



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes  
Culturales

UN "RETRATO DEL CANÓNIGO LIÑÁN" DEL PINTOR  
VALENCIANO DECIMONÓNICO MIGUEL POU  
ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO, FORMAL Y ANÁLISIS  
TÉCNICO EN SU PROCESO DE RESTAURACIÓN

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes  
Culturales

AUTOR/A: Alfonso Buigues, María

Tutor/a: Guerola Blay, Vicente

Cotutor/a: Castell Agustí, María

Director/a Experimental: DOMENECH GARCIA, BEATRIZ

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

# Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Alfonso Buigues, María

Tutor/a: Guerola Blay, Vicente

Cotutor/a: Castell Agustí, María

Director/a Experimental: DOMENECH GARCIA, BEATRIZ

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

UN “RETRATO DEL CANÓNIGO LIÑÁN”  
DEL PINTOR VALENCIANO  
DECIMONÓNICO MIGUEL POU

ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO,  
FORMAL Y ANÁLISIS TÉCNICO  
EN SU PROCESO DE RESTAURACIÓN

Alumna

María Alfonso Buigues

Tutores

Vicente Guerola Blay y María Castell Agustí

Tutora experimental

Beatriz Doménech García



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Master  
University  
UPV





UN “RETRATO DEL CANÓNIGO LIÑÁN”  
DEL PINTOR VALENCIANO  
DECIMONÓNICO MIGUEL POU.

ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO, FORMAL Y ANÁLISIS  
TÉCNICO EN SU PROCESO DE RESTAURACIÓN

Alumna: María Alfonso Buigues

Tutores: Vicente Guerola Blay y María Castell Agustí

Tutora experimental: Beatriz Doménech García



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



departamento  
Conservación  
Restauración  
Bienes  
Culturales





## RESUMEN

En el presente Trabajo Final de Máster se lleva a término un estudio alrededor de una pintura sobre lienzo con la representación del retrato del canónigo Mariano Liñan y Morelló (Valencia, 1769-1844). La obra, acerca de la cual existía un profundo desconocimiento, había sido en alguna ocasión atribuida a la misma producción de Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850), dado que reproduce con magistral maestría el retrato autógrafo que actualmente se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y que está documentado en 1835. En esta ocasión aparece el retratado con vestiduras sacerdotales propias del que fuese rector de la parroquia donde se conserva y ostentando como una de sus mayores condecoraciones la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III. La finalidad del presente trabajo ha sido expertizar la obra en vistas a tratar de esclarecer su autoría que, finalmente, fue descubierta durante el proceso de limpieza con la aparición autógrafa de su autor: Miquel Pou; un destacado seguidor del estilo del pintor de cámara de Fernando VII.

La figura de Liñan es de capital importancia para comprender ciertos aspectos de la vida religiosa, política y social de la Valencia de su tiempo y, en especial, como comitente a través de su testamentaría de la llegada del agua potable a la ciudad de Valencia. Al margen de las cuestiones historiográficas y de estudio estilístico de la obra se ha llevado a término un análisis de los materiales constitutivos de la obra. Estos parámetros se han realizado a través de diferentes sistemas de prospección para la elaboración de un diagnóstico que permitiese un conocimiento puntual de la pintura en su estado de conservación, incluyendo dentro de éstos el estudio de la enmarcación, contemporánea a la obra, y de notable interés documental por la inscripción que aparece en su margen inferior, así como por la calidad de su manufactura.

La obra presenta un relativo buen estado de conservación, si bien cabría definir de entrada tres de sus principales deficiencias: la aparición en algunas zonas de grietas prematuras en la película pictórica como consecuencia de un defecto de técnica, la desestabilización de la planitud del soporte textil como consecuencia del desajuste del tensado perimetral, así como la sedimentación de suciedad y oxidación de barnices.

La obra se ha intervenido dentro del programa de rehabilitación integral de la Sacristía de la Parroquia de San Nicolás y Pedro mártir de Verona de la ciudad de Valencia, formado por parte del equipo de restauradores del IRP a través de las prácticas de empresa de la UPV.

## PALABRAS CLAVE

Canónigo Liñan; Miquel Pou; pinacoteca de la Parroquia de San Nicolás Valencia; pintura valenciana del s. XIX; retratística en la escuela de Vicente López; restauración de pintura sobre lienzo.

## RESUM

En aquest Treball Final de Màster es duu a terme un estudi al voltant d'una pintura sobre llenç amb la representació del retrat del canonge Mariano Liñan i Morelló (València, 1769-1844). L'obra, sobre la qual existia un profund desconeixement, havia estat en alguna ocasió atribuïda a la mateixa producció de Vicente López (València, 1772-Madrid, 1850), atès que reproduïx amb magistral mestratge el retrat autògraf que actualment es conserva al Museu Lázaro Galdiano de Madrid i que està documentat el 1835. En aquesta ocasió apareix el retratat amb vestidures sacerdotals pròpies del que fos rector de la parròquia on es conserva i ostentant com una de les seves condecoracions més grans la Creu de Cavaller de l'Ordre de Carles III. La finalitat del present treball ha estat expertitzar l'obra amb vista a intentar esclarir la seva autoria que, finalment, va ser descoberta durant el procés de neteja amb l'aparició autògrafa del seu autor: Miquel Pou; un destacat seguidor de l'estil del pintor de cambra de Ferran VII.

La figura de Liñán és de capital importància per comprendre certs aspectes de la vida religiosa, política i social de la València del seu temps i, en especial, com a comitent a través de la testamentaria de l'arribada de l'aigua potable a la ciutat de València. Al marge de les qüestions historiogràfiques i estudi estilístic de l'obra sha dut a terme una anàlisi dels materials constitutius de l'obra. Aquests paràmetres s'han realitzat a través de diferents sistemes de prospecció per a l'elaboració d'un diagnòstic que permetés un coneixement puntual de la pintura en el seu estat de conservació, incloent-hi l'estudi de l'emmarcació, contemporània a l'obra, i de notable interès documental per la inscripció que apareix al marge inferior, així com per la qualitat de la seva manufactura.

L'obra presenta un bon estat de conservació relatiu, si bé caldria definir d'entrada tres de les seves principals deficiències: l'aparició en algunes zones d'esquerdes prematures a la pel·lícula pictòrica com a conseqüència d'un defecte de tècnica, la desestabilització de la planitud del suport tèxtil com a conseqüència del desajust del tensat perimetral, així com la sedimentació de brutícia i oxidació de vernissos.

L'obra s'ha intervingut dins del programa de rehabilitació integral de la Sagristia de la Parròquia de Sant Nicolau i Pere màrtir de Verona, format per part de l'equip de restauradors de l'IRP a través de les pràctiques d'empresa de la UPV.

## PARAULES CLAU

Canonge Liñán; Miquel Pou; pinacoteca de la Parròquia de San Nicolás Valencia; pintura valenciana del s. XIX; retratística en la escola de Vicente López; restauració de pintura sobre llenç.



## ABSTRACT

In this Master's thesis, a study is developed focusing on a painting on canvas with the representation of the portrait of Canon Mariano Liñan y Morelló (Valencia, 1769-1844). The artwork, about which there was a profound lack of knowledge, had once been attributed to the same production of Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850), since he reproduced with masterly skill the autograph portrait currently preserved in the Lázaro Galdiano Museum in Madrid and which is documented in 1835. In this case, the portrayed appears with priestly vestments typical of the one who was rector of the parish where artwork is preserved and he is holding the Knight's Cross of the Order of Carlos III as one of his greatest decorations. The purpose of this study has been to expertize the painting with a view to trying to clarify its authorship, which was finally discovered during the cleaning process with the autograph appearance of its author: Miquel Pou; an outstanding follower of the style of the court painter of Fernando VII.

The figure of Liñán is of major importance to understand certain aspects of the religious, political and social life of the Valencia of his time and, in particular, as the representee who, through his will, commissioned the arrival of drinking water to the city of Valencia. Apart from the historiographical questions and the stylistic study of the artwork, an analysis of the constitutive materials of the painting has been completed. These parameters were determined by means of different survey systems in order to establish a diagnosis that would allow a precise knowledge of the painting in its state of conservation, including a study of the framing, which is contemporary to the artwork, and of remarkable documentary interest to the inscription that appears on the lower margin, as well as for the quality of its manufacture.

The artwork is in a relatively good state of preservation, although three of its main deficiencies could be defined from the outset: the appearance in some areas of early shrinkage cracks in the pictorial film as a result of a technical defect, the destabilization of the flatness of the textile support as a consequence of the imbalance of the perimeter tensioning, as well as the sedimentation of dirt and oxidation of varnishes.

The work has been intervened as part of the integral rehabilitation program of the Sacristy of the Parish of San Nicolás and Pedro Mártir de Verona, formed by the team of restorers of the IRP through the company interships of the UPV.

## KEYWORDS

Canon Liñán; Miguel Pou; art gallery of the Parish of San Nicolás Valencia; Valencian painting of the s. XIX; portrait painting at the school of Vicente López; restoration of painting on canvas.



# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	12
2. OBJETIVOS	15
3. METODOLOGÍA	17
4. UN RETRATO DEL CANÓNIGO LIÑÁN Y EL DESCUBRIMIENTO DE SU AUTORÍA	19
5. EL PINTOR MIGUEL POU, BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	23
6. LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS Y SU LEGADO PATRIMONIAL	28
7. EL CANÓNIGO LIÑÁN, ENTRE LA DIMENSIÓN DEL PERSONAJE HISTÓRICO Y LA DIGNIDAD ECLESIAÍSTICA	31
7. 1. La iglesia y la sociedad valenciana alrededor de la primera mitad del siglo XIX	34
8. EL IMPACTO DEL RETRATO COMO FÓRMULA PICTÓRICA	36
9. LOS ORÍGENES DE LA “VERA EFIGIE” DE LIÑÁN EN LA OBRA DE VICENTE LÓPEZ Y SUS DISCÍPULOS.	40
9. 1. Soporte La copia de Liñán en el taller de López	44
10. ESTUDIO ESTILÍSTICO Y COMPOSITIVO	51
11. ANÁLISIS TÉCNICO	55
11. 1. Soporte textil	57
11. 2. Bastidor	60
11. 3. Estratos pictóricos	62
- Preparación	62
- Película pictórica	63

- Barniz. Apreciaciones sobre la firma	65
11. 4. La enmarcación. Estilo y técnica.	67
12. ESTADO DE CONSERVACIÓN	72
12. 1. Soporte textil	72
12. 2. Bastidor	75
12. 3. Estratos pictóricos	77
12. 4. Marco	81
13. INTERVENCIÓN Y PROCESO DE RESTAURACIÓN	84
13. 1. Primeros tratamientos en el anverso	85
13. 2. Protección puntual de la película pictórica	86
13. 3. Tratamientos en el soporte textil	87
13. 4. Intervención en el bastidor	89
13. 5. Limpieza. Procesos de intervención en los estratos pictóricos	91
13. 6. Barnizado y reintegración. Procesos de intervención en los estratos pictóricos	93
13. 7. Intervención del marco	96
14. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	101
15. CONCLUSIONES	104
16. FUENTES REFERENCIALES	105
17. ÍNDICE DE IMÁGENES	112
18. AGRADECIMIENTOS	116
19. ANEXO	117



# 1 INTRODUCCIÓN

La iglesia parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, situada en la Plaza del Abad Penalva de la ciudad de Valencia, estos últimos años ha mostrado gran interés en la conservación y restauración de su patrimonio histórico y artístico. En enero del año 2021 se concreta la restauración de dos obras sobre lienzo pertenecientes a sus fondos pictóricos, para llevarse a cabo en las instalaciones del Taller-Laboratorio de Pintura de Caballete y Retablos del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València (UPV)<sup>1</sup>.

Una de estas pinturas, de excelente calidad artística, se atribuía al conocido pintor valenciano Vicente López, viéndose representado el Canónigo Mariano Liñán.

El presente trabajo se desarrolla en dos partes diferenciadas que se han elaborado de forma prácticamente simultánea: el estudio histórico y contextual del personaje, el autor y la obra; y la investigación sobre los aspectos técnicos y conservativos de esta pintura sobre lienzo, así como su proceso integral de restauración.

Al comenzar a estudiar la obra fueron muchas las incógnitas que se presentaron, siendo la atribución de López una de las premisas que más confusión suscitaba. Si bien la calidad artística de la obra la situaba en un entorno cercano al pintor valenciano, las grietas visibles en gran parte de la pintura derivadas de un defecto de técnica generaban dudas a priori acerca de su atribución.

Por ello, y como punto de partida, se consultó de forma inmediata el catálogo de obras de Vicente López realizado por José Luís Díez<sup>2</sup>, dado que la amplísima monografía recogía en gran detalle

toda la obra de López y además, las copias realizadas de sus obras. De esta forma se pudo constatar que tradicionalmente, muchas de las atribuciones otorgadas a través de diferentes referencias bibliográficas eran erróneas, aunque se desconocía el autor constaba como *obra de taller de Vicente López*<sup>3</sup>. Junto a la referencia de la pintura conservada en San Nicolás se recogían numerosas copias de la obra objeto de estudio atribuidas a su hijo, Bernardo López, así como a diversos pintores de su taller.

El amplio catálogo de reproducciones del retrato original de López pone de manifiesto que la figura del canónigo Mariano Liñán fue de gran relevancia en la Valencia de la primera mitad de siglo XIX. La construcción de López de su efigie constituye para Liñán un método propagandístico de gran relevancia, el arte se pone al servicio del prócer convirtiéndose en una obra muy repetida por los discípulos del pintor valenciano con el fin de atender su demanda.

Al consultar el catálogo de la exposición de la Colección del Ayuntamiento de Valencia<sup>4</sup> realizada en 1981, se menciona como posible autor de las versiones<sup>5</sup> a un artista: *Miguel Bou*. Si bien el nombre de este desconocido pintor no aparecía en ningún registro, por lógica se pudo suponer que se trataba de Miguel Pou, paisano de López, aprendiz y discípulo de su taller.

De forma simultánea, el estudio técnico de la obra puso de manifiesto información de relevancia incuestionable para su atribución. La inspección de la obra bajo radiación UV, reveló una firma en la esquina inferior derecha que de forma autógrafa transcribía el nombre del artista, Miguel Pou.

<sup>1</sup> De ahora en adelante: Taller de restauración de pintura de caballete del IRP.

<sup>2</sup> DÍEZ, José Luís. *Vicente López (1772-1850). Volumen II. Catálogo Razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> CATALÁ, Miguel Ángel. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*. Valencia: Blasco Requena S.A. 1981, p. 119.

<sup>5</sup> La simbología y las vestiduras del Canónigo cambia con respecto a las obras firmadas por López, aspecto recogido en apartados posteriores.

Una vez conocido el nombre de este prácticamente desconocido pintor se pudo realizar una búsqueda bibliográfica más específica, a través de la que se pudo articular el discurso del presente trabajo. A raíz del estudio se pudo contactar con el Museo Lázaro Galdiano, en cuya colección se encuentra la obra original de Vicente López de la que se nutren el resto de versiones, así como con el Museo de Bellas Artes de Valencia, en cuyos fondos se encuentra una obra análoga a la estudiada y realizada por nuestro mismo autor.

El análisis y la catalogación de los retratos inventariados del canónigo Liñán ha permitido ahondar en cuestiones teóricas relativas a lo que se podría denominar construcción de las efigies del poder, la relevancia de las figuras de los académicos, la copia y la importancia de los talleres en la difusión de estas imágenes. Por otra parte, la superposición de los registros fotográficos de las obras encontradas ha permitido plantear una hipótesis sobre la posibilidad de la existencia de una plantilla empleada por los discípulos del taller de López para facilitar el gran número de retratos que del canónigo se realizaron en su día.

La oportunidad de intervenir la obra y acceder a ella en el Taller de restauración de pintura de caballete del IRP a través del acceso a prácticas de empresa gestionadas por la oficina SIE<sup>6</sup> de la UPV, nos ha permitido profundizar en aspectos relativos a la técnica y ejecución de la pintura, que suponen un primer acercamiento a un artista valenciano que con su pintura recoge los últimos vestigios del barroco y el academicismo más genuino. La investigación realizada durante este proceso de formación, ha posibilitado proceder con conciencia y conocimiento durante el proceso de restauración de la obra, en la que ha primado el respeto por el original.

A través de la restauración se ha recuperado la paleta cromática del autor, deudora a todas luces de las fórmulas genuinamente establecidas por Vicente López, así como su lectura compositiva que, con la estratificación de la suciedad, había perdido una correcta comprensión del sentido estético de la obra y principalmente el oscurecimiento de las sutiles gamas cromáticas subyacentes.

---

<sup>6</sup> Servicio Integrado de Empleo.





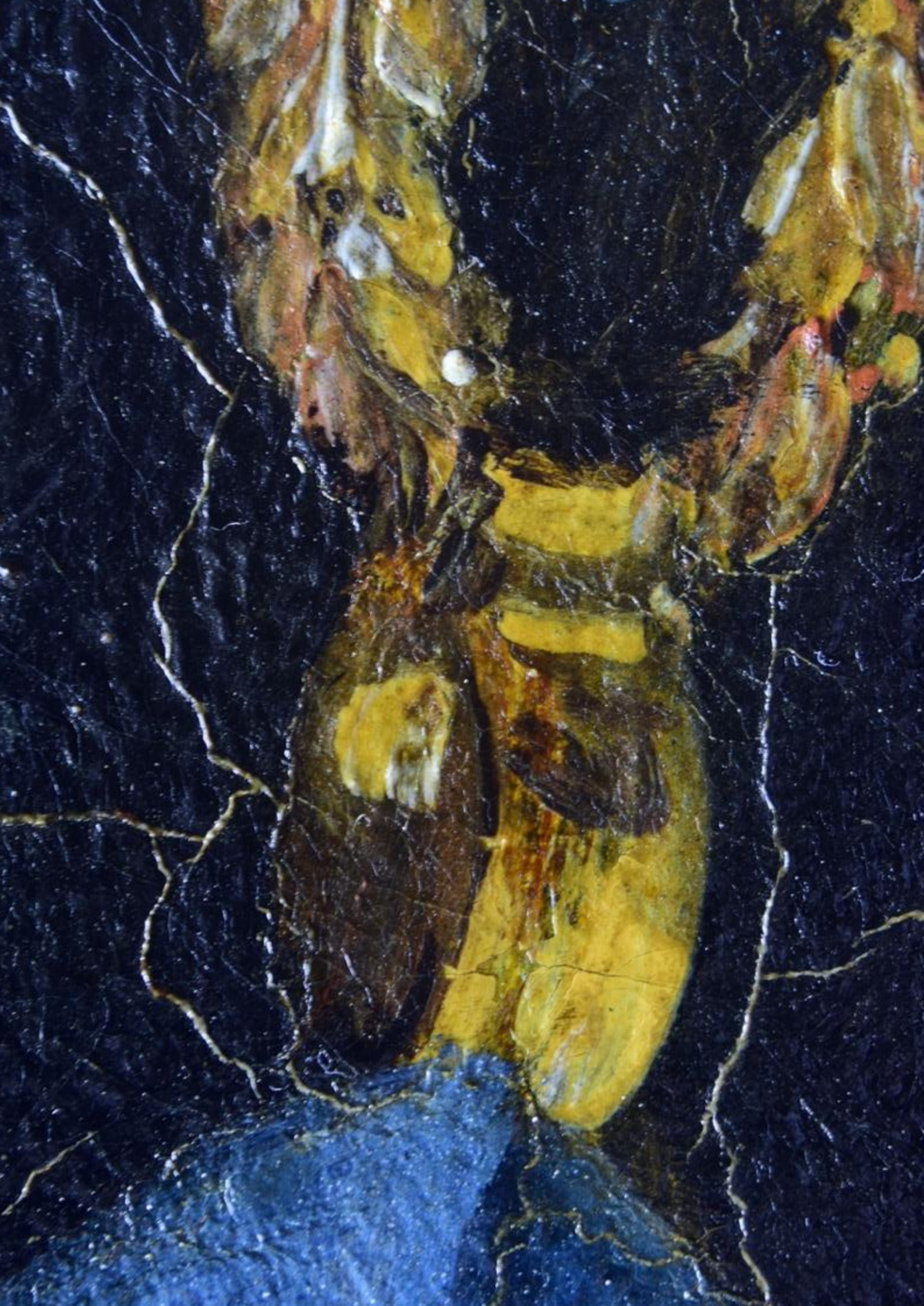
## 2 OBJETIVOS

El desarrollo de un Trabajo de Fin de Máster viene marcado por la determinación de un objetivo principal hacia el que dirigir la investigación para poder establecer una metodología clara que permita proceder con orden y claridad.

Dadas las características de este trabajo, el principal objetivo perseguido ha sido desarrollar un proyecto de investigación en torno a una obra sobre lienzo abarcando, tanto el aspecto histórico, como el práctico, estableciendo un nexo entre el aprendizaje y formación universitaria y el plano laboral. Todo ello para desarrollar y reflejar las competencias adquiridas en el transcurso de la formación de post-grado en el campo de la investigación, la conservación y la restauración en materia de Bienes Culturales.

Para poder llevarlo a cabo ha sido necesario establecer una serie de objetivos específicos, a corto y medio plazo, posibilitando la consecución progresiva del objetivo principal:

- Realizar una revisión bibliográfica acerca del género pictórico del retrato para adquirir una visión global de su trascendencia en la historia del arte.
- Estudiar la iconología de las efigies del poder, extrapolando los métodos y esquemas representacionales a los retratos del canónigo Liñán y su posición social.
- Contextualizar históricamente la obra, estudiando la trama sociocultural de la Valencia del siglo XIX, con especial atención en el ambiente artístico del momento, así como en la presencia y peso del clero en una sociedad.
- Revisar la producción pictórica de Vicente López y sus discípulos, con una especial atención a Miguel Pou, para comprender la relevancia de las Academias y la copia en el aprendizaje de los artistas.
- Analizar la obra a nivel matérico, para entender su método de ejecución, justificando así las características estilísticas del artista y su metodología plástica.
- Examinar el estado de conservación de cada uno de los elementos integrantes de la obra, empleando técnicas analíticas y de imagen, así como un exhaustivo examen visual con la intención de desarrollar un plan de intervención adecuado a las necesidades de la obra.
- Llevar a cabo la restauración de la obra, atendiendo a sus requerimientos y teniendo en cuenta las características del proyecto y la funcionalidad e importancia de la obra para el propietario.
- Establecer una serie de parámetros para la correcta conservación preventiva de la obra, así como plantear un plan de difusión de la investigación con la intención de poner en valor a un artista muy poco conocido, pero de relevancia en el panorama artístico valenciano del siglo XIX.



