para la correcta manipulación de nuestro objeto de estudio.

Antes de desmontar el bastidor del lienzo se procederá a retirar las cuñas, eliminando por completo las ubicadas en los extremos inferiores del bastidor por estar en estado de pudrición. Con ayuda de unos alicates y un bisturí, se retirarán cuidadosamente los clavos que lo sujetan a la tela, separándolos por completo. Una vez desmontada, con un aspirador y una brocha de cerdas finas se eliminará la suciedad del reverso, estando esta acumulada mayormente en la zona inferior del tejido.

En este caso, el bastidor forma parte de la obra desde su montaje, por lo que la intención es seguir preservándolo. Por este motivo, su tratamiento se realizará de forma simultánea al soporte textil, de modo que esté ya apto para su uso cuando el tratamiento del lienzo esté culminado. Posteriormente a su desmontaje, se valorará según su estado de conservación en el anverso, si

⁴⁸ Aplicación de H₂O tibia en una zona concreta de la obra con un hisopo para observar la resistencia de los pigmentos.

⁴⁹ Aplicación de Acetona, Ligroína y Etanol con hisopo para medir la solubilidad de los diferentes pigmentos. Para las pruebas de calor, se aplicará calor moderado con espátula en diversas zonas interponiendo un melinex.

⁵⁰ Usado por sus propiedades como: resistencia a diferentes temperaturas, antiadherencia y estabilidad a la humedad entre otros.

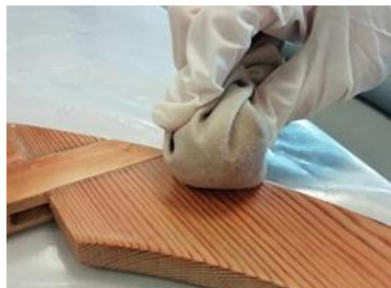


Imagen 44. Aplicación cera microcristalina con muñequilla.

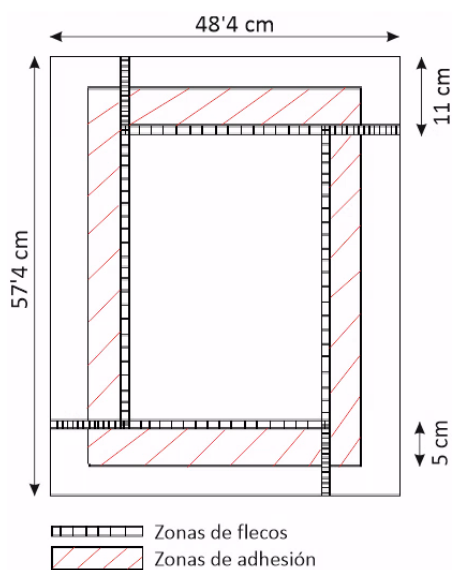


Imagen 45. Croquis del entelado de bordes con medidas.

conservarlo o cambiarlo por uno nuevo. En caso de conservarlo, se le realizará también una limpieza mecánica superficial de polvo y microorganismos con brocha y aspirador, usando un escalpelo en caso de ser necesario y posteriormente, con un hisopo humedecido en agua y etanol al 50%, se le darán varias manos para una limpieza en húmedo que ayude a retirar la máxima suciedad restante posible.

Se realizará un tratamiento para evitar la activación de hongos y para prevenir los insectos xilófagos. Para esto se utilizará el producto Xylazel® fondo imprimación IFA⁵¹, aplicado con brocha por toda la superficie lúnea y posteriormente, se dejará actuar el producto dejando el bastidor dentro de una bolsa de plástico. Después de 24h se sacará de la bolsa y se dejará evaporar 2h.

Se inyectará resina acrílica Paraloid B72^{®5253} en los orificios de xilófagos con una jeringuilla para consolidar, y se repondrán las grietas y estos orificios con la resina comercial epoxi Araldit SV 427^{®54} con ayuda de una espátula metálica de puntas redondeadas. Se mezclarán ambos componentes⁵⁵ y se protegerán los bordes de los faltantes con cinta adhesiva para lograr un acabado más pulcro. Después de su aplicación y posterior secado, se eliminará la cinta de carroceros y se lijearán las imperfecciones que hayan quedado. Por último se le dará una capa de cera microcristalina⁵⁶ en frío con ayuda de una muñequilla de tela sintética rellena de algodón (**Imagen 44**).

En el soporte textil, por otra parte, se realizará una limpieza en la zona de hongos con ácido bórico⁵⁷ espolvoreado, reposando 24h, mientras que en el resto del tejido se continuará con una limpieza leve respetando los grafismos y cualquier otro rasgo distintivo. Debido al estado de los bordes del lienzo y los desgarros presentes en estos, se procederá a un saneamiento parcial del soporte textil, que contempla un entelado de bordes con una tela de naturaleza similar al lino. De este modo se facilitará el montaje de la obra en el bastidor, como también ayudará a que la tela realice sus movimientos mecánicos con mayor libertad y menor tensión. Se usará una tela 100% poliéster (Trevira) usando el método de aspa⁵⁸. Las bandas tendrán una amplitud de 11cm y una longitud de 46'9cm en las zonas más anchas y 37'9cm en las zonas más cortas. Se lavará la tela para quitarle el apresto una vez recortada a la medida deseada y se dejará secar en la sombra. Se marcará previamente con cinta adhesiva las

⁵¹ Xylazel. Disponible en: <http://www.xylazel.com/es/producto/xylazel-fondo-imprimacion-ifa>. Fecha de consulta: 17-7-2020.