### 3 METODOLOGÍA

La realización del trabajo se ha ejecutado siguiendo de forma pautada los objetivos planteados a corto y medio plazo para alcanzar el principal. Un proyecto de investigación se realiza de forma progresiva y a largo plazo, planteando un cronograma que sirva de guía para alcanzar con éxito las metas propuestas.

En primer lugar, ha sido necesario realizar una revisión bibliográfica de fuentes primarias y secundarias, partiendo de los temas generales para proseguir con aquellos más específicos al tema tratado. Esta búsqueda se ha centrado en la consulta de monografías, catálogos, artículos de investigación científica y páginas web. De esta forma se ha procedido a contrastar y comparar la información para construir un discurso coherente, basado en aquella documentación más fidedigna.

La importancia de conocer el contexto histórico de una obra se hace evidente a la hora de abordar una intervención de restauración. Entender y comprender el entorno del artista, así como las corrientes intelectuales de su época y las directrices técnicas de los tratadistas, se convierte en una herramienta fundamental sobre la que establecer las bases del diálogo entre artista, restaurador y sociedad. El estudio se ha centrado en el análisis y comprensión del género pictórico del retrato, su repercusión en la historia del arte y el poder de las imágenes. Se han catalogado los lienzos representacionales del canónigo Mariano Liñán de los que se tiene constancia, estableciendo una línea cronológica que ha permitido ahondar en cuestiones relativas al empleo de la copia en el taller de López y su método de ejecución.

De forma más específica, y tras contrastar las fuentes bibliográficas, se ha recopilado información acerca del autor de la obra Miguel Pou, para elaborar una breve biografía permitiendo adoptar una visión certera de su estilo y características. La posibilidad de acceder a la obra en el Taller de pintura de caballete del Instituto de Restauración del Patrimonio, ha

permitido estudiar a nivel técnico y formal muchos aspectos relativos a la ejecución pictórica. De esta forma, se ha podido desarrollar el análisis estilístico de un artista al que se le han dedicado pocos estudios. Se han realizado diversos exámenes visuales y organolépticos, empleando lentes de aumento y microscopio electrónico, así como un registro fotográfico completo bajo diferentes espectros de luz.

Una vez recopilada toda la información, se han tomado muestras para su análisis y se han realizado las pertinentes pruebas de sensibilidad. De esta forma se ha podido adquirir el conocimiento suficiente para plantear y ejecutar la intervención de restauración del lienzo, así como establecer unas premisas para su correcta conservación. La intervención ha tenido como fin la estabilización del soporte textil, la consolidación de los estratos pictóricos y la recuperación de la unidad cromática y estética de la pintura. De forma simultánea se ha estudiado el marco, analizándolo a nivel formal y estético para llevar a cabo su intervención de restauración. Por un lado, como elemento exento y de gran valor artístico, por otro lado, como fuente documental sobre Mariano Liñán y Morelló ya que en su inferior presenta una inscripción en latín que recoge parte de su biografía.

Finalizada la intervención restauradora la pintura retornó a la Parroquia de San Nicolás, estimando las condiciones idóneas para su conservación y situándola en un espacio adecuado teniendo en cuenta que, dado que se trata de la representación de un clérigo, no puede ocupar un espacio de culto. Por último, la divulgación y difusión de la investigación de la obra y el artista constituye un punto de gran importancia, dado que se plantea su empleo como herramienta para su conservación, siendo la comunicación y el conocimiento los medios para evitar el olvido, derivando en la pérdida de la cultura, el patrimonio y la historia.



## 4 UN RETRATO DEL CANÓNIGO LIÑÁN Y EL DESCUBRIMIENTO DE SU AUTORÍA

De los fondos pictóricos de la Parroquia de San Nicolás se han llevado a término diferentes de estudios e investigaciones artísticas que han derivado en TFM<sup>7</sup>, TFG<sup>8</sup> y tesis doctorales. La obra objeto de estudio del presente trabajo es un óleo sobre lienzo en el que se representa con vestidura talar al canónigo Mariano Liñán, pavorde de la Catedral de Valencia y beneficiario de la iglesia a la que pertenece la pintura.

La obra, situada en origen en la sacristía por ser el retrato de un clérigo, recoge a la personalidad eclesiástica en posición de tres cuartos, de expresión sobria y mirada penetrante. Liñán sostiene en su mano derecha un bonete negro de cuatro puntas y sujeta con la izquierda el repliegue de su manto o capa. Sobre su cabeza el solideo negro recuerda al espectador su posición de eclesiástico. Las condecoraciones de la Orden Española de Carlos III que el retratado ostenta, reflejan la importancia civil que tuvo y las distinciones honoríficas que se le otorgaron. Fundada en 1771 por el Rey Don Carlos III, la institución de la Real y Distinguida Orden Española tenía la finalidad de distinguir a aquellas personas que realizaban acciones en beneficio de España. Durante el reinado de Isabel II, la orden en su origen caballeresca y nobiliaria se transformó en condecoración civil, la más alta distinción honorífica del país, bajo el lema *Virtuti et Merito*, dado que debía incluir el mérito del agraciado.

La gran devoción del monarca a la Virgen, y en concreto a la advocación de la Inmaculada Concepción, Patrona de España, fue la motivación para utilizar su iconografía mariana como propia de las insignias, cuyos colores azul y blanco configuraron las distinciones de la

orden y en el centro de la cruz, la imagen de la Purísima Concepción.

El marco, de excelente calidad y notable presencia, ilustra a todo el que visiona la obra sobre la trayectoria de esta notable personalidad a través de una inscripción en su margen inferior.

Nos encontramos ante una obra de excelente calidad técnica y artística en la que la composición y expresividad de la pintura es sin duda uno de los factores más llamativos e importantes. La sobriedad compositiva y la solemnidad en la disposición del canónigo deja clara la intención de dotar al retratado de la presencia que otorga su dignidad clerical. Debe ser esta la causa por la que la obra fue atribuida al artista de cámara Vicente López, de cuya mano se pueden identificar los tres retratos de Liñán pertenecientes respectivamente al Museo Lázaro Galdiano, *The Art Institute of Chicago* y a una colección particular en Barcelona.<sup>9</sup> Si bien en estas pinturas, como canónigo se ve retratado con hábito de su dignidad. Esta efigie, es considerada por la crítica una de las obras cumbre de la carrera de López la pintura fue ampliamente reproducida por sus inmediatos discípulos entre los que se encuentran su hijo Bernardo López o Miguel Pou el autor de la obra objeto de la presente investigación.

La duda que suscitaba su atribución anterior se hizo patente al examinar organolépticamente la pintura, que presentaba un agrietamiento generalizado en su superficie. Estas grietas, particularmente visibles en las zonas con menor carga pictórica, evidenciaban un defecto de técnica impropio en artistas como López, cuyo conocimiento sobre el comportamiento

<sup>7</sup> Trabajo Final de Máster.

<sup>8</sup> Trabajo Final de Grado.

<sup>9</sup> DíEZ, Jose Luis. *Vicente López (1772-1850). Volumen II... op. cit.*, pp. 153-154.

mecánico de la materia es claro. Además, las carnaciones, que recogen las áreas de mayor concentración matérica, presentaban la característica *piel de naranja* debida a un exceso de aglutinante.

A partir de esta premisa se realizó una investigación documental que permitió cerciorarse de la equívoca atribución de la pintura. La investigación y su sinergia generada de la visión y el conocimiento de los profesores Vicente Guerola y María Castell, así como de la técnico de taller Beatriz Doménech, permitió plantear una hipótesis sobre la posibilidad de que la pintura constituyera una copia de taller a partir del original de López.

Su inspección bajo fluorescencia UV reveló la presencia de una firma en el margen inferior derecho que de forma autógrafa verificaba la autoría: Miguel Pou. Un artista, cuya investigación ha permitido situar como claro exponente del academicismo valenciano imperante en las instituciones de las Bellas Artes a lo largo del siglo XIX.



***El canónigo Mariano Liñán y Morelló***

Miguel Pou Llovera

c.a. 1838

Óleo sobre lienzo, 126 x 94,8cm

Parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir

Valencia





## 5 EL PINTOR MIGUEL POU, BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La trayectoria y biografía de Miguel Pou (fl.1820-1897) se encuentra ligada a la Academia de San Carlos de Valencia, donde fue alumno bajo la dirección académica de Vicente y Francisco Llácer.<sup>10</sup> Su producción es deudora del academicismo propio de López, del que fue discípulo, y de las enseñanzas de Bernardo López. Actualmente se desconoce su lugar de nacimiento y fecha exacta, si bien se puede situar en a principios del siglo XIX.

La documentación y obra de este artista es escasa, aunque a partir en la década de 1830 su nombre comienza a aparecer de forma repetitiva en las noticias relativas a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. En 1836 fue pensionado por el Comisario General de la Santa Cruzada,<sup>11</sup> cuyo cargo ostentaba Mariano Liñán Morelló. Fue en esta época en la que presumiblemente Pou realiza tres copias del retrato del presbítero producido por López años atrás. Una de ellas, la que efectúa para la Academia, y que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, le otorgó el título de Académico supernumerario. Las dos copias restantes las realizó una para la Parroquia de San Nicolás,<sup>12</sup> de la que fue beneficiario, y otra para la Parroquia de Santa María del Mar, del Grao de Valencia, dónde nació y que actualmente se halla en paradero desconocido.

La sustitución de los gremios profesionales por la institucionalización de las academias en el

siglo XVIII, perseguía un objetivo muy claro, el de implantar los estudios de las Nobles Artes en las ciudades bajo el lema francés *Libertas artium restituta*,<sup>13</sup> elevando la labor del artista por encima de la categoría artesanal.<sup>14</sup> La intención de desdibujar la barrera social que se levantaba entre la nobleza y el círculo artístico, fue siempre uno de los objetivos más perseguidos por los fundadores y promotores de la institucionalización artística, llegando a situarla entre las excelencias de la sociedad. Sin embargo, la figura de los *dilettani*<sup>15</sup> estuvo muy presente en las decisiones tomadas por las juntas académicas, si bien, con el paso del tiempo los artistas fueron conquistando esa preeminencia reservada en un inicio a los Académicos de Honor.<sup>16</sup> Los estatutos de la Real Academia de San Fernando de Madrid, refundada en 1757, contemplaban la relevancia de los consiliarios, es decir los nobles, a la hora de tomar decisiones y participar en las Juntas convocadas, fueran particulares, ordinarias, generales o públicas. Un hecho que aseguraba el carácter político-estamental de la institución académica.<sup>17</sup>

Bajo el designio de Carlos III y dependiente de la Academia de Madrid, en la Academia de San Carlos de Valencia, desde su fundación en el siglo XVIII y hasta la reforma de los estatutos a mediados del XIX, se podían distinguir tres tipos de académicos: los de honor, nombrados a propuesta del presidente y "*personas de*

---

<sup>10</sup> BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: Editions Gründ, 1999, p. 236.

<sup>11</sup> ALBA, Ester. *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*. Gil, Rafael (dir.). Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2004, pp. 1948-1952.

<sup>12</sup> Objeto del presente estudio.

<sup>13</sup> "Restauración de la libertad de las artes"

<sup>14</sup> LORENTE, Jesús. *La Academia de Bellas Artes de San Luis y los pintores de Zaragoza en el siglo XIX*. *Artigrama. Revista*

*del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* [en línea]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991-1992, 8-9, pp. 405-434. [Consulta: 25-05-2022]

<sup>15</sup> De la sociedad inglesa "sociedad de diletantes", grupo de hombres nobles y académicos que promovían y patrocinaban el estudio de las artes clásicas. Extraído de: *ibid.*

<sup>16</sup> Puesto reservado a nobles, *dilettani*.

<sup>17</sup> NAVASCUÉS, Pedro. *Historia de la Academia* [en línea] Madrid: realacademiadellasartessanfernando.com, 2022. [Consulta: 25-05-2022]

*distinguido carácter y celosas del bien público, ya sean seglares o eclesiásticas*”;<sup>18</sup> los académicos de mérito, que podían suplir en sus funciones a los maestros; y los supernumerarios, aquellos discípulos premiados o notables<sup>19</sup>.

En la primera mitad del siglo XIX, la posición hegemónica de las academias en la vida artística se encontraba totalmente consolidada, si bien, los pintores y artistas de cámara, vinculados directamente a la Casa Real, ejercían una importante influencia en las corrientes artísticas, constituyendo el modelo estético imperante.<sup>20</sup> Es el caso de López, uno de los artistas más solicitados e influyentes de la sociedad valenciana durante el reinado de Fernando VII.

Durante la Guerra de la Independencia y la ocupación de Napoleón Bonaparte en España, la actividad académica se vio frenada y retomada de nuevo con la reposición del absolutismo en 1814.

El estilo de Miguel Pou se engloba en el academicismo valenciano más conservador, herencia de un López que valoraba el refinamiento y la disciplina en el hacer por encima de todo. Contrastando con las corrientes cada vez más potentes del romanticismo, Pou se mantuvo fiel a su maestro valenciano y a los ideales académicos, siendo víctima de críticas y algunos desprecios de los sectores artísticos más rupturistas. En 1843 presentó con destino a la Sala del Tribunal de la Audiencia una copia realizada “de pensado y de repente”<sup>21</sup> del retrato hecho por Vicente López de la reina Isabel II, obra por la que mereció el título de Académico de Mérito de San Carlos.<sup>22</sup>

Desde 1838, Pou participó en las exposiciones públicas y las sesiones prácticas del Liceo artístico de Valencia, así como en los certámenes organizados por la Sociedad Económica de Amigos del País desde el 1845 a 1855. En

1848 obtuvo además, el título de socio de mérito por el dibujo de un diploma para la referida sociedad.<sup>23</sup>

En el caso de Miguel Pou Llovera, el desconocimiento y la poca documentación que se puede encontrar dificulta la elaboración de una biografía que permita obtener una visión general de todos los ámbitos de su vida. Sin embargo, y teniendo en cuenta que el principal interés que se manifiesta es el de conocer su trayectoria artística, se puede afirmar que las notas de prensa y la profusa actividad divulgativa y expositiva de entidades como la Academia de Bellas Artes, ha permitido explorar su proyección social, así como su reputación y, más o menos intensamente, su carrera profesional. Como anota Ester Alba:

*“(…) a través de las crónicas de las exposiciones de bellas artes, así como de los artículos que él mismo escribió para la revista cultural “La Esmeralda” se puede llegar a comprender su personalidad artística.”*<sup>24</sup>

Entre estos escritos cabe destacar: “sobre la necesidad del estudio de la Anatomía en las enseñanzas de bellas artes” donde refleja su conservadurismo y rigidez en lo que a las enseñanzas académicas se refiere. Contrastando cada vez más con las nuevas corrientes liberales provenientes de Francia, donde el romanticismo imperaba.

Tras conseguir la plaza de Teniente Director de la Academia de San Carlos de Valencia en 1846, la confirmó en 1850. Dicho año tras la reforma en el plan de estudios de la Academia, Pou pasó a figurar como profesor de dibujo anatómico de los estudios elementales.<sup>25</sup>

La importancia que en Valencia tuvo la figura de Vicente López es capital, ya que permite

<sup>18</sup> BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVII valenciano*. Valencia: Insitució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 1987, p. 123.

<sup>19</sup> PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles. “De repente” y “de pensado”. El acceso a la formación artística en el siglo XIX. En: LOMBA, Concepción, CASTÁN, Alberto, POBLADOR, M<sup>a</sup>Pilar. *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV. Vol. 2* [en línea]. Madrid: Institución “Fernando el Católico”, 2019, pp. 604-614. [Consulta: 01-06-2022]

<sup>20</sup> ALBA, Ester. *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>21</sup> Desde su fundación las academias determinaron un sistema para regular el acceso de los artistas, en la que la

temporalización de los ejercicios era decisiva. Por un lado, los ejercicios “de repente” en los que solo disponían de unas horas para realizar la copia. Por otro lado, “de pensado” en los que el artista trabaja durante unos meses en su taller para la reproducción de la obra en cuestión. PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles. *op. cit.*

<sup>22</sup> BOIX, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: Imprenta Manuel Alufre, 1877, pp. 146.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> ALBA, Ester. *op. cit.* pp. 1948-1952.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 1933.

comprender el movimiento artístico de la ciudad. Si bien fue un artista que tuvo un amplio reconocimiento a nivel nacional, hasta el punto de eclipsar como retratista a Goya, su influencia en la capital valenciana se traducía en un gran séquito de fieles discípulos que perpetuaban la prevalencia de los esquemas barrocos.

Como se puede observar en una de las pocas pinturas que se conservan de nuestro autor, el lienzo *Felipe IV pinta a Velázquez la cruz de Santiago* (figura 2) expuesto en Valencia en marzo de 1992 y en Alicante un año después a raíz de la exposición *El món de Goya i López en el Museu Sant Pius V*, muestra su estilo academicista y su facilidad en el tratamiento de la luz.

Ante este panorama sociocultural, es de especial interés la exposición de 1855 celebrada en las dependencias de la Academia de San Carlos, organizada por el *Diario Mercantil* y el *Círculo de las Bellas Artes*. El lienzo *La oración del Huerto*<sup>26</sup> presentado por Pou, fue víctima de una dura crítica que ponía de manifiesto la rebelión de los artistas e intelectuales que comulgaban con las corrientes francesas frente al rigor depurado y preciosista que se promulgaba en la Academia. El articulista del *Diario Mercantil* llega a definir su producción como una obra de influencia pernicioso para los jóvenes artistas<sup>27</sup> afirmando: *“Id a ver el cuadro del señor Pou para saber como no habéis de pintar.”*<sup>28</sup>

Si bien la intención de transformar los cánones estéticos de la pintura valenciana durante la regencia de María Cristina y el reinado de Isabel II derivó en la imposición del romanticismo en la Casa Real, Valencia mantuvo una inclinación clara hacia el academicismo de López, impidiendo la promulgación de las ideas liberales entre los artistas. El peso social y la influencia que poseían las Academias, que en Valencia se sublevaba a la admiración por el pintor de cámara de Fernando VII, se evidencia en la resolución de la disputa ante tal peyorativa realizada a Pou.

---

<sup>26</sup> El paradero de esta obra es actualmente desconocido, si bien se ha podido acceder a los registros fotográficos de algunas pinturas con dicho pasaje evangélico representado de los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia (lugar en la que la sitúan los estudios) resulta complicado atribuir alguna de ellas al artista Miguel Pou, quedando fuera de las competencias de este trabajo, se plantea como posible futura línea de investigación.

La manifestación de la opinión del *Diario Mercantil de Valencia* sobre la obra del profesor de la Academia, lejos de ser únicamente un ataque personal, pretendía evidenciar el lastre que suponía la imposición academicista en las artes para la llamada “regeneración artística”.<sup>29</sup> Ante tales acusaciones, la Real Academia de Bellas Artes publicó poco después un artículo conjunto en el que desacreditaba las publicaciones del *Diario Mercantil*, exponiendo la escasa formación de los que allí brindaban su opinión para desprestigiar a una entidad cuyo recorrido histórico y artístico avalaba su valía.<sup>30</sup>

Tras esta disputa mediática Miguel Pou desaparece de toda referencia política, social y fundamentalmente artística, dejando de participar en las siguientes exposiciones celebradas en Valencia. En 1897 fallece,<sup>31</sup> dejando tras de sí un recorrido profesional de logros y reconocimientos.

La disputa artística de la época marca de forma definitoria la trayectoria de este artista valenciano que, a pesar de su rigor estilístico y su calidad en la ejecución y reproducción de grandes obras, se ve relegado a un segundo plano en el que su nombre, claramente vinculado al academicismo, se pierde entre los documentos y escritos de un periodo convulso y transicional.

En la actualidad son muchos los artistas del siglo XIX que se han revalorizado a raíz de numerosos estudios e investigaciones, dado que la grandeza de los siglos precedentes ha menguado y distorsionado la percepción artística de una época que, en realidad, fue especialmente propicia. Miguel Pou es, sin duda, un artista con una profusa carrera artística al que, sin embargo, se le atribuyen muy pocas obras actualmente conservadas. Este hecho ha provocado que resulte complicado ilustrar su trayectoria y obtener una visión fidedigna de su estilo, expresión artística y metodología de trabajo.

<sup>27</sup> ALBA, Ester. *op. cit.* p. 1934.

<sup>28</sup> ANÓNIMO. Folletín exposición pública. Bellas Artes. *Diario Mercantil de Valencia*. Valencia: Diario Mercantil, 23 julio 1855 (2247), pp. 1-2.

<sup>29</sup> ALBA, Esther. *op. cit.*, pp. 1935-1936.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> BOIX, Vicente. *op. cit.*, p. 146.



Fig. 2. *Felipe IV pinta a Velázquez la cruz de Santiago*. Miguel Pou. Museo de Bellas Artes de Valencia.



## 6 LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS Y SU LEGADO PATRIMONIAL

La configuración urbanística de la ciudad de Valencia ha ido transformándose a lo largo de los siglos hasta la actualidad, pudiendo distinguirse hasta cuatro grandes etapas.<sup>32</sup> La ciudad romana da paso a la ampliación árabe del siglo XI aumentando cuatro veces el perímetro de sus murallas, que tras la conquista cristiana se vio extensamente expandida, constituyendo en planta una de las ciudades medievales más importantes de Europa.<sup>33</sup> Durante el siglo XIX, la ciudad se desarrolla en torno a estos núcleos trecentistas, hasta que el crecimiento demográfico obliga a ensanchar los límites urbanísticos rebasando así el casco antiguo.<sup>34</sup>

La reconquista peninsular de Jaume I a mediados del siglo XIII, con su consecuente recristianización, motivó la reconstrucción y apropiación de las mezquitas de las taifas árabes para articular una red de parroquias cristianas organizadas en distritos.<sup>35</sup>

En Valencia, cuya reconquista se remonta al año 1238, aparece la Parroquia de San Nicolás (figura 3) desde el inicio de la recristianización como uno de los primeros templos y centros religiosos de la ciudad.<sup>36</sup> A pesar de la controversia sobre la titularidad de la advocación de la Iglesia es San Nicolás Obispo de Bari el santo titular desde 1245,<sup>37</sup> patrón de la orden de los Dominicos a quienes Jaume I donó el lugar.

Fundada por el Arzobispo de Tarragona, Albalat, la iglesia primitiva se rehízo en 1419 como templo gótico ampliando la planta hacia los pies, para verse renovada en el siglo XVII, como tantas otras iglesias, con una profusa y abigarrada decoración barroca.<sup>38</sup> Como resultado, San Nicolás constituye uno de los ejemplos más representativos en la ciudad de Valencia de los conjuntos ornamentales que fusionaban el gótico estructural del templo con el Barroco.

De esa renovación ornamental son deudores los frescos que revisten la bóveda de la nave central, diseñados por Antonio Palomino y pintados en 1700 por su discípulo Dionís Vidal.<sup>39</sup> Sin embargo, es de capital importancia mencionar la riqueza de la colección pictórica de la Iglesia, en cuyos fondos atesora multitud de piezas de gran valía para el estudio de la cultura y patrimonio valencianos.

El mecenazgo de la Iglesia es fundamental para comprender el desarrollo de las artes, cuya representación cristológica o religiosa supone el máximo exponente estilístico de cada época. Es evidente la riqueza pictórica y artística del templo valenciano, que reúne auténticas obras de arte de destacable relevancia que permite al visitante, sumergirse en el devenir histórico-artístico de una Valencia de gran repercusión e influencia en las artes españolas.

<sup>32</sup> PIGARRÓN, Fernando. *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 17.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> TEIXIDOR, M<sup>a</sup> Jesús. Proyectos de reforma urbanística en Valencia. Planes de ensanche. *Ciudad y territorio: revista de ciencia urbana*. España: Instituto Nacional de Administración pública, 1976, nº 1, pp. 73-82.

<sup>35</sup> GONZÁLEZ, Miguel-Ángel. *E fizieron las mezquitas, Iglesias: conversión de mezquitas musulmanas en iglesias cristianas en la frontera de Valencia y Murcia, 1244-1304*. [en línea] Alicante: Universidad de Alicante. Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias y Tecnologías Historiográficas, 2019, p. 2. [Consulta: 02-05-2022].

<sup>36</sup> Las primeras referencias sobre la Iglesia se pueden encontrar en la obra *Crónica General de toda España, y especialmente del Reino de Valencia* de Pere Antoni Beuter, eclesiástico valenciano y humanista. Extraído de: ROIG, Pilar. et al. *Intervención arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017, p. 27.

<sup>37</sup> CRUILLES, Maqués. *Guía urbana de Valencia Antigua y moderna. Vol.1*. Valencia: París-Valencia, 1979, p. 142.

<sup>38</sup> BERCHEZ, Joaquin. et al. *Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X*. Valencia: Conselleria de cultura, educació i ciència, 1995, pp. 100-105.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Desde el siglo XV hasta el academicismo más idealista, entre sus fondos figuran artistas de la relevancia de Juan de Juanes, Nicolás Borrás, Rodrigo de Osona o Vicente Macip, grandes representantes de la transición del Gótico al Renacimiento valenciano. Sin embargo, es de gran significación la colección de obra barroca de la parroquia, en la que destacan multitud de retablos, tablas y lienzos distribuidos por sus capillas. Desde Jerónimo de Espinosa en el Altar Mayor, hasta tallas de Ignacio Vergara o José Esteve Bonet pasando por multitud de obras de artistas desconocidos pero de evidente calidad estilística y artística.<sup>40</sup>

El arte académico o la denominada pintura academicista también atesora una posición rele-

vante entre la extensa colección artística de la parroquia. La obra que en este trabajo se trata, se sitúa en este periodo histórico de transición idealista y convulsión política en el que la desvinculación del círculo artístico con lo eclesial comienza a manifestarse entre los liberales más radicales, que pretendían implantar su novedosa visión estilística.

Por ello, la vera efigie del canónigo Liñán es una pintura que recoge mucho más que un simple retrato, representa un momento histórico-artístico que permite comprender el pensamiento y situación de una ciudad que, lejos de desprenderse del conservadurismo, se aferra a la tradición identitaria que representa el estilo artístico de Vicente López.



Fig. 3. Fragmento de la reproducción *Valencia. Plano de población* Vicente Tomás Tosca. Jose Fortea. 1704. Biblioteca Nacional de España.

<sup>40</sup> SAN NICOLÁS *Contexto histórico* [en línea]. Valencia: sannicolasvalencia.com, 2022. [Consulta: 21-04-2022].





## 7 EL CANÓNIGO LIÑÁN, ENTRE LA DIMENSIÓN DEL PERSONAJE HISTÓRICO Y LA DIGNIDAD ECLESIAÍSTICA

Mariano Liñán y Morelló (Grao de Valencia, 1769 – Madrid, 1844) fue una de las personalidades más relevantes de la sociedad valenciana de principios de siglo XIX. Como estudioso e intelectual fue artífice de numerosos logros académicos que le permitieron labrarse una reputación de gran prestigio. Aun a pesar de que generalmente se le refiere con la dignidad coral de canónigo, fue este un cargo que en realidad nunca llegó a ostentar, si bien la pavordia que le fue otorgada asimilaba por estamento eclesiástico un puesto con el otro.

Nacido en el seno de una familia modesta en el Grao de Valencia, Liñán mostró desde infante su pasión por el estudio de las lenguas y el arte. Impulsado por su gusto hacia la cultura y la lectura, en 1797 ocupó la cátedra de Lengua Árabe, que entonces era requisito indispensable para acceder al cargo de bibliotecario de su Universidad, que obtuvo con veintiséis años.

Compaginó sus estudios universitarios de Filosofía y Humanidades con su ingreso en el Seminario Conciliar, donde estudió Teología y Cánones. En 1790 obtuvo el Doctorado en Teología, ordenándose sacerdote un año después y siendo nombrado a la edad de 33 años beneficiario de la Iglesia de San Pedro y San Nicolás. Como apunta él mismo en su solicitud a las Pavordias de Teología Moral en 1813,

estudió en profundidad las principales lenguas orientales: hebrero, griego y árabe con la intención de “(...) rebatir á los herejes, que abusando de dichas lenguas, procuran destruir los dogmas de nuestra Santa Religión”.<sup>41</sup>

Fue comisario de la Santa Cruzada entre el 1834 y 1843 y Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1835.<sup>42</sup> En el año 1843 fue nombrado Obispo de Teruel, cargo al que nunca accedió y que según Vicente Cárcel Ortí el papa nunca reconoció,<sup>43</sup> falleciendo en Madrid a los 74 años de edad.<sup>44</sup> En su partida de defunción<sup>45</sup> se menciona su entierro en la cripta de la iglesia de Monserrat.<sup>46</sup>

A solo diez días de su óbito Liñán firmó su testamento.<sup>47</sup> Uno de los legados más importantes que dejó tras su muerte fueron los fondos para financiar el aprovisionamiento de agua potable en Valencia, con el objetivo de frenar la mortalidad producida por las epidemias. El proyecto, en el que el hermano de Liñán participó, contemplaba la realización de una red y planta de abastecimiento.<sup>48</sup> En 1870 se comenzaron las obras para realizar en su honor una fuente en la antigua plaza de la Constitución, sin embargo, no llegó a concluirse, siendo casi un siglo después de su fallecimiento, cuando se erigió finalmente la fuente con su busto. Ya en la segunda mitad del siglo XX, financiada por la Sociedad de aguas potables, se

<sup>41</sup> LIÑÁN, Mariano. *M.I.S. El Dr. Mariano Liñán opositor á las Pavordias de Teología Moral. Suplicante*. Valencia: 27 Diciembre de 1813. [en línea] Navarra: dadun.unav.edu. [Consulta: 25-05-2022].

<sup>42</sup> NAVASCUÉS, Pedro. [en línea] *op. cit.*

<sup>43</sup> CÁRCEL, Vicente. *Historia de la Iglesia en Valencia. Tomo II*. Valencia: Arzobispado de Valencia, 1987, pp. 530-536.

<sup>44</sup> DE QUINTANA, Covadonga. *Mariano Liñán y Morelló* [en línea] España: rah.es, 2005. [Consulta: 25-05-2022].

<sup>45</sup> Recogida en PIGARRÓN, Fernando. El pavorde de la Catedral de Valencia Mariano Liñán Morelló. Documentos sobre su vida y su obra. En: CALLADO, Emilio (ed.) *La catedral Ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo*

*XVIII. Volumen 3*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015, pp. 337-338.

<sup>46</sup> En aquella época Madrid contaba con dos templos con dicha advocación. Uno todavía subsistente y otro, ya desaparecido, que formaba parte del hospital y que poseía dos capillas, de Nuestra Señora del Pilar y los Desaparados, servidas para las congregaciones de aragoneses y valencianos. *Ibid.*, p. 338.

<sup>47</sup> *Ibid.* pp. 315-355.

<sup>48</sup> *Del Negrito a la Sociedad de Aguas Potables y Mejoras de Valencia. Desde 1846 hasta 1890* [en línea]. Valencia: aguasdevalencia.es, 2022. [Consulta: 25-05-2022].

ubica en la Plaza de la Virgen de Valencia, coronada por un busco del personaje realizado por José Esteve Edo, que tomó como modelo retratístico el lienzo de López realizado en 1835.

Si bien, su carrera eclesiástica no fue tan brillante como la académica, el retrato realizado por López, así como las inscripciones que se encuentran en el inferior de sus copias<sup>49</sup> deja clara su importancia dentro del estamento eclesiástico. La indumentaria religiosa es concebida como signo de distinción del clero con respecto a los fieles y laicos, mostrando con su atuendo la dignidad de su ministerio.<sup>50</sup>

La vestimenta coral pretendía causar un ambiente propicio para mover al fiel al decoro y respeto, armonizando los escenarios litúrgicos. La retórica clerical coloca los símbolos como valores elementales, siendo el régimen visual propuesto por el catolicismo tradicionalista determinante para la comunicación estamental.<sup>51</sup>



Dentro del clero se establece una jerarquía aún vigente que aporta derechos de preferencia sobre los demás. La prebenda o canonjía otorgada a ciertos miembros del cabildo catedralicio de la ciudad de Valencia constituía, además de una dotación económica, una posición privilegiada dentro de la estructura secular. Mariano Liñán, como pavorde poseía dicha preeminencia con personalidad jurídica y autoridad normativa.

En la Catedral de Valencia los canónigos visten desde el siglo XVIII un traje canonical identificativo que se ha conservado hasta la actualidad y que es claramente reconocible en los retratos de Liñán realizados por López. A partir del 1585 se crearon 10 cátedras-pavordias en las que la iglesia sufragaba parte de los gastos de las cátedras,<sup>52</sup> y los beneficiarios ostentaban la dignidad e insignias canonicas.<sup>53</sup> Como se puede observar en la obra conservada en el Museo Lázaro Galdiano (figura 5) el hábito de su dignidad se compone de una muceta de piel de armiño blanco y seda roja, una capa de este mismo tejido sobre el roquete realizado con bordados y filigranas propios del sobrepepliz.

Fig.4. Fuente del canónigo Liñán. Busto de bronce por José Esteve Edo, 1977. Plaza de la Virgen, Valencia.

Fig. 5. (pg. sig.) El canónigo Mariano Liñán. Vicente López. 1835. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

<sup>49</sup> La inscripción en latín también se encuentra en el marco de las obras, como es el caso de la pintura conservada en la Parroquia de San Nicolás. La transcripción, así como su traducción se recoge en *Anexo I*.

<sup>50</sup> ÁGREDÁ, Ana María. Indumentaria religiosa. *Emblemata* [en línea] Aragón: Institución Fernando el Católico, 2011 (17). pp. 107-128. [Consulta: 25-05-2022]

<sup>51</sup> VEGA, Jhon Janer. El hábito no hace al monje. Reflexiones histórico-semióticas sobre la ética sacerdotal tradicionalista.

*Franciscanum*. Bogotá: Universidad de San Buenaventura, 2016, Vol. LVIII. pp. 303-338.

<sup>52</sup> A cambio, el Rector siempre sería canónigo. Extraído de: GUEROLA, Francisco José. *L'Il·lustrat Juan Sala Bañuls* (Pego, 1731- Rotglà i Corberà. 1806) En: *Festes de Pego*, 2001. Pego: Ayuntamiento de Pego, 2001.

<sup>53</sup> Esto podría explicar la confusión popular de atribuirle la canonjía a Liñán.



© Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

## 7. 1. La Iglesia y la sociedad valenciana alrededor de la primera mitad del siglo XIX

En un contexto histórico convulso, la Valencia de finales de siglo XVIII y principios del XIX estuvo marcada por las repercusiones de la Revolución Francesa y la Guerra de la Independencia. Tras las abdicaciones del rey Carlos IV y de su hijo Fernando VII y el levantamiento del 2 de mayo en Madrid, que nos remite a los lienzos de Goya conservados en el Museo del Prado, los valencianos se sublevaron y alzaron en armas el 23 de mayo de 1808.

En junio de ese mismo año se produjo el primer ataque del ejército napoleónico hasta 1812, cuando el gobierno del general Suchet se implantó en la ciudad. El entonces arzobispo valenciano Joaquin Company, franciscano, tuvo un papel fundamental para el clero secular ya que, en colaboración con los invasores, consiguió que Suchet suspendiera el saqueo en la capital levantina e impidiera su traslado a Francia. Durante un bombardeo acontecido en 1812 la Biblioteca Universitaria, recién inaugurada por el entonces decano Vicente Blasco, gran amigo de Mariano Liñán, quedó destruida. Los académicos y catedráticos de la época se volcaron en su reconstrucción, siendo Liñán quien sufragó el coste de ebanistería y carpintería.<sup>54</sup> El gobierno de Suchet duró poco, pues en 1814 las tropas se retiraron y Fernando VII, apodado “el deseado”, regresó a la península por Valencia.

En 1812, durante la ausencia del Rey, la sociedad española se volcó en una lucha contra el absolutismo del Antiguo Régimen con la aprobación de la Constitución de Cádiz,<sup>55</sup> la primera Constitución propiamente española.<sup>56</sup> Durante esta época la ciudad estuvo bajo los órdenes del general Elío (1767-1822), que durante el Trienio Liberal (1820-1823) fue

encarcelado y ejecutado. Es en 1820 cuando el catedrático y pavorde Mariano Liñán es elegido Diputado por Valencia a la vez que Fernando VII jura la Constitución de 1812 y la derogación de la Inquisición. Sin embargo, en 1814, Fernando VII firma su supresión,<sup>57</sup> restaurando el absolutismo y persiguiendo a los liberales, es entonces cuando se nombra arzobispo a Arias Teixero, de ideas especialmente conservadoras.<sup>58</sup>

La Universidad de Valencia en lo que a la abolición del Santo Oficio se refiere fue foco de escándalos y conspiraciones mostrando su conformismo y alegría ante su abolición. En dicha institución se distinguían dos partidos: el absolutista y el reformista, este último encabezado por Nicolás M<sup>a</sup> Garelli (1777-1850) y Mariano Liñán.<sup>59</sup> Si bien, hasta 1834 no se hizo efectiva la supresión de toda actividad de la Inquisición. Durante la denominada Década Ominosa (1823-1833) las fuerzas del Estado y la Inquisición encabezaron una represión contra liberales y masones. A pesar de su inclinación liberal y su conexión con el pensamiento ilustrado, Liñán fue moderado en sus juicios y reservado en opiniones, construyendo una figura de gran poder e influencia en amplios círculos de la sociedad valenciana. Tras la muerte de Fernando VII y en el periodo de regencia de María Cristina, se liquidó el Antiguo Régimen. En 1834, Liñán fue nombrado Miembro de Estamento de Próceres.

La vida interna del cabildo de la Catedral de Valencia era, en esta época múltiple y variada, donde las oposiciones a canónigo se tomaban con expectación y cuya elección dependía del monarca.<sup>60</sup>

<sup>54</sup> Sala de investigadores Pérez Bayer [en línea]. Valencia: uv.es, 2022. [Consulta: 04-06-2022].

<sup>55</sup> Apodada “la Pepa” por ser el día de su aprobación la festividad de San José.

<sup>56</sup> *Historia del Congreso. Constituciones Españolas (1812-1978)* [en línea]. España: congreso.es, 2022. [Consulta: 04-06-2022].

<sup>57</sup> ENCICLOPEDIA SALVAT. 7 *esc-for*. Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1997, p. 1583.

<sup>58</sup> CÁRCEL, Vicente. *op. cit.*, pp. 515.

<sup>59</sup> PERONA, Dionisio. La agonía de la inquisición en Valencia. *GLOSSAE. European Journal of Legal History*. Valencia: Institutos de Estudios Sociales, Políticos y Jurídicos, 2015, nº 12, pp. 832-923.

<sup>60</sup> MESTRE, Antonio. Divergencias socio-culturales en el cabildo de la Catedral de Valencia. En: CALLADO, Emilio (ed.) *op. cit.*, pp. 37-50.



## 8 EL IMPACTO DEL RETRATO COMO FÓRMULA PICTÓRICA

A lo largo de la historia del arte se pueden visionar multitud de retratos de personajes que, o bien son desconocidos o, por el contrario, corresponden a una iconografía clara y determinada que remite a personas con nombre y apellidos. Si bien son muchos los factores que hay que tener en cuenta a la hora de analizar una pintura: técnica, color, composición, ritmo... Y que son comunes a cualesquiera de las tipologías pictóricas, los retratos poseen un carácter especialmente interesante. Un retrato precisa de un artista, un espectador y, en especial de un retratado que, convencido del poder de la imagen, busca en su proyección la extensión de su persona.

Partiendo de las incógnitas que puede plantear un retrato, se puede ahondar en cuestiones que trazan una línea de investigación de gran riqueza: ¿quién es el retratado?, ¿qué relación tenía con el artista?, ¿y con las artes?, ¿qué intención tenía al hacerse un retrato?

Más que plantear un estudio iconográfico meramente identificativo, se pretende aprender a contemplar las representaciones de las efigies desde un argumento propio, construido a través de la interpretación cultural e iconológica. Para ello, ha sido necesario realizar una retrospectiva del retrato en la historia del arte, con la intención de adquirir una visión global de la importancia y el poder del mismo hasta la actualidad.

A través del estudio del personaje del canónigo Liñán y sus retratos, se ha trazado una línea temporal que transcurre en el academicismo artístico de la Valencia de la primera mitad del siglo XIX.

El género del retrato pictórico siempre ha estado muy presente en la historia del arte, siendo determinante en la evolución e inicio de

la pintura. Lamentablemente es uno de los temas pictóricos de los que menos obras originales se conserva, constituyendo una de las mayores pérdidas del arte clásico.<sup>61</sup> A lo largo de los siglos y según el momento artístico, ha sido uno de los géneros que ha gozado de mayor prestigio entre los círculos sociales de intelectuales dada su relación con las esferas de poder, sólo unos pocos eran dignos de inmortalizar a personalidades como el Rey o el Papa.

Resulta complicado establecer un periodo y espacio concreto en el que situar el origen del retrato. La ambigüedad del término provoca la disidencia entre teóricos e historiadores para los que la dimensión simbólica del retrato confluye entre imagen, representación y mímesis.<sup>62</sup> Sin embargo, es indiscutible que su origen además de remitir a los inicios del arte, se encuentra inapelablemente unido a la muerte.

Desde el inicio de las civilizaciones ha estado presente la intención y necesidad humana de perdurar y sobrepasar las barreras y limitaciones que nuestra propia materia impone. El paso del tiempo oxida y degrada la dimensión material del hombre, desembocando en la muerte y, ante el horror del mismo, el olvido.

Ya en el Neolítico se pueden vislumbrar las primeras trazas de lo que actualmente se puede definir como retrato (figura 6). Con la intención de mantener vivo el recuerdo físico del individuo que un día fue conocido, el hombre cubría con yeso los cráneos de los difuntos para intentar conservar sus rasgos físicos,<sup>63</sup> como apunta David Vázquez en su artículo "*Retrato: imagen del hombre y origen del arte*":

*"Si la muerte castiga con el anonimato del cráneo y reduce al hombre al genérico de la humanidad, el impulso*

<sup>61</sup> BEARD, Mary. *Doce Césares: la representación del poder desde el mundo antiguo hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2021, pp. 202-224.

<sup>62</sup> VÁZQUEZ, David. *Retrato: imagen del hombre y origen del arte. Co-herencia*. [en línea]. Medillín: Universidad EAFIT, 2021, vol. 18, pp. 341-378. [Consulta: 03-06-2022].

<sup>63</sup> *Ibid.*

*del vivo es rescatar la individualidad material del rostro que una vez conoció para mantener su presencia en este mundo.”*

Sin embargo, es con la civilización egipcia y concretamente durante el Imperio Nuevo (1550– 1070 a. C), cuando en el ámbito pictórico el “retrato de género” adquiere una posición protagonista. Las tumbas, que albergan lo necesario para acompañar a los poderosos faraones en su viaje “divino”, se llenan de pinturas que suplantán al bajorrelieve en un afán por facilitar y agilizar los procesos creativos. De esta forma lo cotidiano o conocido, se incluye de forma particular en la representación, que asimila los rasgos fisionómicos del individuo<sup>64</sup> y lo muestra en el ejercicio de sus funciones terrestres.<sup>65</sup>

La influencia de la cultura clásica en el retrato moderno es evidente y notoriamente relevante ya que los retratos funerarios adoptan una funcionalidad conmemorativa destinada a los hombres, por lo que la semejanza de rasgos es esencial para su identificación.



Fig. 6. Cráneo de Jericó. Neolítico (6000 a. C-4000 a. C.). The British Museum, Londres.

Con el Imperio Romano (27 a. C – 476 d. C.) la posición social y económica del retratado adquiere una dimensión de gran importancia vinculada a la grandiosidad del territorio regentado por los emperadores. La civilización romana ya divulgaba las imágenes de los emperadores con la intención de dar a conocer las caras del poder dinástico.<sup>66</sup>

Si bien a través de monedas (figura 7 ) y bustos, son imágenes que reflejan el gran poder e influencia de los jefes del estado, construyendo una iconografía del poder que aún hoy se puede reconocer<sup>67</sup> y que alcanza mayor divulgación tras la caída del imperio romano en occidente.

En el medievo, concretamente en los siglos IX-XI, aparece en el panorama artístico una figura de gran relevancia: el donante. Su intención de salir del anonimato, lo sitúa cercano a personajes divinos, derivando de forma cada vez más usual en tablas individualizadas en composiciones retablisticas góticas.



Fig. 7. Moneda de oro con el busto del emperador Trajano. a. 112-111. The British Museum, Londres.

<sup>64</sup> VÁZQUEZ, David. *op. cit.*, pp. 341-378.

<sup>65</sup> FRANCAANSTEL, Galiene. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1978. pp. 26-27.

<sup>66</sup> BIRTH, Mary. *op. cit.*, pp. 24-27.