⁵² COLOMINA, A. Guía de la conservación y restauración de escultura en soporte orgánico. Ed. Síntesis, Madrid, 137p.

⁵³ Paraloid B72® + acetona, concentración al 5%

⁵⁴ Junto con el endurecedor HV427®, usando 4'5g de cada parte y mezclándolos hasta obtener una mezcla homogénea.

⁵⁵ Resina y endurecedor a partes iguales.

⁵⁶ Cosmoloid 80H disuelta con WS al 50%.

⁵⁷ Funsol®, compuesto por óxido de zinc, alfaisometilionona, extracto de maíz, talco, y aerosil (sílica) entre otros.

⁵⁸ Bordes iguales dos a dos los cuales se ubican en el lienzo formando un aspa.



Imagen 46. Intarsia de hilos siguiendo la urdimbre.

medidas de las bandas donde irá el adhesivo y se aplicará el impermeabilizante⁵⁹ con brocha en las zonas de adhesión (**Imagen 45**) siendo estas de 5cm, y después se desflecarán las bandas 0'5cm con ayuda de un escalpelo. Se aplicará una segunda capa de impermeabilizante y se dejará secar a la sombra. El adhesivo⁶⁰ a utilizar en este caso será un semisintético que necesite de escasa humedad para su adhesión y efectividad. Se aplicará a las bandas, con brocha llegando a 1mm de grosor y se dejará evaporar hasta que esté mordiente. Una vez lo esté, se removerá la cinta de carroceros y se dejarán las bandas sobre el lienzo aplicando peso a la zona de adhesión, interponiendo un MELINEX®. Posteriormente se cambiará el MELINEX® por un tejido TNT y se aplicará calor con espátula caliente para ayudar a su secado.

En el caso de las pérdidas de estratos que no estén cubiertas por el nuevo tejido, se valorará según el grado de pérdida realizar una microsutura si el tejido está descohesionado, o realizar una intarsia de hilos en el anverso que facilite el agarre del estuco después de haber tensado la obra en el bastidor. Se desprotegerá la pintura y se tensará con ayuda de unas tenazas y una grapadora con grapas de acero inoxidable.

Se realizará la intarsia de hilos, adhiriendo cada uno de ellos siguiendo la urdimbre del tejido en las zonas de pérdidas de estratos (**Imagen 46**). Estos hilos se prepararán 24h antes⁶¹ y se adherirán con presión y calor. Posteriormente se procederá a una limpieza de la superficie pictórica, empezando por los test acuosos⁶², con los que se levantarán los depósitos de suciedad superficial; para continuar con el Test de Cremonesi⁶³ para la remoción del barniz⁶⁴, de acuerdo con su polaridad. Los diferentes disolventes y mezclas se aplicarán en diferentes pigmentos sin afectar a los estratos pictóricos hasta averiguar qué mezcla es la adecuada. En el caso de no eliminar el barniz con ninguna mezcla, se analizará la eficacia de los Solvent gel, propuestos por Richard Wolbers⁶⁵ y de los disolventes dipolares apróticos, como el dimetilsulfóxido (DMSO) mezclado en proporciones bajas en acetato de etilo.

Después se barnizará la película pictórica con barniz dammar⁶⁶ en WS (20g/100ml) siguiendo la dirección del tejido y posteriormente, para terminar

⁵⁹ Proporciones: 1 parte Plextol B500® en H₂O (1:3) con 1 parte Klucel G® o CMC (30g/L H₂O).

⁶⁰ Proporciones adhesivo: 2 partes Plextol B500® en 1 parte de Klucel G® (90g/L).

⁶¹ Hilos 100% poliéster preparados con Beva 371 disuelta con ligroína (3:1) a 60-65°C.

⁶² Soluciones tampón de pH 5'5, 7 y 8'5 libres y con diferentes aditivos como aditivos (TAC) tween 20® y Klucel G®, que actuarían respectivamente como agente quelante, tensoactivo y espesante.

⁶³ CREMONESI, P. Reflexiones sobre la limpieza de las superficies policromadas. *Unicum*, (8): 63-72, 2009.

⁶⁴ Mediante soluciones binarias de disolventes orgánicos neutros: Ligroína-Acetona, Ligroína-Etanol y Acetona-Etanol.

⁶⁵ KHANDEKAR, N. Chapter 1. Gelled systems: Theory and Early Application. *En*: WOLBERS, R., STULIK, D., KHANDEKAR, N. Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. The residue Question. California L.A. The Getty Conservation Institute, 2004, pp 5-11.

⁶⁶ ZALBIDEA, M^a A. y GÓMEZ, R. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. *Arché Instituto Universitario de la Restauración del Patrimonio*, (6 y 7): 496, 2011-2012.

de tensar el lienzo, se colocarán las cuñas superiores antiguas junto con las inferiores repuestas. Se preparará el estuco con carbonato cálcico (CaCO_3) como carga inerte y gelatina técnica como aglutinante proteico. Este estuco se preparará hidratando la cola 24h en agua y posteriormente, disolviéndola al baño maría⁶⁷ sin superar los 60°C. Estando en caliente se añadirá la carga hasta que ésta cubra por completo la solución⁶⁸. Se aplicará en tibio a las zonas de pérdidas con ayuda de una espátula y un pincel, y una vez seco se nivelará con bisturí. Puesto que nuestra obra presenta marcas del tejido y las pinceladas, se texturizará el estuco con ayuda de una impronta sacada del lienzo.

Por último, para la reintegración cromática de las lagunas, se realizará un ajuste de color con acuarela, mediante un método no discernible debido al tamaño de las pérdidas. Se extenderá un segundo barnizado de proceso o retoque con resina dammar, a brocha, y se acabará de ajustar el color por medio de pigmentos al barniz⁶⁹ Gamblin^{®70}.

Finalmente, se barnizará por pulverización con resina Regalrez 1094^{®71} disuelta en White Spirit, a la que se le incorporará Tinuvin 292^{®72} como estabilizador del barniz frente a la acción fotooxidativa de la radiación ultravioleta.

10.1. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La ubicación donde será expuesta o almacenada la obra se desconoce. Sin embargo, es necesario reunir unas pautas de salvaguarda de la obra para conservarla el mayor tiempo posible. Teniendo en cuenta que esta obra ha estado expuesta anteriormente a la humedad debido a fuentes atmosféricas o a un incorrecto almacenamiento, conviene que esté lejos de focos tanto de humedad como de calor. Principalmente nuestra preocupación se centra en los problemas que actúan de forma pasiva y extrínseca a la obra llegando a crear problemas intrínsecos en ella, por lo que se recomienda que las condiciones ambientales y de humedad sean estables en todo momento, y los sistemas centralizados de climatización (fuentes de calor o aire acondicionado) sean fijos⁷³ y no estén en contacto directo con la obra. Será preciso mantener una humedad relativa precisa y estable teniendo un rango tolerable para los

⁶⁷ Composición: 2 g de cola animal (disuelta al baño maría en 25 ml de agua destilada) + carbonato cálcico.

⁶⁸ FUSTER, L., CASTELL, M. y GUEROLA V.; *EL ESTUCO EN LA RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO*. Criterios, materiales y procesos. Valencia: Ed, UPV, 2008. Pag. 79

⁶⁹ Leonard, M., Whitten, J., Gamblin, R., & de la Rie, R.E. Development of a new material for retouching. *Studies in Conservation*. Vol. 45, (sup1): 111-113. Diciembre 2013.

⁷⁰ Pigmentos aglutinados con la resina sintética aldehídica Laropal A81[®].

⁷¹ 20g de resina Regalrez 1094 disuelta en 100ml disolvente White Spirit.

⁷² Chercoles, R., de Tapol, B., Ordoñez, A. y Domedel, L. Low molecular weight varnishes. Interview to E. René de la Rie, National Gallery of Art, Washington, DC. *Ge-conservacion* (2): 37, 2011.

⁷³ IPCE. Normas de conservación preventiva para la implantación de sistemas de control de condiciones ambientales en museos, bibliotecas, archivos, monumentos y edificios históricos. Sección de Conservación Preventiva, área de laboratorios. Madrid: 2009. Pp.3

objetos de alrededor incluyendo la obra. Si la HR experimenta cambios, estos no deben superar los 5 puntos diarios, pues las temperaturas no deben superar los 23°C ni descender a menos de 19°C. En cuanto a las fuentes de iluminación, es aconsejable que la cantidad de luz por hora sea de 150LUX⁷⁴.

Por último la obra debe someterse a un control y una revisión cada cierto tiempo, llegando a analizar y evaluar los riesgos⁷⁵ en caso de que estos aparezcan. La comunicación y la consulta deben ir siempre acompañados de una revisión de un conservador-restaurador que nos facilite la ayuda y la información necesaria para preservar nuestra obra en el tiempo.

11. CONCLUSIONES

La metodología usada para la realización de este trabajo ha influenciado enormemente en la calidad de los resultados obtenidos, incrementando a su vez el aprendizaje adquirido en la evolución del mismo, enriqueciendo los conocimientos de la alumna.

Los numerosos hallazgos de “copias” similares a nuestro objeto de estudio han acrecentado el discernimiento referente a datos de época y autoría. Pese a haber empezado sin datos de ningún tipo y al hecho de seguir sin tener dichos datos en nuestra obra en concreto, se ha llegado a encontrar el cuadro original junto con la verdadera autora, minimizando el abanico de búsqueda.