<sup>67</sup> *Ibid.*

Es en esta época cuando más evidente se hace el poder que las imágenes tienen sobre el hombre, la capacidad de servir de ejemplo era una de las tres funciones que se atribuyeron a las imágenes religiosas en la Edad Media.<sup>68</sup>

Este derecho, es el que convenció al ser humano de la importancia propagandística y social de mutarse en efigie,<sup>69</sup> alcanzando su máxima plenitud durante el Renacimiento y el Barroco, donde se pueden contemplar una extensa galería de rostros vinculados al poder e imágenes de exaltación áulica.

El dominio alcanzado por la Iglesia Católica constituye otro de los grandes focos de influencia artística de la historia. Una vez derrocada Roma como ciudad imperial, intenta recuperar su relevancia como sede y residencia del Papa. Los papas y obispos ostentan junto con los altos dignatarios políticos los puestos de mayor poder social (figura 8).

El antropocentrismo de la época, se traduce en un periodo de renovación en la representación de personalidades privilegiadas y estimadas por la sociedad. El cambio social del siglo XVIII, derivado del desmembramiento de Antiguo Régimen y la Revolución Francesa, convierten el retrato en una herramienta de divulgación y propaganda entre aquellos que luchan por la soberanía, con la intención de dar a conocer las efigies idealizadas de los líderes, construidas desde el Imperio Romano.

La relevancia política del retrato se acrecienta a finales del siglo XVIII y durante el XIX:<sup>70</sup> reyes, donantes, obispos, pontífices, filósofos... buscan la proyección de su imagen, como propaganda y como testigo de su relevancia. Como indica Inmaculada Rodríguez: *“si el poder de la imagen permite trascender, la imagen del poder facilita su conservación”*.<sup>71</sup>



Fig. 8. *Retrato de Inocencio X* obra realizada por Diego Velázquez entre 1649 y 1650. Galería Doria Pamphili, Roma.

Con la aparición de la burguesía y su rápido ascenso social se da inicio a una época en la que empiezan a distinguirse subgéneros dentro del género del retrato. En el Neoclásico, la inclusión de elementos inherentes a su personalidad, su intelectualidad, su posición social y sus logros académicos construyen una imagen oficial del retratado, generando una iconografía particular que les permite proyectarse socialmente en una afanada búsqueda de reconocimiento y prestigio.<sup>72</sup>

Los artistas se ponen al servicio del poder como aliados fieles cuya disposición es plasmar las cualidades del retratado, provocando en el espectador admiración, sumisión y aceptación.

<sup>68</sup> FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1992. pp. 19-44.

<sup>69</sup> RODRIGUEZ, Inmaculada. *El retrato del poder*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I. Servicio de comunicación y publicaciones, 2019, p. 23.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>72</sup> RODRIGUEZ, Inmaculada. *op. cit.*





## 9 LOS ORÍGENES DE LA “VERA EFIGIE” DE LIÑÁN EN LA OBRA DE VICENTE LÓPEZ Y SUS DISCÍPULOS

Vicente López (1772-1850) (figura 9) constituye una de las figuras aparentemente más conocidas del arte valenciano de principios del siglo XIX. Si bien, en ocasiones injustamente criticado,<sup>73</sup> se ha comparado su pintura con la de Francisco de Goya (1746-1828), contemporáneo y gran amigo del valenciano que, en 1826 le pinta un retrato que a día de hoy constituye la imagen más divulgada del artista aragonés (figura 10).

López Portaña, nació en la capital valenciana el 19 de septiembre de 1772.<sup>74</sup> Realizó sus primeros estudios artísticos con Antonio Villanueva, padre franciscano y académico de mérito,<sup>75</sup> para continuar su formación en la Academia de San Carlos, a la que ingresó con solo trece años.<sup>76</sup> Durante su estancia en San Carlos, se presentó a los concursos generales convocados por la Academia, que en 1788 ofreció dos pensiones de tres años para estudiar en la Corte bajo la dirección de Manuel Monfort



Fig. 9. *Retrato de Vicente López*. Bernardo López. Medios de siglo XIX. Museo de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 10. *El pintor Francisco de Goya*. Vicente López. 1826. Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>73</sup> DIEZ, José Luís. *Vicente López (1772-1850). Volumen I. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 19.

<sup>74</sup> BOIX, Vicente. *op. cit.*, p. 43.

<sup>75</sup> Con quien ORELLANA, Marcos guarda una estrecha amistad que lo llevaría a relatar su biografía. Sin embargo, la

confusión y el desconocimiento de este arquitecto y artista dificulta la determinación de la influencia que tuvo en López.  
<sup>76</sup> FRANCÉS, José. *Vicente López y la Real Academia de San Carlos*. [En línea] España: Ministerio de Educación y Ciencia, 1972 (40), pp. 60-71. [Consulta: 13-02-2022]

y Asensi (1736-1806), director de la imprenta real.<sup>77</sup> Para ser beneficiarios de dicha beca, los estudiantes debían realizar una pintura que recogiera el pasaje de Tobías el joven restableciendo la vista a su Padre. Junto al conocido grabador Rafael Esteve y Villela (1772-1847) ganó el concurso, comenzando una nueva etapa de formación y proyección profesional. (Figura 11)

Al llegar a Madrid, comenzó a relacionarse con los estudiantes y profesores de la Academia de San Fernando, donde entabló vínculo con su conciudadano, Mariano Salvador Maella (1739-1819) de quien fue discípulo y quién influyó de manera notoria en su estilo artístico. Durante su estancia en la capital, se presentó a uno de los concursos generales<sup>78</sup> convocados por la Academia, con notable éxito ganó un puesto privilegiado entre los círculos culturales de la época, ejemplo de ello es *Los Reyes Católicos* recibiendo la Embajada del Rey de Fez (figura 12), lienzo por el que ganó una de dichas concurrencias. El entonces pintor de cámara y subdirector de pintura de la Real Academia de San Fernando, Francisco de Goya, despertó la curiosidad del valenciano a quien influyó de forma puntual en sus primeros retratos, aunque siempre alejado en estética del aragonés.

En cuanto al posicionamiento político del pintor se puede destacar su conservadurismo y neutralidad, fiel a la Dinastía de los Borbones, aunque preocupado por su proyección laboral durante la Guerra de Independencia realizó varias efigies del mariscal Suchet y su familia, si bien nunca conectó con las ideas liberales importadas desde Francia.<sup>79</sup>

Al retornar de su exilio el Rey Fernando VII se encuentra ante la tesitura de aceptar la Constitución de 1812, que suponía el fin del absolutismo. Esta crisis en el sistema totalitario hasta entonces vigente, pone de manifiesto la importancia de reconstruir la imagen del monarca, en una efigie de poder, seguridad y autoridad. La importación francesa del pensamiento liberal generó en el soberano una

profunda desconfianza por súbditos y cortesanos, lo que le llevó a realizar purgas en el servicio del palacio real y a prescindir de artistas como Goya o Maella.<sup>80</sup>

Así pues, Fernando VII solicita la presencia de López en la corte, nombrándolo primer pintor de cámara y Director General de la Academia de San Fernando. El estilo académico de Maella, con claras influencias francesas, queda reflejado en la pintura de López que con gran talento revitaliza, cautivando a los críticos y sociedad de la época.<sup>81</sup>



Fig. 11. *Tobías el Joven restablece la vista a su padre*. Vicente López. 1789. Museo de Bellas Artes, Valencia.



Fig. 12. *Los Reyes Católicos recibiendo la Embajada del Rey de Fez*. Vicente López. 1790. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

<sup>77</sup> ALBA, Ester. *op. cit.*, p. 1945.

<sup>78</sup> Estos concursos se realizaban de manera más o menos asidua con la intención de premiar a los alumnos más aventajados. Extraído de: *Concurso para los Premios de Pintura. Año 1790* [en línea]. Madrid: realacademiadebellasartesdesanfernado.com, 2022. [Consulta: 05-03-2022].

<sup>79</sup> DÍEZ, José Luís. *op. cit.* p. 20.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> EL BARÓN DE ALCAHALÍ. *Diccionario biográfico de artistas valencianos. Obra premiada en los Juegos Florales de lo Rát-Penat el año 1894*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1894, pp. 184-186.

Los numerosos retratos que realizó de Fernando VII han contribuido de forma declaratoria en la construcción imaginaria del monarca, cuyo rostro aun hoy resulta tremendamente familiar. Como encargo personal del rey, López tuvo que construir una imagen del soberano que abalara su posición, que lo ayudara a instaurar de nuevo el Antiguo Régimen, una efigie que infundiera respeto y temor a partes iguales.

López, es considerado el *moderno Jefe de la Escuela valenciana*, siendo la construcción compositiva de sus obras objeto de gran admiración, y de los retratistas más importantes de la historia del arte español<sup>82</sup>. Se trata sin duda, de uno de los mayores cronistas de la época, reflejando en sus pinturas los rostros y miradas de aquellos personajes que marcaron la historia de un país en una época convulsa de grandes cambios políticos. Sus retratos convierten en familiares los rostros de la nobleza y clero de la época, entonces fascinada por su purista academicismo.

Los numerosos retratos que constituyen la extensa obra de López ponen de manifiesto la facilidad y el talento que poseía a la hora de conservar y reflejar personalidades, construyéndolas con todo lujo de detalles. Con especial atención a la composición figurativa del retratado, transmite las peculiaridades personales del mismo, reforzando la idea primigenia que pretende transmitir a través de los escenarios y vestiduras, en las que se recrea.

A esta prolífica época pertenece *Retrato de Mariano Liñán*,<sup>83</sup> considerada una de las pinturas de mayor relevancia en la producción madura del artista<sup>84</sup> y la efigie eclesiástica más sobrecogedora entre las pintadas por López. El realismo de los ropajes, el detallismo de los pliegues y los tejidos que visten al canónigo, y la profundidad del misal que adelanta el espectador, destilan una profunda reflexión y observación de la escena. Pero sin duda, una de las características más destacables de la obra es la sólida construcción de la mirada del eclesiástico, que de forma directa muestra una

personalidad fuerte e influyente, con grandes aptitudes intelectuales y una visión profunda de las necesidades de la sociedad de la época. Retratado con el hábito de su dignidad, es fácil recrearse con la mirada entre los tejidos y movimientos de sus ropajes para acabar posando la mirada en el rostro de Liñán, que la devuelve con fuerza y determinación. Como Enrique Lafuente anota:

*“¿Cómo poner al lado de obras de mogollón, positivamente ingratas y vacías, retratos tan magistrales como los de don Tomás de Veri, Fernández Várela, la condesa de Calderón, el arquitecto don Carlos Bosch, la duquesa de Vistahermosa, el marqués de Nevares, el canónigo Liñán o el retrato del general Narváez?”<sup>85</sup>*

Tras la muerte del monarca y durante la regencia de María Cristina las corrientes románticas tomaron impulso en la corte, marcando un cambio de estilo e interés coincidiendo con las innovaciones románticas importadas desde Francia. De esta forma López quedó desplazado a un segundo plano, siendo su pintura símbolo del pasado. Sin embargo, no fue hasta tiempo después cuando fue sustituido por las teorías clásico-naturalistas encabezadas por Madrazo (1815-1894).

Durante los primeros años del reinado de Isabel II se le encomendó la tarea de construir una iconografía oficial de la reina que le ayudara como método propagandístico a solidificar su imagen.

Si bien su extenuante carrera artística ligada a la corte y el palacio ocupó gran parte de su tiempo, siempre mantuvo viva la relación con su ciudad natal, donde su estilo marcó a una generación entera de artistas, fieles seguidores de su rigurosidad metodológica.

<sup>82</sup> BOIX, Vicente. *op. cit.* p. 43.

<sup>83</sup> La primera obra que se conoce de esta serie, y que constituye la original, pertenece a una colección particular de Barcelona.

<sup>84</sup> DÍEZ, José Luis. *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Bancaja, 2005. p. 18.

<sup>85</sup> LAFUENTE, Enrique. En el centenario de D. Vicente López. Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 1. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951, p. 22.



## 9. 1. La copia de la efigie del prócer Liñán en el taller de López.

La práctica de la copia, que ha suscitado cierta polémica desde el inicio de su empleo, ha constituido una de los ejercicios pedagógicos más habituales en las Academias de las Bellas Artes desde sus orígenes en el siglo XVI.<sup>86</sup>

Es común encontrar copias y reproducciones de taller de las obras de Vicente López, dado que se postula como fiel precursor del academicismo en España y promulgador de los cánones académicos más reglados. Su papel como retratista y difusor de efigies de poder se ve claramente en la profusión de la imagen de Fernando VII (figuras 13 y 14), pintura de la que se conocen numerosas copias de taller.

La amplitud de los encargos que recibía como el pintor más cotizado de la capital levantina tras su estancia en Madrid, invita a pensar que, en su taller, que contaba con una buena cantidad de aprendices y discípulos, se reaprovechaban los modelos con una doble intención: mercantil y didáctica. Esta labor de cooperación permitía aumentar la oferta y reducir el tiempo de trabajo del titular del taller, que en ocasiones simplemente realizaba los últimos retoques. De esta forma, se afianzaba la asimilación del estilo del maestro y se aseguraba la respuesta a la demanda.



Fig. 13. *Fernando VII con uniforme de capitán general*. Vicente López. 1814. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 14. *Fernando VII*. Vicente López. 1830. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

<sup>86</sup> HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel. Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica

versus repercusión práctica. *Revista de Humanidades*. Sevilla: Centro asociado a la UNED (35), 2018, pp. 81-106.

Este es el caso del Retrato de Mariano Liñán, si bien su amplia reproducción se vincula de forma directa con la difusión de las imágenes de poder y la reproducción de los retratos cardenalicios para su divulgación entre los fieles. Por lo general, en los talleres y obradores se conservaban patrones y dibujos de las composiciones más afamadas y se ponían al servicio de los aprendices y discípulos.<sup>87</sup>

Para poder establecer una hipótesis sobre la ejecución de todas las copias realizadas del retrato del prócer valenciano (tabla I), las imágenes digitalizadas de las obras se han sometido a un tratamiento informático que ha permitido superponerlas ajustando su transparencia. Así se ha podido escalar cada imagen a tamaño real, permitiendo encajar la figura del canónigo entre ellas. Además, se han comparado con los retratos que constituyen la cabeza de la serie, los originales de López (tabla II). Es importante anotar que, en las obras autógrafas de López, el canónigo es retratado con hábito de su dignidad, sin embargo, en las copias aparece vestido con sotana y manto.

El registro fotográfico obtenido, así como la catalogación completa, tanto de las obras autógrafas de López como de las copias, se recoge en el *Anexo I*<sup>88</sup>.

Ha resultado de especial interés la superposición de las obras realizadas por Miguel Pou, cuya documentación remite a tres lienzos realizados en una temporalización acotada pertenecientes a la Academia de Bellas Artes de Valencia, así como a las Parroquias de San Nicolás y Santa María del Grao. La obra concerniente a esta última iglesia no ha sido posible localizarla. Si bien se accedió a los fondos de la parroquia, se teoriza sobre la posibilidad de que se perdiera durante la Guerra Civil ya que el templo fue víctima de un gran incendio que destruyó parte de su patrimonio artístico.

Como se puede observar (figuras 15, 16, 17 en las páginas 47-49), la semejanza compositiva de las obras es evidente, pero es al superponerlas cuando se puede afirmar que son prácticamente idénticas, sin registrarse apenas variaciones en la posición de la figura.

El rostro, con todas sus características expresivas, la posición de la mano que sujeta el solideo de cuatro puntas y la composición de la escena es exacta en todas las obras. El tamaño, el trazo y la ubicación de la figura presentan un esquema equivalente, evidenciando que nos encontramos ante un modelo de taller para que el que López se hizo servir una plantilla que, con más o menos maestría, sus alumnos emplearon.

---

<sup>87</sup> HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel. *op. cit.*

<sup>88</sup> A través de la documentación bibliográfica consultada, se ha podido recopilar información acerca de algunas de las copias realizadas de esta obra. El registro fotográfico de estas obras ha sido elemental para poder establecer la hipótesis del uso de una plantilla en el taller del artista valenciano. La comunicación entre entidades y la

disponibilidad del personal del Museo de Bellas Artes, así como del Museo Lázaro Galdiano y el Ayuntamiento de Valencia ha permitido obtener información de relevancia para la investigación. La catalogación recogida en el *Anexo I* pretende reflejar los datos más significativos, que permitan ubicar y contextualizar cada una de las pinturas de retrato de Mariano Liñán.

**TABLA I.** Recopilación de copias registradas de *El canónigo Liñán y Morelló*.

Nº	Autor/fecha	Ubicación actual	Tamaño y técnica	Hábito	Observaciones
1	Bernardo López 1840	Paraninfo del Centro Cultural La Nau. Universidad de Valencia.	202x134cm Óleo sobre tela	Retratado con sotana y manteo	Como algo inusual se representa al canónigo de cuerpo entero en un escenario algo más recargado que en las demás obras. En el inferior se reza una inscripción con la trayectoria del prócer.
2	Miguel Pou ca.1838	Museo de Bellas Artes, Valencia	126,4x94,8cm Óleo sobre tela	Retratado con sotana y manteo	La obra se encuentra en el almacén de los fondos del Museo. En el marco se puede identificar la misma inscripción (1) en latín.
3	Miguel Pou ca.1838	Parroquia de San Nicolás, Valencia	126,1x94,5cm Óleo sobre tela	Retratado con sotana y manteo	Idéntica a la obra (2), posee una enmarcación igual.
4	Miguel Pou ca.1838	Paradero desconocido	-	-	Obra no encontrada aunque referida en los textos como perteneciente a la Parroquia de Santa Maria del Grao de Valencia.
5	Francisco Martínez ( <i>El pastoret</i> )	Museo de Bellas Artes, Valencia	85,5x64,8cm Óleo sobre tela	Retratado con sotana y manteo	Según José Luís Díez figura como copia de una copia realizada por Vicente Castelló.
6	Réplica de taller	Museu Nacional d'Art de Catalunya	126x96cm Óleo sobre tela	Retratado con sotana y manteo	-
7	Atribuido a López*	Museo de la Ciudad. Valencia	117x95 cm Óleo sobre tela	Retratado con la indumentaria de obispo de Teruel	Deber ser un retrato póstumo por su indumentaria. En este caso aparece sentado. En el inferior se recoge la misma inscripción en latín.
8	Desconocido	Paradero desconocido	-	--	Se recoge en el catálogo de la obra de Vicente López por José Luís Díez como ofrecida por un anticuario de Bilbao.
9	Atribuido al Taller de López*	Paradero desconocido	48x38,5cm	Solideo y sotana	Subastado un retrato del canónigo en Goya Subastas. Se subastaba únicamente la cabeza del retrato. Se hipotetiza sobre una posible mutilación del soporte.

**TABLA II.** Recopilación de obras de López *El canónigo Liñán y Morelló*.

Nº	Autor/fecha	Ubicación actual	Tamaño	Hábito*	Observaciones
A	Vicente López Hacia 1835	Colección Particular Barcelona (Bertrán y Musitu)	128x95cm	Hábito de su dignidad. Muceta de piel y manto púrpura. Sobrepelliz, misal y birrete.	Considerada la obra primigenia de Vicente López y la de mayor calidad según José Luís Díez. <sup>89</sup>
B	Vicente López Hacia 1835	Museo Lázaro Galdiano	127x95cm	Hábito de su dignidad.	Copia íntegramente autógrafa de la conservada en Barcelona (1). De excelente calidad.
C	Vicente López Hacia 1835	<i>The Art Institute of Chicago</i>	107,3x84,3cm	Hábito de su dignidad.	Réplica con intervención de taller. De menor calidad de la conservada en el Lázaro Galdiano.

<sup>89</sup> DÍEZ, José Luís. *Vicente López (1772-1850). Volumen I... op. cit.*, pp. 194-195.





*Vicente López. Museo Lázaro Galdiano  
(referencia en tabla II: B)*



*Miguel Pou. Parroquia San Nicolás  
(referencia en tabla I: 3)*

**Fig. 15.** *Transparencia comparativa de las obras B (referencia tabla II) y nº 3 (referencia tabla I). Vicente López (izquierda) y Miguel Pou (derecha).*



*Vicente López. Museo Lázaro Galdiano (referencia en tabla II: B)*



*Miguel Pou. Museo de Bellas Artes de Valencia (referencia en tabla I: 2)*

**Fig. 16.** *Transparencia comparativa de las obras B (referencia tabla II) y nº 2 (referencia tabla I). Vicente López (izquierda) y Miguel Pou (derecha).*



*Miguel Pou. Parroquia San Nicolás  
(referencia en tabla I: 3)*



*Miguel Pou. Museo de Bellas Artes de  
Valencia (referencia en tabla I: 2)*

*Fig. 17. Transparencia comparativa de las obras nº3 y nº  
2 (referencia tabla I).  
Ambas de Miguel Pou.*



## 10 ESTUDIO ESTILÍSTICO Y COMPOSITIVO

Sencilla y sobria, la imagen se construye con un objetivo claro: fijar la atención del espectador en el rostro y dignidad del retratado. El ritmo de la imagen conduce siempre al centro de la pintura, lugar desde el que Mariano Liñán, en posición de tres cuartos, dirige una poderosa y sobrecogedora mirada que interpela al espectador. Nos encontramos ante la tipológica mirada que sigue al receptor de la pintura allá donde se sitúe delante de la representación.

El esquema compositivo se basa en la obra de Vicente López, como se anota y recoge en los apartados anteriores, bajo la hipótesis de que se realizó a partir de una plantilla obtenida en el taller del artista valenciano. La reproducción de Pou, aun centra más la atención en el rostro del retratado, llegando a restarle importancia a las

vestiduras del prócer que sin embargo López recoge con detalle y esmero. La disposición de los elementos organiza una línea de fuerza compositiva triangular (figura 18), en la que el rostro del eclesiástico concentra el punto de mayor carga narrativa del cuadro, ya que se sitúa, además, en el centro simétrico del lienzo y en la zona superior del mismo.

La intención de incidir en la importancia social del eclesiástico se vislumbra en la relevancia que adquiere compositivamente la condecoración de su posición como caballero de la orden de Carlos III, con un marcado juego de contrastes donde los brillos, azules y blancos, resaltan sobre el color negro de su sotana, quedando en absoluta evidencia al contemplar la pintura.