Junto con esto se ha puesto de manifiesto la importancia que ha tenido en este caso el marco como aliado en la búsqueda de información, llegando a obtener datos concisos de su estilo y época artística. Las fuentes gráficas y estética por otro lado, han servido para encontrar obras de igual temática, obteniendo por medio de estas, información acerca de la composición y el estilo pictórico que se ha seguido para representar esta escena.

Lamentablemente no se han podido realizar todos los estudios técnicos previstos para un mejor desarrollo del trabajo, así como para la correcta recopilación de la información. Por el contrario, se han podido realizar estudios empleando métodos no-invasivos, obteniendo y recogiendo toda la información posible en diagramas de daños y apuntes.

El estudio del estado de conservación se ha llevado a cabo obteniendo un buen diagnóstico de las patologías de la obra, las cuales han derivado mayormente del mismo factor. Los diagramas de daños han resultado ser de máxima importancia por su simplicidad y aporte de datos de un modo más visual

⁷⁴ Unidad de intensidad que recibe un objeto y que equivale a 1 lumen (luz emitida por un foco puntual) por m².

⁷⁵ IPCE. Fundamentos de Conservación Preventiva. En: Planes nacionales de Conservación preventiva. Sección de Conservación Preventiva, área de Investigación y Formación. Madrid: Noviembre 2015. Pp 4.

y didáctico. La falta de datos, tanto en el estudio técnico como en el estado de conservación, ha derivado en la realización de diversas hipótesis que avalaran las teorías que han ido surgiendo.

La propuesta de intervención por otra parte, se ha propuesto y redactado en base a los datos e información obtenidos a través de los diferentes estudios realizados. La idea en todo momento sigue siendo la de preservar la obra de su entorno y salvaguardarla en el tiempo respetando sus materiales.

En conclusión, pese a la falta de datos a nivel histórico-artístico del que se partió en un principio, junto con la escasez de datos para un completo estudio, se ha realizado un trabajo derivado de la búsqueda de información escrita y bibliográfica, complementando las pruebas no realizadas, por lo que se han conseguido llevar a cabo todos los objetivos propuestos a excepción de la autoría y datación original de la obra.

12. BIBLIOGRAFIA

ABC Cultura. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana: las pintoras de reivindicación en el Prado. Natividad Pulido. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-sofonisba-anguissola-y-lavinia-fontana-pintoras-reivindicacion-prado-201910220057_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F.

Algargos, Arte e Historia. Blog educativo de Historia del Arte. La pintura neoclásica. Disponible en: <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/la-pintura-neoclasica-caracteristicas.html>. Fecha de consulta: 25-4-2020.

Architectural Digest, Arte. Una selección de la expo de Sofonisba y Lavinia, [en línea]. España: 22 noviembre de 2019. AD. Disponible en: <https://www.revistaad.es/arte/galerias/una-seleccion-de-la-expo-de-sofonisba-y-lavinia/11936/image/793097>. Fecha de consulta: 12-6-2020.

Artnet. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/lavinia-fontana/christ-and-the-samaritan-woman-at-the-well-1g38tC0ypRjRPXnbIZiSWQ2>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

BELTRÁN, M. Museo de Zaragoza, memoria general 2005-2012. ISSN: 0212-548-X.

Biografías y Vidas. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/diderot.htm>. Fecha de consulta: 10-6-2020.

Boletín Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja. Nº 109. Zaragoza: Ibercaja Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón Y Rioja, 2012.

BONET, A. Guía del Museo Real Academia de San Fernando. 2ª Ed. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012. ISBN: 970-84-96406-26-1.