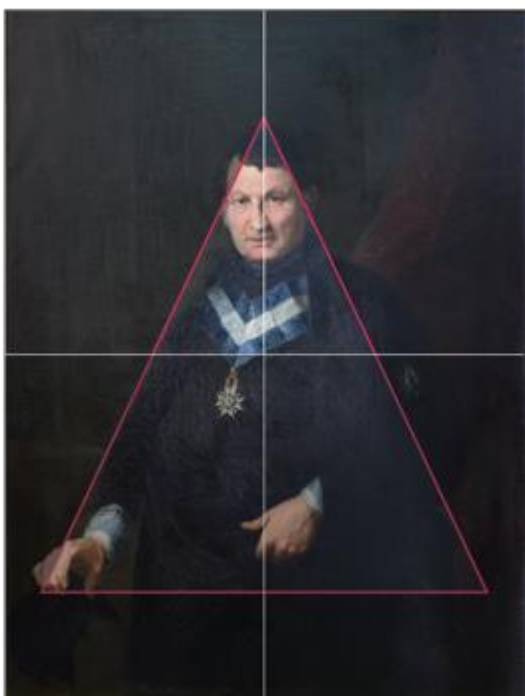


Fig. 18. Diagrama de la línea de fuerza compositiva.



Fig. 19. Diagrama de planos de profundidad.

Son muchos los factores que influyen a la hora de contemplar y percibir una pintura, una buena organización compositiva genera una transmisión más certera y potente en el espectador. El estudio de la forma, el color y la carga matérica, resultan decisivos a la hora de plantear una obra. Los artistas pueden jugar con fondos abocetados frente a carnaciones de meticuloso tratamiento, generando puntos de luces y sombras, volúmenes sobrecogedores y contrastes extremos al elegir el grosor del pincel. Son muchos de estos factores o técnicas las que se pueden vislumbrar en esta pintura y que a continuación se desglosan atendiendo a la disposición espacial de la escena, dispuesta en tres planos consecutivos.

En el primer plano la figura de Mariano Liñán ocupa casi la totalidad del lienzo. En su persona se concentran los puntos de mayor carga matérica y tratamiento de color. De pincelada meditada, la tez del rostro adquiere un realismo que dota de mayor presencia la pintura. Los cabellos caen de forma natural en su frente, con delicadeza se presentan desordenados remitiendo al *peinado a la titus*<sup>90</sup> y relacionando la composición neoclásica del lienzo con el retrato del poder de los emperadores romanos. La posición de sus manos es también digna de mención, asomando tímidamente por debajo del manto, una de ellas recoge de forma contundente y elegante el tejido del faldón de la capa en un intento por humanizar al retratado y acercarlo, como clérigo e intelectual, al espectador, si bien dejando para la posteridad el testigo de sus logros y éxitos obtenidos en vida. La otra mano sujeta el bonete con delicadeza, adelantándolo ligeramente hacia el espectador y generando una sensación certera de profundidad y dinamismo.

El pintor hace alarde de su capacidad para focalizar y concentrar los puntos de máxima exposición, ensalzando aún más los atributos y condecoraciones que llena de brillos y sombras, produciendo una importante sensación de volumen. Esta luz aumenta y realza la fisonomía del clérigo, condicionada por su personalidad que se transmite al espectador con mucha

fuerza. La posición de sus cejas, así como la de los labios, invita a pensar que se trata de una persona con un carácter fuerte, de actitud autoritaria y presencia sobrecogedora. De forma sutil, ensalza dos puntos corporales del presbítero: el hombro izquierdo y el antebrazo del derecho. De esta forma genera una lectura más armónica en la que el personaje se dinamiza provocando gran sensación de volumen.

Si bien el paso del tiempo y las grietas por defecto de técnica, visibles en toda la superficie pictórica, no permiten obtener una visión precisa de los ropajes del prócer, se puede apreciar un tratamiento más limitado y con menor carga matérica, centrando su esfuerzo y reflexión en las carnaciones y condecoraciones.

El segundo plano, que prácticamente se confunde con el tercero, recoge la caída de una pesada cortina granate cuya pretensión se puede deducir que es la de darle mayor solemnidad al eclesiástico y compensar en tonalidades la composición pictórica, en la que predominan los tonos fríos y blancos. Si bien este granate, prácticamente velado, se encuentra sumido en sombras, evitando una excesiva presencia en la pintura. El examen visual de la obra permite dilucidar la fuerza de las pinceladas de dicha zona, que realiza con soltura y desorden, reflejando cierto desinterés por este plano que adopta un carácter casi anecdótico. Esta expresión plástica, de materia aguarrasada y gestualidad impulsiva, es especialmente visible en los registros fotográficos realizados con radiación IR (figuras 20 y 21).

Por último, en el tercer plano se puede vislumbrar lo que sería la reja del coro de la Catedral de Valencia, identificable gracias a la comparativa realizada con la obra original de López, ya que la pintura de Pou aboceta de forma vaga las columnas y decoraciones interiores del templo catedralicio.

---

<sup>90</sup> Un peinado que remite a Lucius Junius Brutus, uno de los primeros cónsules romanos y fundador de la República Romana en el 509 a.C. En el neoclasicismo importantes personalidades adoptaron peinados de eminentes figuras romanas poniéndose de moda entre la alta sociedad de la

época. Esta forma de peinarse, en capas pero recogido en la coronilla, remite y recuerda a personajes como Napoleón Bonaparte o el mismo rey de España Fernando VII. Extraído de: *Neoclasicismo* [En línea]. España: ACADEMIA-LAB.COM, 2022. [Consulta: 25-05-2022].



**Fig. 20.** Sección de la zona de fondo del Retrato del canónigo Liñán bajo luz IR. Miguel Pou.



**Fig. 21.** Sección de la zona de fondo del Retrato del canónigo Liñán. Miguel Pou.





## 11 ANÁLISIS TÉCNICO

DATOS IDENTIFICATIVOS DE LA OBRA	
<b>Título</b>	<i>Retrato de Mariano Liñán</i>
<b>Autor</b>	Miguel Pou
<b>Época</b>	c. 1838
<b>Técnica y soporte</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Dimensiones</b>	126,1 x 94,5 cm (sin marco)
<b>Temática</b>	Retrato eclesiástico
<b>Procedencia</b>	Parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir
<b>Marco</b>	Enmarcación neoclásica dorada al agua. Original de la obra. S. XIX
<b>Ubicación</b>	Sacristía nueva de la Parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir

El conocimiento de los materiales y su comportamiento resulta vital a la hora de plantear una intervención de restauración. Por ello, el análisis e identificación de los mismos constituye un punto de partida en toda investigación que tenga como objeto de estudio una obra de arte.

Es importante contemplar en conjunto la pintura, teniendo en cuenta la fisiología estratigráfica de los componentes de la misma, así como el vínculo o supeditación que se establece entre ellos, condicionando el comportamiento general de la obra. Todo esto, permite obtener una visión más certera de su estado de conservación y causas.

Para conocer e identificar los materiales y técnicas constitutivas de la obra, se ha estudiado de

lo general a lo particular, reflexionando sobre la idoneidad y necesidad de las pruebas a realizar, con la intención de optimizar en tiempo y recursos, adaptándose a la realidad laboral de un taller de restauración. Cada elemento se ha analizado de esta forma: características elementales y generales para, posteriormente, especificar y concretar en aspectos de relevancia para la investigación, con la intención de facilitar la toma de decisiones en la fase previa y durante el proceso de intervención.

El retrato de Mariano Liñán que se trata, se compone materialmente de diversos elementos claramente distinguibles que son: el soporte textil (figura 22), tensado sobre un bastidor de naturaleza lúnea, que a su vez sustentan los estratos pictóricos entre los que se distingue, la preparación, la película pictórica y el barniz.



Fig. 22. Fotografía general del reverso de la obra.

## 11. 1. Soporte textil

El soporte de la obra (figura 22) sobre el que reposan los estratos pictóricos, es un lienzo de unas dimensiones totales de 127,8 x 96,2 cm, sin embargo, de estos, 1,7 cm constituyen la zona de sujeción al bastidor. Por lo tanto, la superficie pintada es de 126,1 x 94,5cm. Cabe destacar que se ha registrado una pequeña variación en las medidas totales del lienzo, oscilando, según el punto de referencia, unos 5mm en la longitud total horizontal.



Fig. 23. Macrofotografía para la medición del grosor del hilo. Realizada con Dino-lite a 10X.



Fig. 24. Macrofotografía con ángulo de torsión del hilo. Realizada con Dino-lite® a 55X.

De ligamento simple, el tejido se trata de un tafetán, donde la trama y la urdimbre se cruzan de forma continua, alternando su posición y generando un entramado sencillo y resistente. Dado que no presenta orillo en ninguno de sus bordes, la determinación de la orientación de la trama y la urdimbre no puede ser certera,<sup>91</sup> ya que se desconoce el ancho del telar en el que fue confeccionada. La densidad de la tela<sup>92</sup> por cm<sup>2</sup> es de 11 hilos verticales por 12 hilos horizontales.<sup>93</sup>

La trama del tejido es regular y cerrada, presentando alguna irregularidad muy puntual más relacionada con los hilos empleados en su manufactura. Su aspecto morfológico, así como la presencia de preparación en la totalidad del lienzo, invita a pensar que se trata de un tejido industrial.

Los hilos con los que se entrama el lienzo presentan un solo cabo y su grosor es relativamente variable, si bien a nivel macroscópico el aspecto general del tejido es homogéneo, mediante su inspección bajo microscopio digital,<sup>94</sup> se han podido obtener las medidas exactas de los hilos que lo componen, presentando en algunos casos hasta el doble de grosor que los hilos más finos (figura 23). Muestra, tanto en horizontal como en vertical, la torsión<sup>95</sup> en Z y con un ángulo<sup>96</sup> muy abierto (figura 24), entorno a los 60°, lo que se traduce en un hilo flexible pero poco resistente a la rotura.<sup>97</sup>

Dadas las características organolépticas del lienzo, se ha planteado la posibilidad de tratarse de un tejido realizado con fibras naturales, y en particular vegetales. Para comprobar la hipó-

<sup>91</sup> Si bien se plantea como hipótesis considerar los hilos verticales como las urdumbres, ya que se encuentran más deformados, ondulados, como consecuencia de la presión ejercida sobre las tramas durante el tisaje con el peine.

<sup>92</sup> La densidad de la tela recoge el número de hilos de trama y urdimbre por cm<sup>2</sup>. Su recuento se hace mediante cuentahilos y según el valor obtenido, así como el grosor de los hilos, permite obtener una visión realista de lo tupido del tejido, es decir, de los huecos que puede tener o no la tela. Extraído de: VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., 2004, p. 129.

<sup>93</sup> Este valor es resultante de la inspección visual del tejido bajo cuentahilos y lupa de aumento, mediante la que se han contabilizado los hilos horizontales y los verticales en un cm<sup>2</sup>.

<sup>94</sup> Dino-Lite® Premier modelo AM4113 T-TVW(R4).

<sup>95</sup> La torsión en la fabricación de una tela, es un proceso muy importante ya que evita que las fibras que componen un hilo se disgreguen, aportándoles resistencia y unidad. MARTÍN, Susana. *Introducción a la Conservación y Restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013, pp. 102-103.

<sup>96</sup> El grado de torsión puede variar de un hilo a otro, y es el valor que se le da al ángulo respecto a una línea horizontal imaginaria a las espirales del mismo. Puede variar desde los 0° hasta los 90°. Extraído de: CAMPO, Gema, BAGAN, Ruth, ORIOLS, Núria. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia* [en línea] Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 17-18. [Consulta: 27-05-2022]

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 103.

tesis se han tomado muestras del tejido<sup>98</sup> en uno de los laterales de la obra que presentaba un pequeño desfibramiento del soporte y se ha visionado la muestra<sup>99</sup> (figura 25) bajo Microscopio Leica DM750, 4X-100X, con un sistema fotográfico digital acoplado en el Laboratorio de fotografía del, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Facultad de Bellas Artes, UPV.

Empleando la metodología de comparación por patrones se han examinado longitudinalmente las muestras constatando que se trata de fibras celulósicas.<sup>100</sup> Dado que el algodón presenta una anatomía longitudinal muy característica<sup>101</sup> se puede descartar como posible material constitutivo. La estructura identificada coincide pues con la fibra vegetal procedente del tallo de la planta, de aspecto cilíndrico y transparente, presenta marcas o nódulos que recuerdan a una caña de bambú<sup>102</sup> (figura 26). Concretamente podría tratarse de fibra de lino o de cáñamo, difícilmente distinguibles por su similitud a nivel microscópico y dos de las fibras más empleadas como soporte textil.<sup>103</sup>

Con la intención de determinar la tipología concreta de la fibra se ha realizado la prueba de secado-torsión.<sup>104</sup> En este caso han girado en sentido de las agujas del reloj, lo que indica que se trata de fibra de lino. El lienzo se encuentra sujeto al bastidor mediante clavos de hierro (figura 27) y las esquinas del lienzo dobladas hacia el interior.

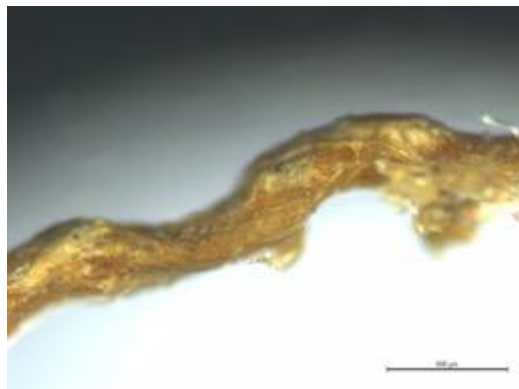


Fig. 25. Fotografía del hilo del tejido. Microscopio Leica DM750 a 4X.

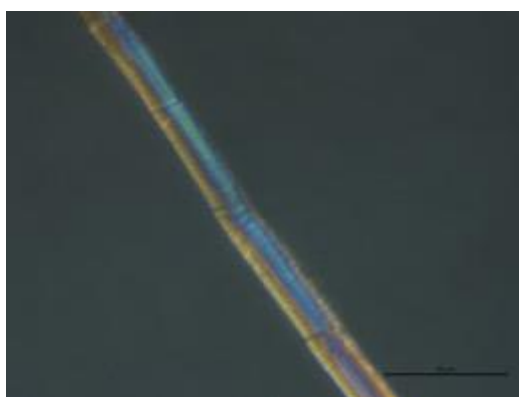


Fig. 26. Fotografía de la fibra del tejido en la que los nódulos son visibles. Microscopio Leica DM750 a 40X.



Fig. 27. Macrofotografía del clavo de sujeción del lienzo. Realizada con Dino-lite® a 55X.

<sup>98</sup> Tanto de los hilos horizontales como de los verticales. La ubicación de las muestras se recoge en *Anexo II*.

<sup>99</sup> Previamente la muestra se sometió a un leve tratamiento en el que, tras visionar el hilo bajo lentes de aumento se desfibró para obtener una muestra de una única fibra que, humectada, se observó bajo el microscopio.

<sup>100</sup> CAMPO, Gema, BAGAN, Ruth, ORIOLS, Núria. *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>101</sup> Las fibras presentan un aspecto de cintas con frecuentes retorcimientos.

<sup>102</sup> CAMPO, Gema, BAGAN, Ruth, ORIOLS, Núria. *op. cit.*, pp. 17-19.

<sup>103</sup> PERIS, Amparo. *Materiales de la pintura al óleo del siglo XIX a través de las fuentes escritas españolas*. Muñoz, Salvador (dir.). Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2011, pp. 221-223.

<sup>104</sup> Esta consiste en aproximar la fibra, previamente humectada a una fuente de calor para observar el sentido en el que el extremo libre de esta gira al secarse y retorcerse. Extraído de: CAMPO, Gema, BAGAN, Ruth, ORIOLS, Núria. *op. cit.*, pp. 88.



## 11. 2. Bastidor

De tamaño 126 x 94,5 cm, la adecuación milimétrica del bastidor al tejido y la zona pintada, así como la ausencia de marcas y orificios de anteriores tensados, lleva a pensar que se trata del soporte original. Está formado por cuatro listones exteriores de arista viva de 5,7cm de ancho y un grosor de 1,7cm. Dadas las dimensiones del lienzo, para mejorar el tensionado y evitar alabeos y deformaciones en la estructura rectangular, posee un travesaño central que mantiene las mismas dimensiones.

Es posible que la medida de la obra se tomara en palmos valencianos; situada en un periodo transitivo como es el siglo XIX, resulta complicado asegurar, sin documentos que lo abalen, que fue esta medida tradicional la que determinó el tamaño del bastidor y por lo tanto de la obra. La revolución industrial trajo consigo la estandarización de los formatos de pintura sobre lienzo,<sup>105</sup> sin embargo, este patrón no coincide con las medidas de la obra objeto de estudio. Esta, presenta mayor coincidencia con el *palmo valenciano*, la medida por antonomasia en Valencia,<sup>106</sup> que equivaldría actualmente a unos 21cm. Por lo que, originalmente, se encargaría el soporte de la pintura de 6 palmos de alto x 4 ½ palmos y de ancho.

Se trata de un bastidor móvil dada la posibilidad de regular el perímetro, y por lo tanto la tensión a la que se somete el soporte textil, mediante cuñas<sup>107</sup> (figura 28) de las que únicamente se conservan dos, las situadas en el inferior y superior del lado derecho del bastidor.<sup>108</sup> Los listones perimetrales que lo conforman son todos de sección radial, están ensamblados en horquilla abierta, conocido como sistema espa-

ñol, y el travesaño horizontal a doble caja y espiga (figura 29).

De tono claro, aunque algo oscurecido por el paso del tiempo, la madera de los listones presenta en algunas zonas nudos. El estado de conservación de la madera así como las impresiones táctiles de la misma, permiten definirla como una madera de dureza<sup>109</sup> moderada. Para conocer la naturaleza del material lúneo se han tomado muestras de los cortes anatómicos accesibles<sup>110</sup> para poder estudiarlas bajo el microscopio óptico<sup>111</sup>. De esta forma se ha podido identificar la morfología del material lúneo<sup>112</sup>, tratándose pues de madera de conífera, y concretamente de la especie *pinus sylvestris*. Una madera ampliamente empleada en la fabricación de bastidores en el siglo XIX (figura 30 página siguiente).



Fig. 28. Fotografía del ensamblaje del bastidor con cuña original.

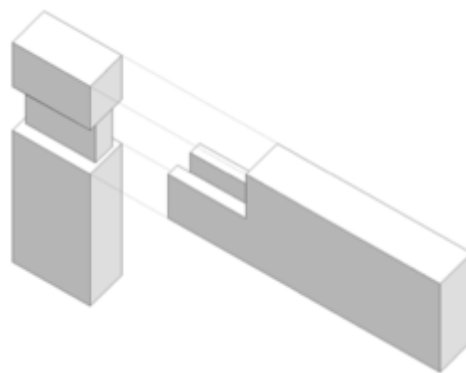


Fig.29. Diagrama del ensamblaje del bastidor.

<sup>105</sup> El formato de los retratos poseía un tamaño estandarizado que pasaba de 116x89cm a 139x97cm. PERIS, Amparo. *op. cit.*, pp. 228-230.

<sup>106</sup> DOMINGO PÉREZ, Concepción. Nota sobre medidas Agrarias Valencianas. *Estudis: revista de historia moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 1981-1982 (9), pp. 7-14.

<sup>107</sup> Las cuñas no se implementaron en los bastidores hasta el siglo XVIII, introducidas el año 1754 en Francia. Extraído de: VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela I... op. cit.*, p. 137.

<sup>108</sup> Por lo que su movilidad se ve reducida.

<sup>109</sup> Entendida esta como la propiedad mecánica que determina la resistencia de esta a la penetración de objetos. Extraído de: VASQUEZ, Ángela; RAMIREZ, Alejandra. *Curso anatomía e identificación de maderas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 13.

<sup>110</sup> Radial y tangencial.

<sup>111</sup> Microscopio binocular Leica DM750, X4-X100.

<sup>112</sup> De forma detallada, la identificación se recoge en el Anexo II.

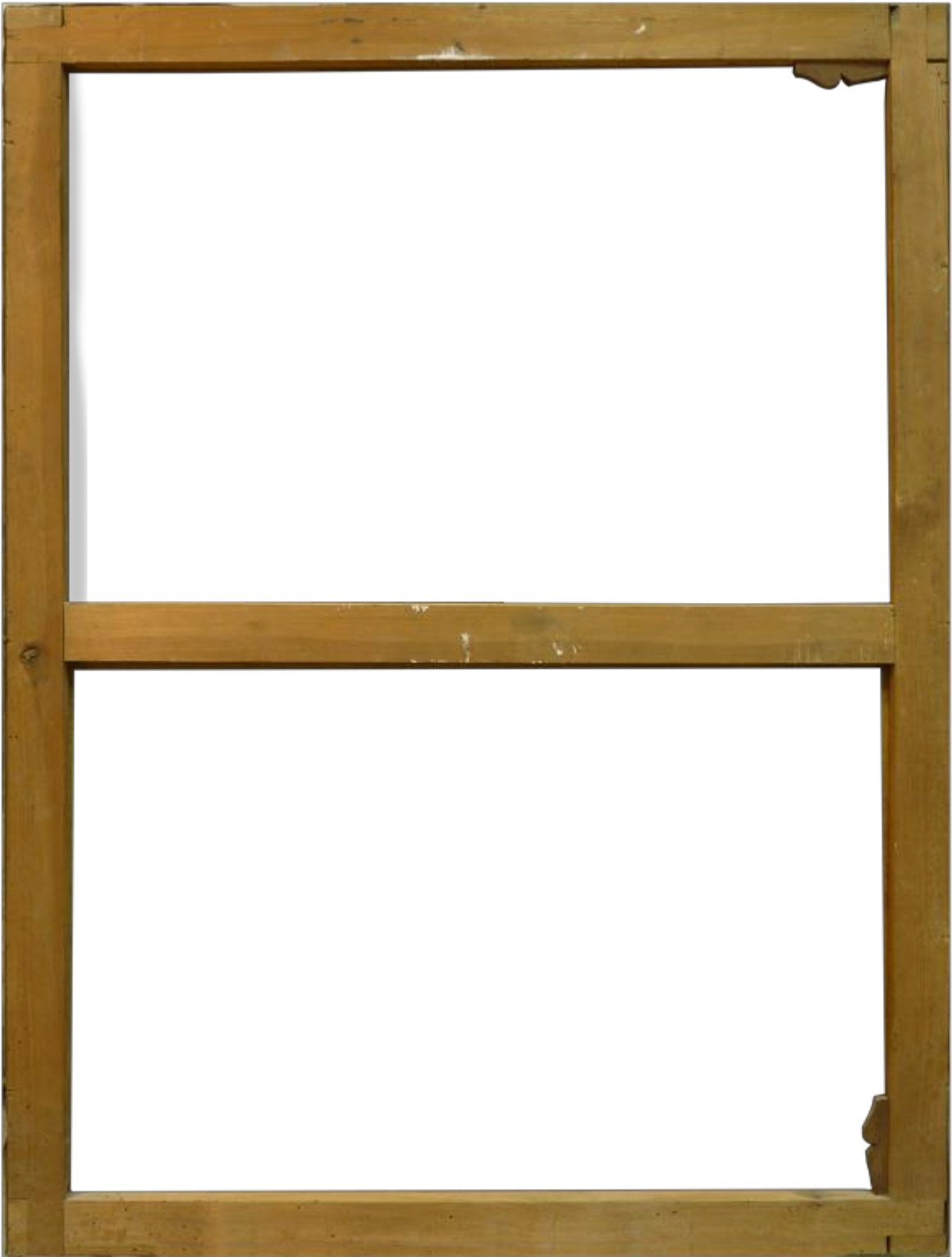


Fig. 30. Fotografía general del bastidor original del lienzo.