- Bonhams. Disponible en:
<https://www.bonhams.com/auctions/25673/lot/51/>. Fecha de consulta: 20-4-2020.
- BOULEAU, C. *Tramas: La geografía secreta de los pintores*. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 1996.
- CARDONA, H. Y MONTOYA, J. Eliseo. *El signo de la samaritana: estudio abductivo de Jn 4*. Vol. 64, No 178 (393-421). Bogotá: Theologica Xaveriana, julio-diciembre 2014. ISSN: 0120.3649.
- CARMONA, Juan. *Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes*. Ed, Akal istmo.
- CARMONA, Juan. *Iconografía clásica, guía básica para estudiantes*. Ed. Akal Istmo.
- CASTRIS, P. Leone. *Dipinti dal XIII ak XVI secolo*. Le collezioni borboniche e post-unitarie. Museo Nazionale di Capodimonte, Ed. Electa Napoli, 1999. ISBN 10: 8843556363
- Catholic.net. Los colores en la simbología del icono. Disponible en: <https://es.catholic.net/op/articulos/57110/cat/109/los-colores-en-la-simbologia-del-icono.html#modal>. Fecha de consulta: 13-6-2020
- CHERCOLES, R., de TAPOL, B., ORDOÑEZ, A. y DOMEDEL, L. Low molecular weight varnishes. Interview to E. René de la Rie, National Gallery of Art, Washington, DC. *Ge-conservacion* (2): 37, 2011.
- COLOMINA, A. *Guía de la conservación y restauración de escultura en soporte orgánico*. Ed. Síntesis, Madrid, 137p.
- Colors, acadèmia d'art. Historia del bastidor. Estefanía Ramos. Disponible en: <http://colorsdenia.blogspot.com/2012/08/bastidores.html>. Fecha de consulta: 17-6-2020.
- CREMONESI, P. Reflexiones sobre la limpieza de las superficies policromadas. *Unicum*, (8): 63-72, 2009.
- Descubrir el ARTE. Pinceles de mujer. Madrid, año XXI (249). Noviembre 2019.
- Di Mano in Mano. Disponible en:
<https://www.dimanoinmano.it/es/cp61497/arte/pittura-antica/cristo-e-la-samaritana-al-pozzo>. Fecha de consulta: 10-12-2019
- Dorotheum. Disponible en: <https://www.dorotheum.com/en/l/6416832/>. Fecha de consulta: 18-4-2020.
- Ebay. Disponible en: <https://www.ebay.es/itm/Old-master-Oil-painting-Samaritan-woman-near-the-well-18th-century-Italy-/180978456403>. Fecha de consulta: 18-4-2020.
- ECM Group. *Guía para la identificación de los agentes degradadores de la madera*. Aneproma.
- ENCINAS, C. MAGARIÑOS, M. Identificación de microorganismos causantes del deterioro en pinturas al óleo del Museo Universitario Colonial Charcas, Sucre 2016. *Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, Facultad de Ciencias Químico Farmacéuticas y Bioquímicas*.

Volumen 13, (14): 793-804. Diciembre 2018. Revista Ciencia, Tecnología e Innovación.

FFZ (Fondazione Federico Zeri). Disponible en: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/40703/>. Fecha de consulta: 15-6-2020.

FOGUÉS, F. Historia de Carcagente. Compendio geográfico-histórico de esta ciudad. Carcaixent:Edicions 96, Ajuntament de Carcaixent, 2000.

FUSTER, Laura, CASTELL, María y GUEROLA Vicent. EL ESTUCO EN LA RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO. Criterios, materiales y procesos. Valencia: Ed, UPV, 2008. Pag. 79

GALANTI, M^a G: *Napoli e Contorni di Giuseppe M^a. Galanti*. Nueva edición. Ed. Presso Borel e Comp. Nápoles, 1838. Pags 35-36. Disponible en: https://books.google.es/books?id=zTRjEtfau0C&pg=PA34&lpg=PA34&dq=lavinia+fontana+samaritana&source=bl&ots=6ZPMwYWsCW&sig=ACfU3U19kk5Al3up2FH2JNT9pB0bhIvnlG&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEWjA2aKYm_LoAhWRBGM BHZnxA_wQ6AEwD3oECBIQMg#v=onepage&q=lavinia%20fontana%20samaritana&f=false

Gracias y vida. Juan 4.5-42 - Jesús y la mujer samaritana - Estudio para grupos. Disponible en: <https://graciayvida.com/juan-4-5-42-jesus-y-la-mujer-samaritana-1-de-2-estudio-biblico-para-grupos/>. Fecha de consulta: 20-11-2019.

GUIJARRO, S y SALVADOR. M. *La Biblia, Nuevo Testamento*. 7^a Ed. Madrid: PPC, La Casa de la Biblia, 1992. ISBN 84 288 1076 1.

Instituto Patrimonio Cultural de España. Normas de conservación preventiva para la implantación de sistemas de control de condiciones ambientales en museos, bibliotecas, archivos, monumentos y edificios históricos. CP-0921. Sección de Conservación Preventiva, área de laboratorios. Madrid: 2009.

IPCE. Fundamentos de Conservación Preventiva. En: Planes nacionales de Conservación preventiva. Sección de Conservación Preventiva, área de Investigación y Formación. Madrid: Noviembre 2015.

Invaluable. Disponible en: <https://www.invaluable.com/auction-lot/enrico-cundani-after-lavinia-fontana-christ-and-536-c-oetapiudnd>. Fecha de consulta: 26-4-2020.

WOLBERS, R., STULIK, D., KHANDEKAR, N. Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. The residue Question. California L.A. The Getty Conservation Institute, 2004, pp 5-11.

Las provincias. La pastelería Tano de Gandia echa el cierre. Z. Sanz. Disponible en: <https://www.lasprovincias.es/comunitat/201510/13/pasteleria-tano-gandia-echa-20151012224206-v.html>. Fecha de consulta 3- 6-2020.

LEANDRO, M^a Carmen. La geometría a través del arte. CEIP Infante Don Juan Manuel. Murcia. Disponible en: <https://www.um.es/documents/299436/550133/LEANDRO+BARQUERO,+CARMEN+M.pdf>

LEONARD, M., WHITTEN, J., GAMBLIN, R., & DE LA RIE, R.E. Development of a new material for retouching. *Studies in Conservation*. Vol. 45, (sup1): 111-113. Diciembre 2013.