### 11. 3. Estratos pictóricos

En la formación de los pintores, poseer los conocimientos técnicos de los materiales empleados era básico, ya que eran ellos los encargados de preparar su instrumental y componentes para obtener la pintura. Sin embargo, con la creación de las Academias de Arte en el siglo XVIII, los pintores fueron perdiendo de forma paulatina el conocimiento técnico propio de su disciplina artística, motivando la comercialización e industrialización de los elementos empleados.<sup>113</sup> Sin embargo, no es hasta mediados del siglo XIX cuando los artistas comienzan a emplear pigmentos ya aglutinados de casas comerciales, hasta ese momento seguía siendo habitual que los pintores molieran los ingredientes para obtener la pintura deseada.<sup>114</sup>

Las pinturas de caballete se constituyen por una serie de estratos asentados sobre el soporte textil: capa de preparación o estratos preparatorios, policromía o película pictórica y barniz.

#### - PREPARACIÓN

La implementación de la tela como soporte para las pinturas, propició la búsqueda de preparaciones más flexibles que se ajustaran al comportamiento del lienzo, que se impone como soporte principal en el siglo XVII.<sup>115</sup>

La terminología empleada para la referencia de las capas interpuestas entre el soporte y la pintura siempre ha sido confusa y, hasta cierto punto, contradictoria. En la traducción española decimonónica, el empleo de los términos

preparación e imprimación era indistinto,<sup>116</sup> refiriéndose a ambos como los estratos que preparan o adecuan el soporte para la pintura.<sup>117</sup> Siguiendo el estudio realizado por el Laboratorio de análisis del Museo Nacional del Prado,<sup>118</sup> para este trabajo se han diferenciado los conceptos de la siguiente forma:

- Preparación: conjunto de estratos o capas preparatorias que facilitan y posibilitan la adhesión de la película pictórica.<sup>119</sup>
- Aparejo: sucesión de capas de distinta naturaleza cuya pretensión es nivelar la superficie del soporte.
- Imprimación: última capa de la preparación, en ocasiones coloreada y elegida por el artista, en contacto con la pintura.<sup>120</sup>

En el perímetro de la obra, se observa una capa de preparación de un tono grisáceo que ocupa la totalidad del soporte. De grosor moderado, que deja entrever la trama y textura del tejido.

Con la intención de obtener una visión fidedigna que aporte mayor información técnica sobre este estrato, se ha tomado una muestra de la preparación de uno de los laterales de la obra. A continuación, se ha englobado<sup>121</sup> para visionarla en el microscopio binocular Leica DM750 X4-X100, aplicando luz transmitida. De esta forma se han podido observar los estratos que constituyen la preparación (figura 31 pág. sig.). En contacto con el tejido se identifica una capa de grosor variable de aparejo en tono blanco. Por la época y la documentación que han dejado

<sup>113</sup> PERIS, Amparo. *op. cit.*, p. 35.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>115</sup> GAYO, María Dolores, JOVER DE CELIS, Maite. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. *Boletín del Museo del Prado* [en línea]. Madrid: Museo del Prado, 2010, Tomo 28 (46), pp. 39-59. [Consulta: 02-05-2022].

<sup>116</sup> Si bien es cierto que Pacheco se refiere al aparejo como los estratos magros de la preparación y a la imprimación como los estratos grasos. Extraído de: PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra., 1968. pp. 332.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>118</sup> Concentrado en el documento citado anteriormente: GAYO, María Dolores, JOVER DE CELIS, Maite. *Op. Cit.*

<sup>119</sup> AGULLÓ, Victoria. *El estrato preparatorio en pintura sobre lienzo: estudio histórico y tipológico*. Martín, Susana y Castell, María (dir.) Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València, 2017, p. 9.

<sup>120</sup> GAYO, María Dolores, JOVER DE CELIS, Maite. *op. cit.*, pp. 39-59.

<sup>121</sup> Mediante resina de poliéster transparente Ferpel 1973 Feroca® (parte A) + catalizador F11 Feroca® (parte B) en el Laboratorio Físico-químico de la Facultad de Bellas Artes.



los tratadistas, se puede suponer que se trata de una preparación magra realizada, posiblemente, con carga cálcica y un aglutinante,<sup>122</sup> pero de preparación industrial.<sup>123</sup>

La adaptación de la preparación a los intersticios de la trama y urdimbre del tejido evidencian su funcionalidad, la de generar una superficie lisa en la que trabajar el retrato pictórico. Sobre este aparejo (A) se identifica una capa de imprimación coloreada que, según los tratadistas decimonónicos,<sup>124</sup> debe ser oleosa. Se puede hipotetizar sobre la posibilidad de que este estrato de imprimación (I) haya sido aplicado por fases, ya que se pueden llegar a vislumbrar las diferentes manos dadas por las variaciones tonales (1,2 y 3 en fig. 31).



Fig. 31. Fotografía de la estratigrafía de la preparación. Microscopio Leica DM750 a 10X.

#### - PELÍCULA PICTÓRICA

La inspección organoléptica de la pintura, indica que la técnica con la que fue realizada es el óleo. Por su datación y su aspecto visual, se puede afirmar que el material pictórico está aglutinado con algún aceite secante.<sup>125</sup> Históricamente los más empleados en pintura sobre lienzo han sido los de linaza, nuez y adormidera, aunque en ocasiones se referencian el aceite de piñón o de claveles.<sup>126</sup>

Como se anota anteriormente, la aparición de las Academias de Arte motivó ya en el siglo XVII el desconocimiento matérico de los artistas a la hora de realizar sus pinturas, viéndose

acrecentado en la centuria decimonónica por la industrialización. Desde antiguo, los pintores se encargaban de moler los minerales hasta conseguir la granulometría deseada para su utilización como pigmento que, después, amasaban con el aglutinante previamente preparado, obteniendo una pasta con la que realizaban sus pinturas.

La desaparición de los gremios de artistas en el siglo XVII, provocó la democratización en el empleo de los materiales pictóricos,<sup>127</sup> traduciéndose en muchas ocasiones en una mala utilización de los productos disponibles para la fabricación de pinturas oleosas. La proporción empleada a la hora de aglutinar un pigmento, así como la disolución de los aceites en los disolventes, puede generar variaciones de consideración, no solo en el resultado estético de la obra, sino también en su conservación. Este es el caso de la obra objeto de estudio, dado que presenta grietas derivadas del desconocimiento técnico del artista.<sup>128</sup>

La película pictórica se presenta heterogénea, variando la carga matérica por elemento representado. Las zonas de mayor peso narrativo, concentradas en las carnaciones, constituyen los espacios de la obra más tratados, a los que el artista ha dedicado mayor concentración y detallismo (figura 32 pág. sig.).

La ausencia de arrepentimientos<sup>129</sup> invita a pensar que la reflexión forma parte activa del proceso productivo de la obra. El detallismo del peinado, así como la riqueza volumétrica de las carnaciones son muestra de que se trata de una obra de gran calidad cuyo autor, de talante pensativo, no renuncia a la expresividad al aplicar la materia pictórica, dado que a corta distancia se puede distinguir el grosor del pincel empleado en cada elemento. Estos empastes son apreciables también en las insignias de la Orden de Carlos III donde, realizadas con delicadeza, los puntos de luz concentran gran cantidad de óleo (figura 33 pág. sig.).

La pintura del segundo y tercer plano presenta un grosor mucho menor, un tratamiento escaso

<sup>122</sup> Bien pudiera ser de naturaleza proteica, como una cola.

<sup>123</sup> PERIS, Amparo. *op. cit.*, p. 251.

<sup>124</sup> Referencias recogidas en: PERIS, Amparo. *op. cit.*, p. 251

<sup>125</sup> Denominado también aceite fijo.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>127</sup> PERIS, Amparo. *op. cit.* p. 35

<sup>128</sup> Cuestión que se trata ampliamente en el apartado "Estado de conservación" punto 12.

<sup>129</sup> No visibles bajo radiación infrarroja.

que de alguna forma, transmite cierta despreocupación por el resultado final de la escena en la que se enmarca el retratado. De la misma forma, los ropajes recogen una zona más aguarasada y menos relamida, más intuitiva.

La paleta cromática del artista tiende a los tonos fríos,<sup>130</sup> donde los colores que hacen referencia a la iconografía mariana de la inmaculada adquieren un protagonismo y una presencia de capital importancia. Si bien son la gama de azules y negros la que predomina en la figura central, el artista compensa la armonía de colores situando en el fondo elementos de tonalidad más cálida: una cortina granate y un espacio de color terroso.

El artista superpone las capas de color, sin delimitar las zonas de forma clara invade el espacio de cada elemento, dando a entender que realiza la pintura de lo general a lo particular, de detrás hacia delante. Sobre el fondo, la cortina, y sobre estos la figura de Liñán que parece flotar sobre un escenario sumido en sombras (figura 34).

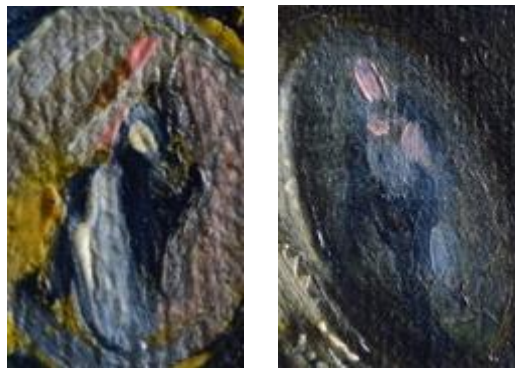


Fig. 33. Secuencia de la pincelada realizada para la representación de la Virgen en las condecoraciones.

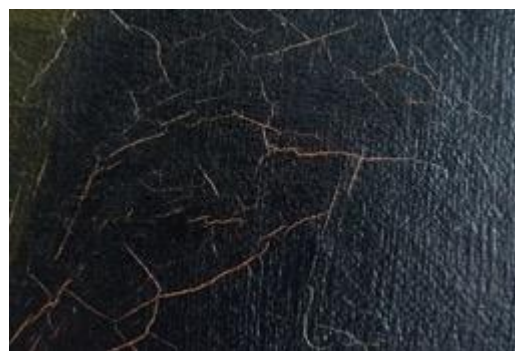


Fig. 34. Detalle de la superposición del color negro de la sotana sobre el granate de la cortina.

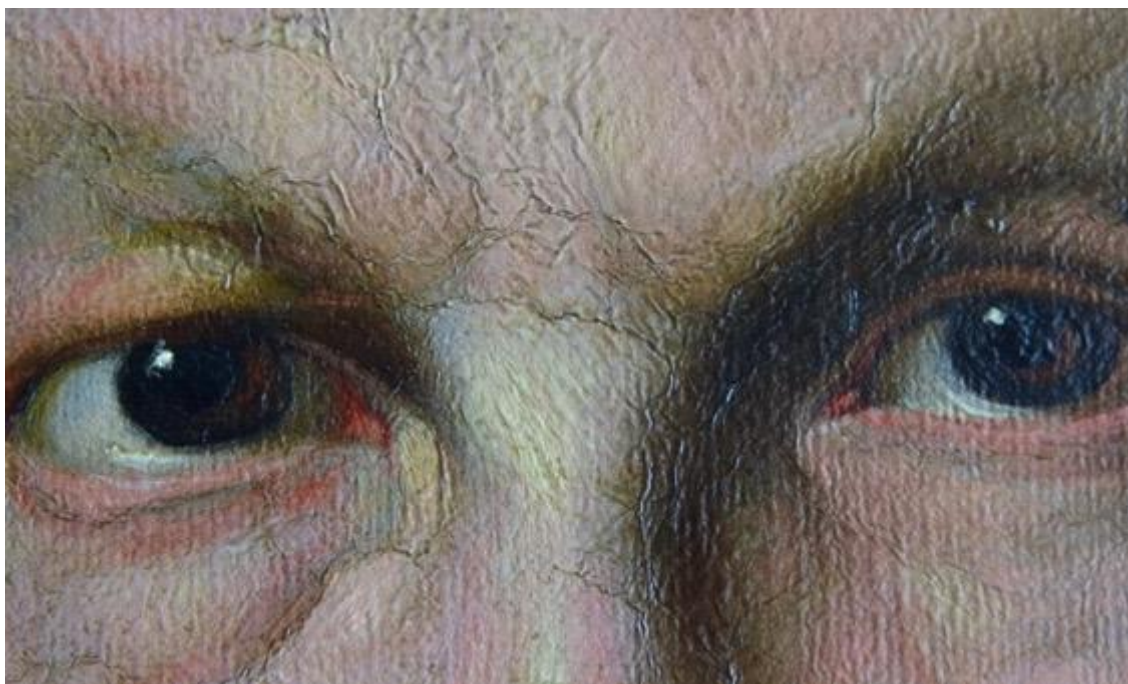


Fig. 32 Detalle del tratamiento detallista de los ojos y las carnaciones.

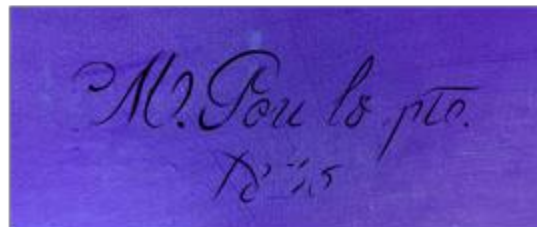
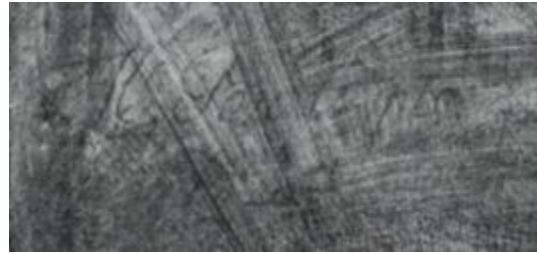
<sup>130</sup> A pesar de que la oxidación del barniz puede dar un aspecto más terroso o cálido a la obra, tras la limpieza se hace evidente que predominan los negros y azules.

#### - BARNIZ. APRECIACIONES SOBRE LA FIRMA

La complejidad a la hora de definir un barniz como original se incrementa cuando se sospecha que ha habido intervenciones posteriores donde las capas de protección se han superpuesto.<sup>131</sup> Su doble finalidad, protectora y estética, ha motivado la utilización de esta sustancia como método para “refrescar” la obra, aportándole brillo y saturación, aunque de forma momentánea.<sup>132</sup>

A partir del examen realizado con luz visible, se ha podido aseverar la irregularidad en la aplicación de la capa de barniz, que presenta una acusada falta de transparencia que distorsiona la percepción de la pintura original, un aspecto común en los barnices tradicionales. La composición de estas sustancias ha cambiado a lo largo de la historia, reflejándose en los tratados que, según la época, se convierten en una fuente documental trascendental. A través de los estudios, se puede dilucidar que las resinas empleadas para barnices han sido, en mayor medida: almáciga, sandárica, damar, goma laca, copal y ámbar.<sup>133</sup>

Mediante del registro ultravioleta se pudo confirmar la irregularidad y heterogeneidad con la que fue aplicado el barniz, mostrándose con grosores diversos que invitan a pensar que posee más de una capa de protección. Durante su inspección visual bajo fluorescencia UV, se identificó la firma del artista (figura 35), sentando las bases sobre las que plantear la investigación para la atribución de la autoría. En la firma se puede leer “M. Pou lo pto” y bajo la firma una fecha, apenas legible que se puede interpretar como 1846 o 1838, dado que no fue hasta el 8 de octubre de 1838 cuando fue condecorado por la Orden de Carlos III.<sup>134</sup>



M. Pou lo pto.  
1835

M. Pou lo pto.  
18(3)6

Fig. 35. Secuencia, diagrama y composición de la firma registrada en la obra. Documentación fotográfica bajo IR; fluorescencia UV; diagrama de la firma en base a las imágenes.

<sup>131</sup> Hasta el siglo XIX gran parte de los cuadros sí que llevan barnices aplicados por el artista. Extraído de: CALVO, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, pp. 115-120.

<sup>132</sup> VILLARQUIDE, Ana. *op. cit.*, pp. 261-263.

<sup>133</sup> Por su color, así como su sensibilidad a disolventes polares se puede deducir que se trata de resina almáciga o

dammar, las más empleadas en el siglo XIX. En base a: CALVO, Ana. *op. cit.*

<sup>134</sup> *Guía de forasteros en Madrid, para el año 1845* [en línea] Madrid: Imprenta Nacional, 1845. p. 77. [Consulta: 13-07-2022].



## 11. 4. La enmarcación. Estilo y técnica

La importancia del marco en relación a la pintura es vital a la hora de estudiar una obra. En la historia del arte son muchos los teóricos y tratadistas que han llegado a considerar el marco como condición para percibir y admirar una pintura. Siempre al servicio de la estética, la enmarcación no solo adopta una función protectora, sino también la de realzar la obra que custodia. Su origen, que se encuentra en la necesidad de sustento de la pintura, como listón de unión de las tablas que conforman un soporte pictórico,<sup>135</sup> ha ido evolucionando, adquiriendo un valor distinto en cada etapa o periodo artístico. En el renacimiento los marcos antiguos con decoraciones de tallas amplísimas, podían llegar a costar más<sup>136</sup> que la propia pintura que albergaban. Sin embargo, en la actualidad se les ha despojado de su importancia, no solo artesanal o artística, sino también funcional.<sup>137</sup>

Como investigadores, la función documental del marco es capital a la hora de estudiar una pintura y, sobre todo, como es el caso, si se trata de una enmarcación contemporánea a la obra y realizada ex profeso para esta. En ocasiones, es complicado determinar si el marco que posee una pintura es el original, dado que son pocas las que los conserva por cambios de modas o ubicaciones, por la Guerra Civil o por su naturaleza orgánica y su inclinación a ser víctima de ataques xilófagos. Curiosamente, son las parroquias y lugares de culto, las ubicaciones que conservan un mayor número de obras con el marco con el que fueron creadas.<sup>138</sup>

A través del estudio de la enmarcación, se pueden conocer detalles que ayudan a datar y ubicar la obra que guarnecen, siendo decisivo el

análisis de las materias primas empleadas, así como las técnicas de factura y las decorativas.

La obra que se trata en este trabajo posee un marco con características propias de la época de la pintura, además, recoge en su margen inferior una inscripción con información relativa a Mariano Liñán y Morelló, por lo que su originalidad es evidente. Esto lo convierte en una fuente de información histórica y documental de incuestionable valía para el estudio de la obra y su puesta en valor.

El siglo XIX, es un periodo artístico tortuoso donde confluyen multitud de estilos y tendencias en los marcos, solapándose sus elementos decorativos. El eclecticismo es un carácter especialmente visible en las enmarcaciones de esta centuria, la influencia de las corrientes francesas, italianas e inglesas y la reminiscencia del barroco en España, da lugar a una gran cantidad de corrientes que dificultan la adscripción estilística de la enmarcación.<sup>139</sup>

El estilo imperio, que guarda gran relación con las corrientes francesas y la Guerra de la Independencia en España, se impuso como modelo a finales del siglo XVIII, dejando un claro halo estilístico en las décadas posteriores que, si bien con el retorno de Fernando VII comienza un periodo de preeminencia del estilo Fernandino,<sup>140</sup> la severidad y rigidez de las enmarcaciones imperio permanece presente en su construcción formal.

El marco que custodia la obra objeto de estudio, se encuentra en el periodo que comprende el estilo Fernandino, el Isabelino y el Alfonsino. Se puede determinar que, por época, se trata de un marco de estilo Fernandino, si bien, la

<sup>135</sup> TIMÓN, María Pía. El Marco como fuente de información hitórica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles. *Ministerio de Cultura. El marco en España: historia, conservación y restauración. Secretaría General Técnica*. Madrid: Ministerio de cultura, 2009, pp. 11-12.

<sup>136</sup> Referencia de coste económico. *Ibid.*, p. 11.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>139</sup> TIMÓN, María Pía. Los marcos en España en el siglo XIX; ejemplos en el Museo Cerralbo [en línea] *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación, cultura y deporte, nº2, 2017, pp. 209-228.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 218.

austeridad y la geometría perimetral del mismo muestra una clara inclinación hacia la formalidad imperio y grandes influencias ornamentales del estilo Luis XVI, en terminología francesa.<sup>141</sup>

En el siglo XIX se registra una clara evolución en la manufactura de los marcos, dejando de constituirse como elemento artesanal para comenzar a producirse de forma mecanizada mediante el empleo de moldes de yeso, molduras en tiras y ornamentos en pasta y escayola.<sup>142</sup> Las técnicas de modelado como la escayola y la masa prensada,<sup>143</sup> se generalizan ante el aumento de la demanda que conlleva la aparición de la burguesía, por lo que el marco tallado da paso a la fabricación en serie.<sup>144</sup>

Los elementos que constituyen un marco suelen ser dos largueros o montantes y dos travesaños. En este caso el cabecero o cimera, así como los largueros izquierdo y derecho presentan una estructura común y están ensambladas mediante la aplicación de un elemento, una barra a inglete,<sup>145</sup> encontradas fundamentalmente en marcos a partir del siglo XVIII (figura 36 y 37).

Sin embargo, como elemento peculiar, el cabío,<sup>146</sup> de mayor anchura que el resto de la estructura, recoge una inscripción en latín que relata los logros y vida del retratado, Mariano Liñán. Además, el grosor de la madera empleada es menor, dejando en el reverso un espacio en forma de caja considerable que permite su ensamblaje mediante piñón con el resto de elementos. La estructura está realizada en madera de pino<sup>147</sup>, el material más habitual en la confección de marcos españoles y especialmente indicada para la talla y dorado.<sup>148</sup>

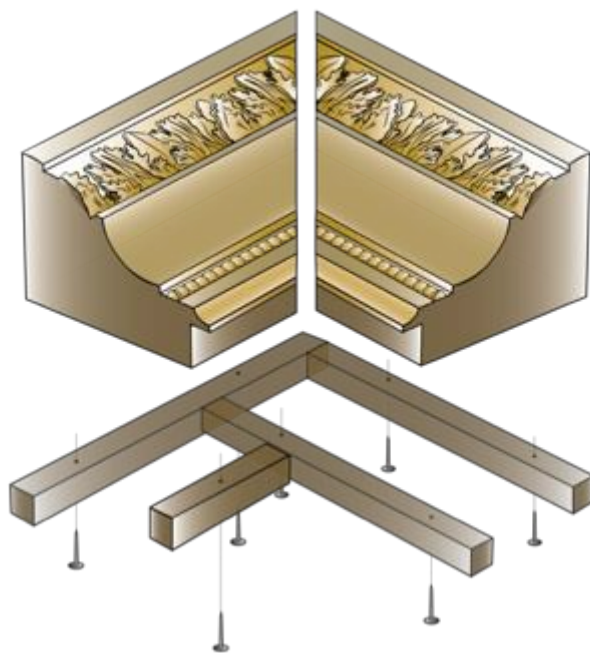


Fig. 36. Diagrama estratigráfico de los ensamblajes del marco.



Fig. 37. Detalle del ensamblaje con barra a inglete.

<sup>141</sup> MITCHELL, Paul; ROBERTS, Lynn. *A history of European picture frames*. Londres: Merrell Holberton Publishers Ltd, 1996, pp. 129-130.

<sup>142</sup> TIMÓN, María Pía. Los marcos en España... *op. cit.*, p. 217.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> TIMÓN, María Pía. *El marco en España del mundo romano al inicio dl modernismo*. Madrid: Adhesa, P.E.A., 2002, p. 314.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>146</sup> Lado inferior del marco. *Ibid.*, p. 85.

<sup>147</sup> Madera identificada mediante la visualización microscópica de una muestra tomada del material lúneo.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

La enmarcación posee unas dimensiones totales de 135,6x103,5 cm en perímetro, siendo de 9,5cm de ancho. La sección del marco presenta tipológicamente una estructura de las partes fundamentales (figura 38): canto, entrecalle o cara y filo. Además, se puede identificar también el contrafilo y el galce, así como la caja o rebajo conformada por una serie de listones clavados a la madera de la moldura, donde descansa y apoya la obra. El canto esta realizado en forma de decoración con motivos fitomorfos o vegetales, concretamente presenta la ornamentación tipológica del follaje de hojas de acanto.<sup>149</sup> La entrecalle presenta una sección en caveto o media caña, antecedendo al contrafilo y filo, decorado con motivos geométricos en forma de sarta de perlas.<sup>150</sup>

La preparación de la superficie y el dorado original se aplicó mediante la técnica tradicional al agua y pan de oro fino, que en la época en la que se data, aunque ve reducido su empleo, se generaliza el doblado de las láminas doradas dándole mayor calidad al acabado<sup>151</sup> que, en las zonas sin modular presenta un bruñido uniforme y de particular excelencia (figura 39). La inscripción del cabío por el contrario, aparenta un aspecto similar al de la purpurina, además sobre esté se encuentra adherido un sello de papel con la letra "F" (figura 40).

En el reverso, un anclaje de hierro atornillado a la cimera permite colgar el marco y, en el larguero izquierdo<sup>152</sup> una etiqueta identificativa del Archivo Municipal de Valencia se encuentra adherida a la madera, mostrando el número de catalogación: 165 (figura 41).

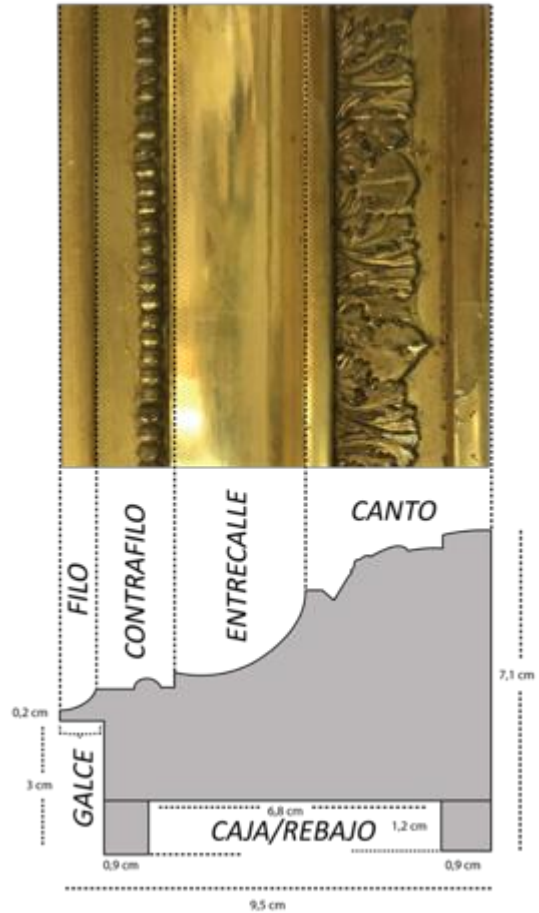


Fig. 38. Diagrama en sección de las partes del marco y medidas.



Fig. 39 (izq.). Diagrama en sección de la estratigrafía de las ornamentaciones.

Fig. 40. Sello adherido en el reverso.

Fig. 41. Sello identificativo de catalogación. Reverso.

<sup>149</sup> TIMÓN, María Pía. *El marco en España... op. cit.*, p. 133.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>151</sup> MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn. *Frameworks*. Londres: Merrell Holberton Publishers Ltd, 1996, pp. 373.

<sup>152</sup> Desde el reverso.



Fig. 42. Fotografía general del marco. Retrato del canónigo Mariano Liñán. ca. 1838 Iglesia de San Nicolás.





## 12 ESTADO DE CONSERVACIÓN

La degradación y el envejecimiento están implícitos en la materia que constituyen las obras pictóricas, manifestándose en múltiples patologías que encuentran su origen en la combinación de su naturaleza material y la exposición a diversos agentes de deterioro. El avance de estas patologías es progresivo, actuando de forma indistinta en los estratos que conforman la pintura sobre lienzo.

Actualmente son muchos los métodos analíticos que permiten obtener información acerca del estado de conservación de una obra de arte, facilitando el planteamiento de hipótesis sobre las causas de las mismas, y su recorrido histórico. Por ello, el conocimiento matérico del lienzo, así como la obtención de un registro fotográfico que contemple los diferentes espectros de luz<sup>153</sup> son herramientas que, combinadas con un exhaustivo examen visual, se convierten en esenciales para el conservador.

### 12. 1. Soporte textil

El tejido del lienzo presenta de forma generalizada gran cantidad de depósitos superficiales, concentrándose principalmente en la zona inferior del cuadro y concretamente detrás del listón del bastidor. Asimismo, en algunas zonas del tejido, visiblemente más oscuras, la estratificación de la suciedad por el paso del tiempo ha provocado la aparición de ligeras costras, aportando cierta rigidez a esas zonas del lienzo que, además, muestra cierto oscurecimiento (figura 43).

De esta forma, se han analizado cada una de las partes constitutivas de la obra, teniendo en cuenta su naturaleza material, así como su comportamiento a la exposición de diferentes agentes de deterioro, contrastando la información con diversas fuentes bibliográficas y estudios de restauración para sentar las bases sobre las que plantear una intervención de restauración coherente.

Así pues, se ha podido determinar que el estado general de conservación de la obra era relativamente bueno, si bien no presentaba daños estructurales alarmantes que pusieran en riesgo su integridad, se trataba de una pintura de gran importancia y excelente técnica que, lejos de poseer la presencia primigenia, se encontraba desprovista de su riqueza y calidad estilística. La intervención de restauración de la obra, por lo tanto, era vital para la puesta en valor de la misma, aseverando su perdurabilidad y estabilidad con el paso del tiempo.

El cambio en el color del tejido con respecto a un lino nuevo, evidencia una leve degradación química del mismo. El amarillamiento y oscurecimiento de las fibras, con alto contenido celulósico,<sup>154</sup> se inicia por fotooxidación<sup>155</sup> cuando el oxígeno, la luz y otros agentes inductores provocan la aparición de grupos cromóforos, aquellos grupos funcionales de la molécula responsables de la absorción de la luz UV, catalizando el cambio estético y cromático del soporte.<sup>156</sup> Esta variación estética es un aspecto que, ligado al envejecimiento intrínseco

<sup>153</sup> Tanto visible como no visible (radiación infrarroja, fluorescencia ultravioleta y rayos X).

<sup>154</sup> Su porcentaje, aunque pequeño, de lignina se amarillea

<sup>155</sup> VILLARQUIDE, Ana. *op. cit.*, <sup>[1]</sup> p. 385.

<sup>156</sup> DOMENECH, Teresa. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013, p. 303.

de los materiales, como conservadores y restauradores se debe asumir.

Si bien la obra se encuentra en un estado de tensado adecuado, se pueden registrar ligeras deformaciones en la trama y urdimbre de la misma, que coinciden con los puntos de sujeción al bastidor, los clavos, donde se concentran las zonas de mayor tensión, generando leves guirnalda de sujeción visibles únicamente<sup>157</sup> por el reverso. Estas deben encontrar su origen en los cambios termohigrométricos del ambiente. La naturaleza celulósica del soporte textil la hace especialmente sensible a los cambios en la humedad relativa del ambiente y la temperatura, su alta higroscopicidad provoca cambios dimensionales en la misma, generando, además de distensiones en el soporte, daños en el resto de estratos de la película pictórica.

Las iglesias son espacios cuya variación termohigrométrica es acusada, sin embargo, en este caso no se puede afirmar que haya estado expuesta a oscilaciones especialmente dañinas. Quizá, su ubicación, lejos de las zonas de culto centrales donde se registra mayor afluencia de visitantes provocando importantes variaciones en los valores ambientales, ha minimizado el impacto en la pintura objeto de estudio.

Claramente visible en el registro fotográfico realizado con luz rasante, de forma aislada, se ha identificado un abolsamiento o deformación puntual en la zona inferior del soporte (figura 44), cuya causa, de origen antrópico, se puede hipotetizar como el golpe de un objeto redondo no punzante, ya que no ha desgarrado el soporte, o del apoyo de la pintura en una superficie irregular.

En la zona central derecha del soporte se observa un corte de 3,7cm en sentido vertical, siguiendo la dirección de la trama y urdimbre que, por la forma y el aspecto de las fibras del tejido, así como su ubicación, se puede determinar que se trata de un golpe o caída puntual de la obra. Asimismo, en la zona inferior izquierda se localiza un pequeño desgarramiento textil de 1,4 cm que ha provocado la pérdida de los estratos pictóricos por el anverso, probablemente causado por un agente antrópico (figuras 45,46,47).



Fig. 43. Suciedad superficial del soporte.



Fig. 44. Fotografía de la deformación del soporte. Luz rasante.



Fig. 45. Fotografía desgarramiento por el reverso.



Fig. 46. Fotografía desgarramiento por el anverso.



Fig. 47. Macrofotografía del desgarramiento. Dino-Lite®. 10X.

<sup>157</sup> Claramente identificables en el registro de "Rayos X".

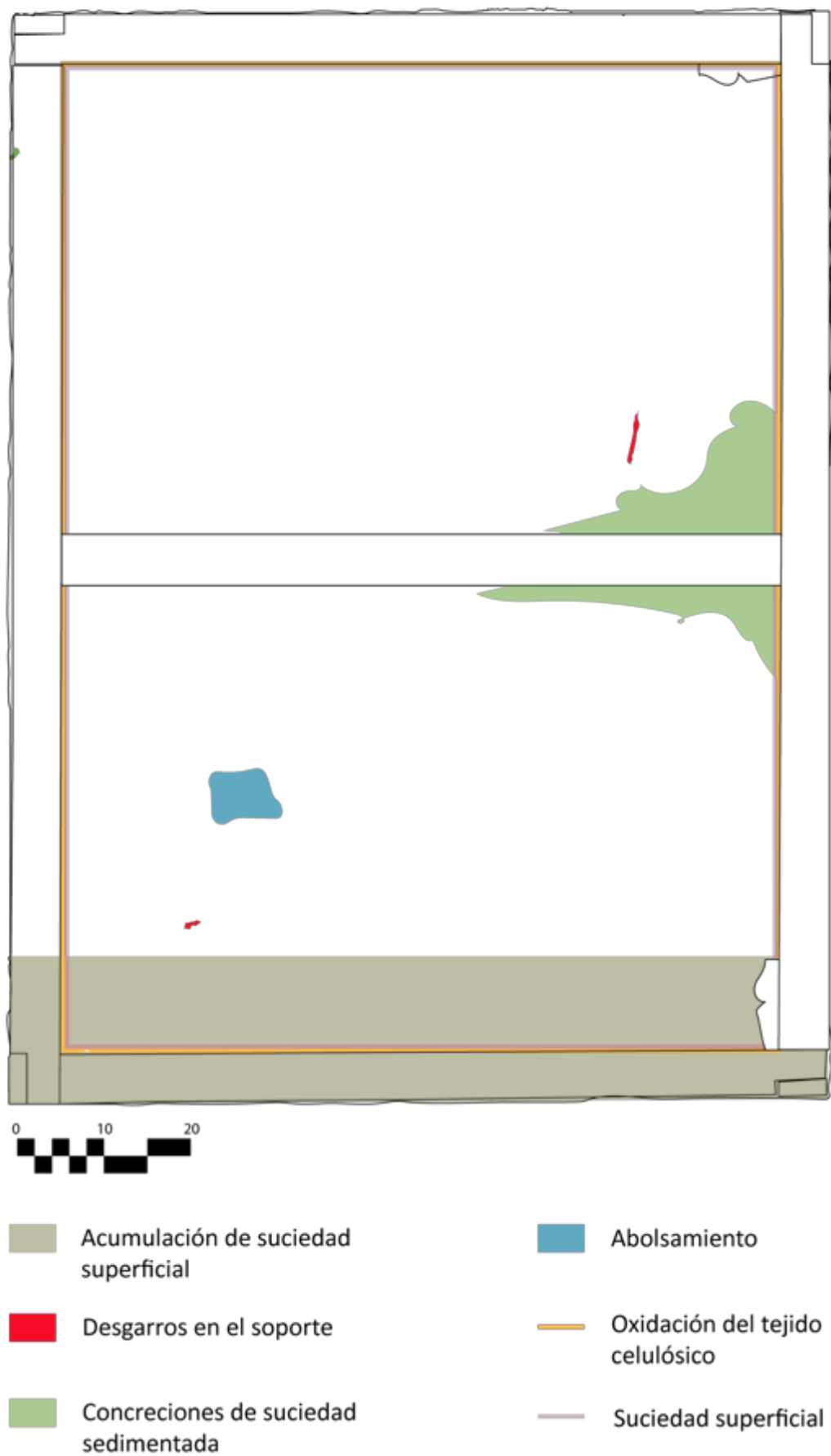


Fig. 48. Diagrama de daños del soporte textil.

## 12. 2. Bastidor

El bastidor a nivel estructural se encuentra en buen estado de conservación. Como se recoge en el análisis técnico, su estructura móvil lo hace adecuado para la pintura sobre lienzo objeto de estudio. Sin embargo, la pérdida de cuatro de las seis cuñas (figuras 49 y 50) que regulan la tensión, provocan la reducción de su movilidad que podría derivar en distensiones con el movimiento del tejido.

A nivel general presenta deposiciones de polvo y suciedad, concentradas como es natural en el listón inferior de la obra, aportando un tono apagado y desnutrido de la madera de pino. Además, en la zona de los ensambles es todavía más distinguible la acumulación de polvo.

Por otro lado, la madera está compuesta de fibras de celulosa que con el paso del tiempo tienden a oxidarse, provocando el oscurecimiento del mismo, si no de forma alarmante. Un ligerísimo alabeo en el soporte lúneo, debido al carácter higroscópico del mismo y su respuesta, altamente sensible, a los cambios termohigrométricos,<sup>158</sup> puede ser la causa de que sea en las zonas centrales del bastidor, en contacto con la pared, donde se localicen las marcas de pintura blanca.<sup>159</sup>



Fig. 49-50. Ensamble y espacio para la cuña.

<sup>158</sup> VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, S. A., 2005, pp. 57-59.

<sup>159</sup> Provocadas por el contacto de la obra con la pared en la que se exponía.

<sup>160</sup> Alrededor de unos 1-2mm de diámetro, el tamaño de las larvas en la fase previa a su transformación en adulto coleóptero. VIVANCOS, Victoria. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*.

La presencia de orificios de aproximadamente 2mm de diámetro en la madera (fig. 51), indica la presencia de galerías en el interior del material, cuya causa se encuentra ligada a la presencia de insectos xilófagos. Su aspecto redondo y el tamaño de los mismos<sup>160</sup>, así como lo habitual de su presencia en maderas de coníferas en España y el norte de Europa, indica que se trata posiblemente de la familia de los coleópteros, concretamente *anobium punctatum*.<sup>161</sup> Estos orificios se han identificado principalmente en el listón inferior del bastidor, por su ubicación, el más castigado y debilitado por la deposición superficial de suciedad y los posibles efectos de la humedad. La presencia de nudos en la madera es indicativa de una carencia en la calidad material, constituyendo parte de la albura se puede considerar más sensible o susceptible al ataque de insectos. Sin embargo, un exhaustivo examen visual ha permitido deducir que el ataque se encuentra inactivo,<sup>162</sup> por lo que la patología se reduce a una alteración visual. La manipulación de la obra<sup>163</sup> ha causado también pequeñas hendiduras o muescas en la superficie del bastidor que, lejos de suponer un problema estructural, simplemente alteran el aspecto estético del mismo.



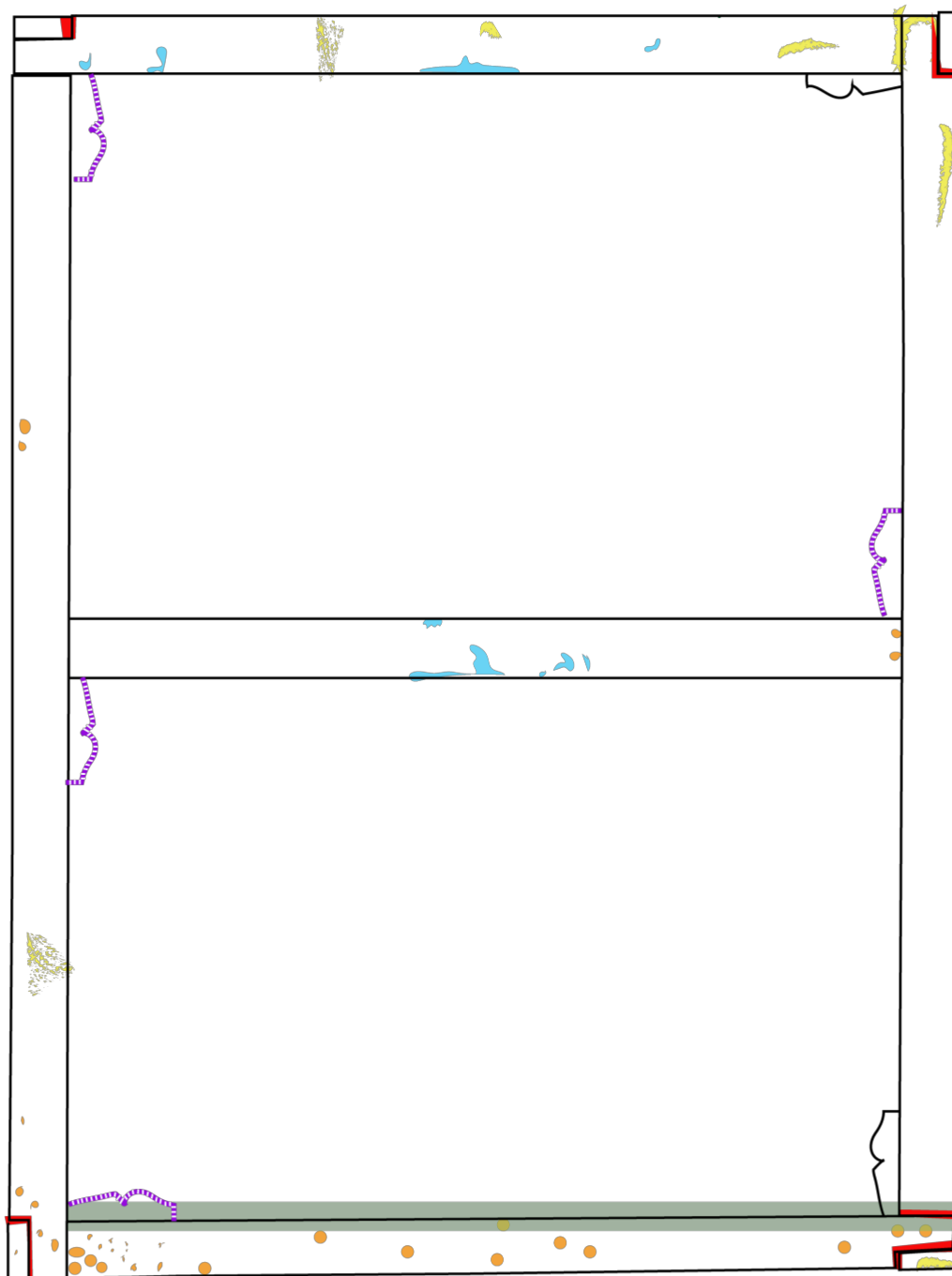
Fig. 51. Orificios de un antiguo ataque xilófago.

Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2007, pp. 173-174.

<sup>161</sup> Comúnmente conocido como carcoma, requiere unas condiciones adecuadas: 22-23°C y HR superior al 5%. Extraído de: VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II... op. cit.*, p. 58.

<sup>162</sup> La ausencia de serrín de tono claro y la inspección mediante Dino-Lite® de los orificios ha sido declaratoria.

<sup>163</sup> Así como su sujeción al marco a través de clavos.




- |   |  |   |                                |
|---|--|---|--------------------------------|
|  | Concreciones de pintura blanca                         |  | Ubicación de cuñas extraviadas |
|  | Acumulación de suciedad superficial                    |  | Orificios insectos xilófagos   |
|  | Concreciones de polvo en los ensambles de los listones |  | Raguños por desgaste           |

Fig. 52. Diagrama de daños del bastidor.