LE TOURNEUX, N. *Historia de la vida de Nuestro Señor Jesu-Christo*. Prebítero, Tomo 1. Valencia: Biblioteca de Valencia, 1787.

Liveauctioneers. Disponible en: https://www.liveauctioneers.com/item/4943285_536-enrico-cundani-after-lavinia-fontana. Fecha de consulta: 26-4-2020.

Llamada de medianoche. Las seis vestimentas de Jesucristo (2ª parte). Norbert Lieth. Disponible en: <https://www.llamadaweb.org/las-seis-vestimentas-de-jesucristo-2-de-2/>. Fecha de consulta: 13-6-2020.

LOCKYER, H. *Todas las mujeres de la Biblia* [en línea]. Londres: Ed. Vida. 2013. ISBN 0829778446, 9780829778441. Disponible en: https://books.google.es/books?id=qJPzoYT6MEC&pg=PT20&lpg=PT20&dq=vestidos+de+mujeres+hebreas+biblia&source=bl&ots=lpDB_zxuT&sig=ACfU3U02qNbLUYtvdOLrCQZFvmjLsE_fw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewjYzsvbjprqAhVrVBUIHU35CGMQ6AEwEHoECAkQAQ#v=onepage&q=vestidos%20de%20mujeres%20hebreas%20biblia&f=false.

LotArt. Disponible en: https://www.lot-art.com/auction-lots/Oil-Painting-on-Canvas-of-the-Samaritan-Woman-at-the-Well/16nyc998m2780-oil_painting_canva_samaritan-26.11.17-ebth. Fecha de consulta: 18-4-2020.

MARTÍN, Evaristo. *La Santa Biblia*. 21ª, ed. Madrid: Ediciones Paulinas, 1980.

MITCHELL, P y ROBERTS, L. *A history of European picture frames*. Merrell Holberton Publishers Ltd, Londres, 1996. ISBN 1-85894-037-0.

MITCHELL, P y ROBERTS, L. *Frameworks*. Merrell Holberton Publishers Ltd. Londres, 1996. ISBN 1-85894-036-2.

Monografías.com. *Cultura hebrea en tiempos de Jesús*. Byron Portillo. Disponible en: <https://www.monografias.com/trabajos82/cultura-hebrea-tiempos-jesus/cultura-hebrea-tiempos-jesus2.shtml>. Fecha de consulta: 14-6-2020.

MUÑOZ, A. *El marco en España: historia, conservación y restauración* [en línea]. *España: Ministerio de Cultura*. IPCE, 2009. Disponible en: <https://es.calameo.com/books/00007533528de6be40bee>

Museo del Prado. *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/historia-de-dos-pintoras-sofonisba-anguissola-y/5f6c56c8-e81a-bf38-5f3f-9a2c2f5c60eb>

Nice art gallery. Disponible en: <https://www.niceartgallery.com/Lavinia-Fontana/Christ-And-The-Woman-Of-Samaria-oil-painting.html>. Fecha de consulta: 20-4-2020.

Nueva Tribuna. Lavinia Fontana, indiscutible maestra de la pintura barroca italiana. Eduardo Montagut. Disponible en:

<https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/lavinia-fontana/20160823125436131168.html>. Fecha de consulta: 3-7-2020.

Orthodoxartsjournal.org. The Samaritan Woman, Baptism and the Hexagon. Jonathan Pageau. Disponible en: <https://orthodoxartsjournal.org/the-samaritan-woman-baptism-and-the-hexagon/>. Fecha de consulta: 9-6-2020.

Profecía al día. ¿Cómo vestía Jesús? Disponible en: <https://www.profeciaaldia.com/2018/02/como-vestia-jesus.html>. Fecha de consulta: 13-6-2020.

RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano. Tomo 1, Volumen 2. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1957.

SlideShare: Enseñanzas del encuentro de nuestro señor Jesucristo con la mujer samaritana. Jorge Alvites. Disponible en: <https://es.slideshare.net/jalvites/enseñanzas-del-encuentro-de-nuestro-seor-jesucristo-con-la-mujer-samaritana>. Fecha de consulta: 20-4-2020.

Tipos de artes. Arte neoclásico. Disponible en: <https://tiposdearte.com/arte-neoclasico-que-es/>. Fecha de consulta: 25-4-2020.

Todocolección. Disponible en: <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-pintura/pintura-espanola-siglo-xvi-jose-camon-aznar-summa-artis~x196798447> Fecha de consulta: 4-5-2020.

UNT. Disponible en: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc48847/>. Fecha de consulta: 18-4-2020.

WCCFA Painting damaged glossary, Carmen F, Bria. Disponible en: <https://wccfa.com/conservation/>. Fecha de consulta: 20-11-2019.

Xylazel. Disponible en: <http://www.xylazel.com/es/producto/xylazel-fondo-imprimacion-ifa>. Fecha de consulta: 17-7-2020.

ZALBIDEA, M^a A. y GÓMEZ, R. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. *Arché Instituto Universitario de la Restauración del Patrimonio*, (6 y 7): 496, 2011-2012.

13. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Cristo y la samaritana, autor desconocido. 62 x 56'4 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad privada, Valencia. Fotografía realizada por: Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 2/No.1, obra. Cristo y la mujer samaritana al pozo. Lavinia Fontana, 1607. Óleo sobre lienzo, 182 x 123cm. Colección privada Europea. Descargada de: <http://www.artnet.com/artists/lavinia-fontana/christ-and-the-samaritan-woman-at-the-well-1g38tC0ypRjRjPXnbiZiSWQ2> y <https://www.dorotheum.com/en/l/6416832/>

Imagen 3/No.2, obra. Cristo y la mujer samaritana. Lavinia Fontana. Óleo sobre lienzo, 161 x 120cm. Descargada de:

<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc48847/>

Imagen 4/No.3, obra. *Cristo e la Samaritana al pozzo*. Lavinia Fontana. Óleo sobre lienzo, 160 x 123cm. Museo di Capodimonte. Registro gráfico sacado del catálogo *Dipinti dal XIII al XVI secolo*. Le collezioni borboniche e post-unitarie. Museo Nazionale di Capodimonte.

Imagen 5/No.4, obra. *Cristo e la Samaritana al pozzo*. Lavinia Fontana. Óleo sobre lienzo. 160 x 117cm. Museo di Capodimonte. Descargada de:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/40703/>

Imagen 6/No.5, obra. Jesús y la mujer samaritana. Enrico Cundani. S.XIX (1892). Óleo sobre lienzo, 120 x 94cm (con marco), 102 x 76cm, Nápoles. Descargada de: https://www.ebay.es/itm/Painting-to-Oil-on-Canvas-Antique-Jesus-and-the-Samaritan-XIX-Century-Age-800/264611837360?_trkparms=aid%3D1110004%26algo%3DSPLICE.COMP%26ao%3D1%26asc%3D20200220094952%26meid%3Dc834627bd9a64145803a0f5915eb3236%26pid%3D100008%26rk%3D2%26rkt%3D12%26sd%3D180978456403%26itm%3D264611837360%26pmt%3D1%26noa%3D0%26pg%3D2047675%26algv%3Ddefault&_trksid=p2047675.c100008.m2219. Fecha de consulta: 18-4-2020.

Imagen 7/No.6, obra. Rebecca junto al pozo. Después de Lavinia Fontana. Óleo sobre lienzo, 111'9 x 78'8cm (con marco). Descargada de:

<https://www.bonhams.com/auctions/25673/lot/51/>

Imagen 8/No.7, obra. La buena samaritana. Autor desconocido. Escuela flamenca S.XVIII. Óleo sobre lienzo, 104 x 78cm. Descargada de:

<https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-pintura/pintura-espanola-siglo-xvi-jose-camon-aznar-summa-artist~x196798447>

Imagen 9/No.8, obra. La mujer samaritana al pozo. Autor desconocido. Óleo sobre lienzo, 101'6 x 76'2 x 2'54cm. Descargada de: https://www.lot-art.com/auction-lots/Oil-Painting-on-Canvas-of-the-Samaritan-Woman-at-the-Well/16nyc998m2780-oil_painting_canva_samaritan-26.11.17-ebth

Imagen 10/No.9, obra. Cristo y la samaritana en el pozo. Firma desconocida. S.XIX – 1800. Óleo sobre lienzo, 74 x 54cm. Web: Descargada de: <https://www.dimanooinmano.it/es/cp61497/arte/pittura-antica/cristo-e-la-samaritana-al-pozzo>

Imagen 11/No.10, obra. Cristo y la mujer de Samaria. Lavinia Fontana. Óleo sobre lienzo (reproducción). Descargada de:

<https://www.niceartgallery.com/Lavinia-Fontana/Christ-And-The-Woman-Of-Samaria-oil-painting.html>

Imagen 12/No.11, obra. Samaritana cerca del pozo. Autor desconocido. S.XVIII. Óleo sobre lienzo, 44'5 x 29'8cm. Italia. Descargada de:

<https://www.ebay.es/itm/Old-master-Oil-painting-Samaritan-woman-near-the-well-18th-century-Italy-/180978456403>

Imagen 13/No.12, obra. Cristo y la mujer de Samaria. Enrico Cundani, “Después de Lavinia Fontana”. Óleo sobre lienzo, 30 x 25cm. Colección privada Shropshire. Descargada de: <https://www.invaluable.com/auction-lot/enrico-cundani-after-lavinia-fontana-christ-and-536-c-oetapiudnd> y https://www.liveauctioneers.com/item/4943285_536-enrico-cundani-after-lavinia-fontana.

Imagen 14. Detalle reverso obra no.12. Descargada de: <https://www.invaluable.com/auction-lot/enrico-cundani-after-lavinia-fontana-christ-and-536-c-oetapiudnd>.

Imagen 15/No.13, obra. Cristo y la Samaritana. Autor desconocido. Óleo sobre lienzo. *Monestir d' Aigües Vives (La Barraca, Carcaixent)*. Registro gráfico ofrecido por: Vicente Guerola Blay.

Imagen 16/No.14, obra. Cristo y la samaritana. Autor desconocido. Óleo sobre lienzo. Museo Camón Aznar/ Museo Goya (Zaragoza). Registro gráfico ofrecido por Vicente Guerola Blay.

Imagen 17. Autorretrato en el estudio. Óleo sobre cobre, 15'7 cm de diámetro. 1579. Florencia, Galería de los Uffizi. Descargada de: <https://www.revistaad.es/arte/galerias/una-seleccion-de-la-expo-de-sophonisba-y-lavinia/11936/image/793097>.

Imagen 18. Duccio di Buoninsegna, Cristo y la samaritana. 1310-1311. Temple y oro sobre tabla. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Descargada de: <https://artsandculture.google.com/asset/cristo-y-la-samaritana-duccio-di-buoninsegna/4AFwhs-biXBQyg?hl=es>

Imagen 19. Garofalo (Benvenuto Tisi), *Cristo y la mujer de Samaria*, 1546. Óleo sobre tabla. Museo de Israel. Descargada de: <https://www.imj.org.il/en/collections/231800>

Imagen 20. Carlo Maratta, *Christ and the Samaritan Woman at Jacob's Well*, Barroco. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte M. Kroshitsky, Sebastopol. Descargada de: http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_385.html

Imagen 21. Giovanni Lanfranco, *Samaritana al pozzo*, post 1625. Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli. Descargada de: <https://puntoalarte.blogspot.com/2019/08/obra-de-giovanni-lanfranco.html>. Datos obtenidos de: <https://www.tumgir.com/tag/Samaritana>

Imagen 22. Estudio de planos de profundidad. Realizado por Paula Teruel España con el programa vectorial CorelDRAW® X5.

Imagen 23. Composición en líneas y diagonales. Realizado por Paula Teruel España con el programa vectorial CorelDRAW® X5.

Imagen 24. Detalle de la moldura del marco de *El lago Greenwood* de Jasper Francis Cropsey. Captura de pantalla del cuadro sacado de: [https://static.museothyssen.org/microsites/vv_permanente/index.htm?startscene=46&startactions=lookat\(-119.6,0,59.44,0,0\)](https://static.museothyssen.org/microsites/vv_permanente/index.htm?startscene=46&startactions=lookat(-119.6,0,59.44,0,0)).

Imagen 25. Detalle de la moldura de nuestro cuadro. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 26. Reverso de la obra con marco. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 27. Detalle del grafismo. Fotografía realizada en el taller de caballete por la docente María Castell Agustí, con Dino-Lite (Digital Microscope CTS).

Imagen 28. Detalle de los hilos del tafetán. Fotografía realizada en el taller de caballete por la docente María Castell Agustí, con Dino-Lite (Digital Microscope CTS).

Imagen 29. Ensamblés de caja y espiga con retalón comparado con el ensamble de nuestro bastidor. Fotografía realizada por Paula Teruel España e imagen descargada de google imágenes.

Imagen 30. Detalle de la preparación. Fotografía realizada en el taller de caballete por la docente María Castell Agustí, con Dino-Lite (Digital Microscope CTS).

Imagen 31. Radiografía. Realizada por el docente José Antonio Madrid García en el laboratorio de Inspección Radiológica del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, en la Universitat Politècnica de València. El equipo utilizado fue MeX+100, de la empresa Medical ECONET®. La fotografía de rayos X se realizó con seis placas de 35 x 45 cm, con una distancia al objeto de 170cm y una exposición de 0'187 segundos.

Imagen 32. Estructura de la cabeza de la samaritana en la radiografía. Imagen recortada por Paula Teruel España, a partir de la radiografía realizada por el docente José Antonio Madrid García.

Imagen 33. Estructura de la cabeza de la samaritana en la pintura. Fotografía realizada por Paula Teruel España.

Imagen 34. Detalle de la barbilla de la samaritana. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 35. Forma y partes del marco. Realizado con el programa vectorial CorelDRAW X5.

Imagen 36. Fotografía del marco. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200 y Abode Photoshop CC 2018®.

Imagen 37. Diagrama de daños del reverso. Realizado por Paula Teruel España con el programa vectorial CorelDRAW X5.

Imagen 38. Detalle de esquina de bastidor con grietas y cuña. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 39. Detalle de pérdidas de estratos pictóricos. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 40. Detalle de craqueladuras. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 41. Diagrama de daños del anverso. Realizado por Paula Teruel España con el programa vectorial CorelDRAW® X5.

Imagen 42. Detalle pérdida de moldura. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 43. Detalle grieta en la esquina inferior derecha. Fotografía realizada por Paula Teruel España. Cámara NIKON D5200.

Imagen 44. Aplicación cera microcristalina con muñequilla. Fotografía realizada por Paula Teruel España.

Imagen 45. Croquis del entelado de bordes con medidas. Realizado con CorelDRAW® X5 y Paint 3D.