### 12. 3. Estratos pictóricos

Las patologías que puede presentar la película pictórica están intrínsecamente ligadas al estado y comportamiento de los estratos anteriormente citados. La composición matérica de esta sección, constituida por aglutinantes, pigmentos, barnices y cargas, reaccionan de forma concreta y particular a los agentes degradantes, pero sin dejar de condicionarse unos a otros.

A nivel cohesivo los estratos que constituyen la pintura se encuentran en un buen estado de conservación. Exceptuando las zonas en las que el soporte se encuentra rasgado, donde sí que se ha localizado la pérdida de preparación y película pictórica. La manipulación del lienzo, así como su contacto con el marco han provocado el desgaste generalizado del perímetro de la obra, concentrado en las esquinas de la misma.

Su percepción visual es el elemento más perjudicado a la hora de analizar su estado de conservación. La deposición de suciedad, se encuentra en toda la superficie de la pintura, lo que le aporta un aspecto apagado y mate. De forma anecdótica se puede anotar que esta suciedad, que recubre la totalidad de la obra, se distribuye de forma heterogénea, en franjas que recuerdan al movimiento circular que se realiza al deslizar un paño, pudiendo ser esta la causa. De la misma forma, en la superficie se identifican una serie de salpicaduras blanquecinas que bien podrían tener un origen proteico.

El defecto de técnica en la ejecución de la pintura no solo afecta a nivel estético a la obra, estas grietas prematuras identificables en toda la superficie pictórica, pueden derivar en problemas de conservación a largo plazo. Sin embargo, no resulta alarmante ya que la compatibilidad entre los estratos de la preparación y la película pictórica es adecuada, generando un buen agarre de la misma al soporte. De forma notoria, estas grietas e irregularidades acentúan la acumulación de

suciedad en la superficie, pudiendo derivarse en problemas de consolidación a largo plazo.

De importancia notoria es la degradación y oxidación del barniz. La resina terpénica que lo configura se encuentra oscurecida y amarilleada como consecuencia de la degradación de su naturaleza material. La formación de especies oxidadas se asocia a la acción del oxígeno atmosférico combinada con la radiación luminosa, en un proceso de envejecimiento que da lugar al incremento de los grupos más polares, lo que condicionará su limpieza.<sup>164</sup>



Fig. 53. Barniz oxidado en la insignia I.

Fig. 54. Barniz oxidado en la insignia II.



Fig. 55. Perdida puntual de la película pictórica. Dino-Lite®. 55X.

<sup>164</sup> DOMENECH, M<sup>a</sup> Teresa. *op. cit.*, pp. 261-262.

Por otro lado, resulta capital distinguir dos alteraciones por defecto de técnica en la pintura: en las zonas con menor carga pictórica una red de grietas prematuras cubre la superficie, dejando entrever la preparación; en los puntos en los que se concentra mayor carga matérica la pintura presenta la característica piel de naranja (figura 56). Si bien evidencia ciertas carencias de conocimiento técnico del artista, enmarcada en su etapa de aprendizaje, puede verse justificada esta carencia por su inexperiencia.

En el primer caso, la zona de las vestiduras (figura 57) y el fondo que compone la escena (figura 58), presenta una reticulada extensión de grietas que se pueden definir como prematuras. Esto se puede deber a un uso inadecuado del aglutinante que, en proporción al pigmento, era excesivo. Son muchos los factores que pueden causar la aparición de grietas durante el secado del aglutinante (figura 38), como la incompatibilidad de materiales<sup>165</sup> o el uso de secativos. Sin embargo, en la obra, la pintura aparece casi como velada. En la cortina se pueden observar zonas en las que, a pesar de la textura superficial, la pincela es casi transparente evidenciando un posado del pigmento por el exceso de aglutinante oleoso (figura 59).<sup>166</sup>

Las zonas de mayor carga matérica presentan una textura que recuerda a la piel de naranja. En este caso, la contracción de la pintura se debe al escaso porcentaje de aceite con respecto al pigmento en zonas gruesas.<sup>167</sup>

De forma muy similar, esta carencia técnica se puede observar en el retrato realizado por Pou y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, aunque de forma más acusada. Al comparar ambas obras (figuras 60-61 en pág. siguiente), se hace evidente que el error ligado a la preparación del material pictórico es extensible a parte de su producción temprana.



Fig. 56. Macrofotografía de la piel de naranja en la zona de las carnaciones.



Fig. 57. Macrofotografía de las grietas prematuras en la zona de las vestiduras.



Fig. 58. Fotografía de las grietas prematuras en la zona del fondo.



Fig. 59. Posado del pigmento por exceso de aglutinante.

<sup>165</sup> Como, por ejemplo, magro sobre graso.

<sup>166</sup> NAVARRETE, Ana. *Análisis sobre las principales causas del deterioro de la retabística*. Araño, Juan Carlos y Martínez,

Rosario (dir.) Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017, p. 88.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 88.





**Fig. 60.** Detalle *Retrato de Mariano Liñán*. Miguel Pou. ca. 1838. Museo de Bellas Artes, Valencia. Visibles las grietas prematuras en la zona del cabello y el rostro.



**Fig. 61.** Detalle *Retrato de Mariano Liñán*. Miguel Pou. ca. 1838. Iglesia San Nicolás, Valencia. Visible la piel de naranja en el rostro.









- |   |   |   |                      |
|---|---|---|----------------------|
|  | Desgarro en el soporte                      |  | Salpicaduras         |
|  | Pérdida de película pictórica y preparación |  | Abolsamiento         |
|  | Pérdida de película pictórica               |  | Oxidación del barniz |

Fig. 62. Diagrama de daños de los estratos pictóricos.

### 12. 3. Marco

De forma general el marco se encuentra en buen estado de conservación. Presenta gran cantidad de suciedad superficial concentrada principalmente en la zona del rebajo del pódium (figura 63), por su ubicación un espacio susceptible a acumular este tipo de depósitos.

La naturaleza del material de decoración, las molduras de escayola y el dorado al agua son, como casi todos los elementos que constituyen una obra de arte, susceptibles a la manipulación y los roces. El pan de oro es muy sensible a la humedad y, dado su poco grosor, cualquier incisión sobre su superficie deriva en pérdidas de material que dejan a la vista el bol rojizo<sup>168</sup> subyacente. La fragilidad estructural de la escayola se traduce en localizadas pérdidas en las molduras, donde la zona del canto es la más perjudicada siendo la que con más facilidad, recoge los golpes y vibraciones derivadas de su manipulación (figuras 64 y 65).

En las esquinas de la enmarcación se observan pérdidas provocadas por el roce, que llegan hasta el soporte lúneo, que se presenta ligeramente astillado. En el reverso, concretamente en el montante izquierdo, la madera presenta un orificio provocado por la introducción y pos-

-terior extracción de algún elemento metálico de sujeción, tal como una arandela o una pletina. También se pueden observar manchas de pintura blanca que derivan del contacto del objeto con la pared de la estancia en la que se encontraba expuesta la obra.

Cabe destacar la presencia de pequeños orificios circulares en los laterales perimetrales del marco, la madera que conforma la caja o rebajo se encuentra más afectada por la acción de insectos xilófagos que la que conforma la sección modular del marco, probablemente por tratarse de material leñoso de menor calidad. El diámetro de estas galerías oscila entre los 1,3 y los 2mm, indicativo de que se trata de la especie de coleópteros *Anobium punctatum*, comúnmente conocido como carcoma.<sup>169</sup>

Por último, es importante remarcar también la degradación estética de la inscripción del marco, en la zona superior se ha podido identificar un repinte realizado a base de pintura y purpurina que, por su naturaleza, se ha degradado aportando un aspecto ennegrecido y matificado a la superficie, incrementada por la acumulación y estratificación de polvo y suciedad.



Fig. 63. Depósitos superficiales del marco.



Fig. 64. Desconsolidación de la escayola.

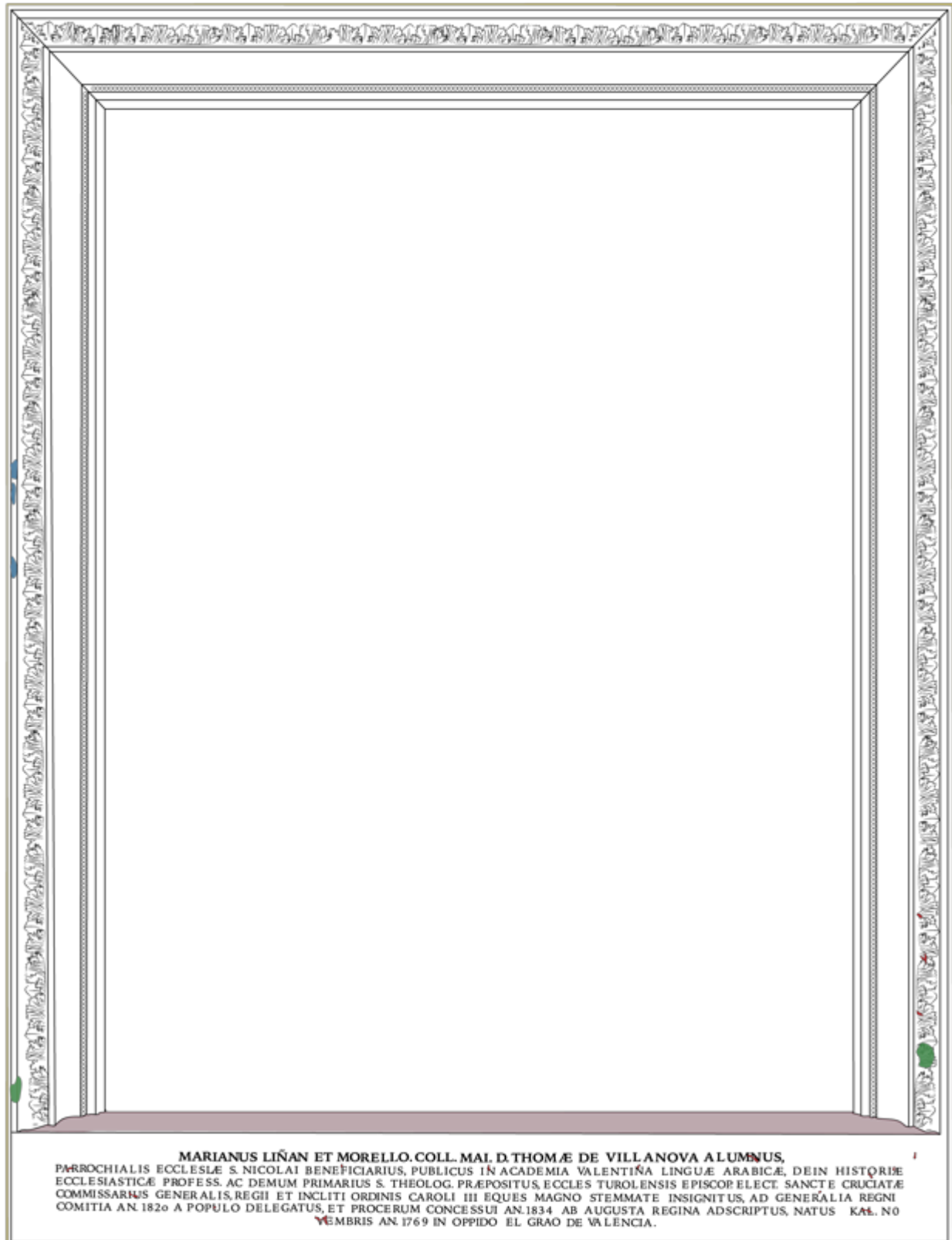


Fig. 65. Laguna en la moldura.

<sup>168</sup> El bol por naturaleza posee barro, arcilla y silicatos de aluminio con contenido de agua. En el caso del bol rojo, debe su color a su procedencia, con alto contenido de óxido de hierro Fe<sub>3</sub>O<sub>3</sub>. Extraído de: DOERNER, Max. *Los materiales de*

*pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, S. A., 1998, p. 273.

<sup>169</sup> VIVANCOS, Victoria. *op. cit.*, pp. 173-174.



- |   |                  |   |                                   |
|---|------------------|---|-----------------------------------|
|  | Desconsolidación |  | Depósitos de suciedad superficial |
|  | Lagunas          |  | Rasguños                          |
|  | Repinte          |   |                                   |

Fig. 66. Diagrama de daños del marco.



## 13 INTERVENCIÓN Y PROCESO DE RESTAURACIÓN

Conociendo la constitución material de la obra y su estado de conservación, la precisión a la hora de determinar los tratamientos a los que se somete la obra es mayor. El análisis histórico aporta una visión general de la pintura, englobando el espacio expositivo, la intencionalidad del artista, la importancia social y patrimonial de aquello con lo que se trabaja y un fundamento esclarecedor para entender la factura estilística de la pintura.

Sin hablar de necesidad, la obra que en este trabajo se trata, presentaba un estado de conservación relativamente malo. Si bien es cierto que no se observaban daños alarmantes que evidenciaran un riesgo inminente para la integridad de la misma, la dimensión estética, manifestada por medio de la composición, el color y la perspectiva como valor fundamental de la pintura, se encontraba profundamente distorsionada. Los procesos de degradación, como se anota en el apartado anterior, son acumulativos, por lo que abordarlos con margen, permite minimizar el impacto de la restauración en el original y realizar, en la medida de lo posible, un estudio individualizado que revalorice la posición patrimonial de la pintura.

Previo a la incursión de la obra en el Taller de Restauración de Pintura de Caballete del Instituto de Restauración del Patrimonio, las obras fueron acondicionadas para su traslado. En primer lugar, se ha realizado el embalaje para aseverar la integridad de las obras durante la transferencia. Con especial atención a las aristas de la obra enmarcada, se ha cubierto la

superficie de las piezas con TNT y papel de burbujas, amortiguando las posibles vibraciones derivadas del movimiento del vehículo. Por carretera se accedió a las dependencias del IRP en febrero de 2021.

En un espacio adecuado a los requerimientos logísticos de la intervención, se ha procedido a desembalar y analizar la obra de forma aislada y pausada, realizando todos los registros y pruebas pertinentes.<sup>170</sup> Una vez inspeccionada la obra, se ha procedido a desmontarla del marco para poder manipularla con facilidad y secuenciar la intervención por fases.

Para poder determinar una metodología de intervención adecuada a los materiales que integran la obra, se han realizado una serie de pruebas de sensibilidad con la intención de aseverar la selección aquellos tratamientos que no supongan ningún riesgo para la misma. Se ha comprobado su resistencia al calor, así como a la humedad y a diferentes disolventes.<sup>171</sup>

De esta forma se ha podido determinar la imposibilidad de emplear tratamientos acuosos, ya que las zonas que configuran el fondo de la composición se remueven en contacto con el agua. Esto puede deberse a la suma de diversos factores: además de su naturaleza mineral, siendo los pigmentos tierra más sensibles al agua,<sup>172</sup> la distribución desigual de la capa de barniz, que en las zonas principales de la carnación presenta mayor grosor, puede determinar la sensibilidad de zonas concretas que, por otro lado, pueden verse afectadas por

<sup>170</sup> Recogidos en los apartados anteriores se ha partido de lo general a lo específico realizando en primer lugar un exhaustivo examen visual y mediante lupa, considerando los diferentes aspectos de la obra según el ángulo visual y la iluminación. Extraído de: ROIG, Pilar. *Estudio técnico, analítico y estilístico de obras de arte*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2005, p. 88.

<sup>171</sup> Los resultados concretos y las zonas de prueba se recogen en el Anexo, dónde se estipula la metodología empleada y los materiales.

<sup>172</sup> Su contenido de materiales arcillosos los hace más susceptibles a la humedad. FUSTER, Laura, MECKLENBURG, Marion. Óleos: composición y propiedades mecánicas. *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València, curso 2021-2022.

la carencia técnica del artista a la hora de aglutinar.

### 13. 1. Primeros tratamientos del anverso

En primer lugar, se ha realizado una aspiración general de la suciedad superficial de forma mecánica, empleando para ello una brocha de cerdas suaves (figura 67). La posibilidad de realizar esta primera limpieza sobre la película pictórica ha estado determinada por el buen estado de conservación de la misma. Los dos únicos puntos que presentaban cierta desconsolidación se encontraban estables, ya que su causa antrópica evidenciaba que, lejos de presentar un problema estructural, su desestabilización se ligaba a la rotura puntual del soporte textil.<sup>173</sup>

Una vez retirado el polvo depositado en la superficie, se ha procedido a eliminar las salpicaduras localizadas en la zona de los ropajes del retratado. Para ello y basándose en los resultados de las pruebas de sensibilidad<sup>174</sup> se ha empleado un hisopo humectado en agua destilada (figura 68), dado que la suciedad localizada en los goterones debiera ser de naturaleza proteica. Al ser muy superficial, la limpieza se ha realizado sin incidir en la superficie colindante.<sup>175</sup>



Fig. 67. Limpieza de depósitos superficiales mediante brocha y aspiración.



Fig. 68. Limpieza de las salpicaduras mediante solución acuosa.

<sup>173</sup> Independientemente, en las zonas más comprometidas por las roturas del soporte, se ha realizado la aspiración con especial atención y cuidado, evitando generar cualquier abrasión o pérdida de película pictórica.

<sup>174</sup> La zona de la sotana y el manteo, ambas en todos negros no ha presentado sensibilidad al agua, lo que ha permitido emplear una solución acuosa.

<sup>175</sup> Estos tratamientos se han realizado con la pintura en vertical, apoyada sobre un caballete.

### 13. 2. Protección puntual de la película pictórica

Como se recoge en el apartado anterior, la obra presenta un estado de conservación bastante bueno. Sin problemas de consolidación en ninguno de los estratos que conforman el retrato de Liñán, se ha tomado la decisión de mantener la obra sujeta a su bastidor, siendo innecesario su desclavado, evitando así el estrés al que se le sometería ante una intervención tan invasiva, que en este caso estaría injustificada.<sup>176</sup>

Generalmente se puede plantear la realización de cualquier intervención sobre el tejido como un riesgo para la película pictórica, siendo necesario su protección<sup>177</sup> para evitar cualquier daño en la superficie. Según el caso, es conveniente plantear la necesidad de realizar en un único proceso la protección y la consolidación.

En la obra objeto de estudio, el estado de los estratos pictóricos ha permitido determinar que, dado que la intervención en el reverso sería mínima, la necesidad de proteger la película pictórica era inexistente, siempre y cuando se realizaran los trabajos sobre una superficie que aseverara la estabilidad de la pintura.

Por ello, se han realizado únicamente dos protecciones puntuales de la película pictórica, localizadas en la zona de los rotos. Su ubicación, ha determinado la naturaleza material

requerida para su realización. Los resultados de las pruebas de sensibilidad han llevado a desestimar cualquier protección de tipo acuosa, por lo que, teniendo en cuenta que no se requería una penetración excesiva del adhesivo en cuestión, y que la pretensión era generar una película filmógena fácilmente reversible, se ha optado por la utilización de Beva OF® 371.<sup>178</sup>

Previamente a la protección puntual de dichas zonas, se ha trabajado en horizontal por el reverso para asegurar la correcta unión de las partes de cada desgarro. Para ello, los rotos, se han llevado al sitio de forma mecánica, para sujetarlos de provisionalmente con pequeños trozos de cinta de carroceros (figura 69). Una vez realizada esta acción se ha procedido a proteger las zonas de los rasgados.

Se ha aplicado el adhesivo<sup>179</sup> diluido en White Spirit en proporción 1:1<sup>180</sup> mediante un pincel impregnado, interponiendo entre el adhesivo y la película pictórica un tejido TNT 30/B (figura 70).<sup>181</sup> De esta forma se ha mejorado la distribución del producto, fijando aquellas pequeñas partículas que pudieran presentar una ligera desconsolidación. Posteriormente<sup>182</sup>, se ha aplicado calor de forma controlada con una espátula caliente para regenerar el la adhesivo empleado, dejándolo enfriar bajo presión para mejorar su adherencia.



Fig. 69. Sujeción provisional de la rotura mediante cinta de carroceros.



Fig. 70. Protección puntual del roto.

<sup>176</sup> VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II...* op. cit., pp. 121-153.

<sup>177</sup> También conocida como empapelado, *facing* o revestimiento. VIVANCOS, Victoria. op. cit., p. 231.

<sup>178</sup> Producto obtenido de CTS®.

<sup>179</sup> BEVA OF® 371 (Berger etileno vinil acetato). Adhesivo termofusible (temperatura de fusión 65°).

<sup>180</sup> 1 volumen de adhesivo : 1 volumen de hidrocarburo alifático.

<sup>181</sup> CTS®.

<sup>182</sup> Tras 24h para dejar evaporar el disolvente.



### 13. 3. Tratamientos en el soporte

En primer lugar, se ha eliminado la deformación del tejido que se presupone provocada por algún golpe. Para ello, se ha aplicado un estrato de TNT 54<sup>183</sup> ligeramente humedecido por el reverso para facilitar la recuperación planimétrica del soporte. La humedad aplicada por contacto con el tejido, ha permitido focalizar e incidir en la zona afectada de forma muy controlada, así las fibras del tejido han adquirido la flexibilidad necesaria<sup>184</sup> para, posteriormente, aplicar calor mediante una espátula caliente interponiendo un film de poliéster monosiliconado, Melinex®, para facilitar la evaporación de la humedad restante<sup>185</sup> y mejorar la planimetría del soporte (figura 73). Añadiendo un estrato amortiguante de tejido no tejido,<sup>186</sup> se ha dejado enfriar bajo peso.

Una vez solucionada esta pequeña deformación, se ha procedido a realizar la limpieza del reverso. Para comenzar se ha llevado a cabo una aspiración general de los depósitos de polvo y suciedad ambiental, que ha contemplado la combinación del uso de una goma de borrar Milán® y una brocha de cerdas finas, que han permitido profundizar en los puntos donde más suciedad se identificaba, así como en los intersticios de la trama y urdimbre. De forma puntual se ha incidido en la zona inferior del lienzo que registraba la mayor acumulación de polvo de la obra. Con ayuda de una espátula se han extraído los depósitos de forma mecánica para posteriormente aspirarlos (figura 71). La remoción de esta suciedad ambiental acumulada es necesaria, dado que esta, puede retener la humedad y, por su carácter ácido, potenciar la oxidación e hidrólisis de la

celulosa,<sup>187</sup> que podría derivar en un debilitamiento de la película pictórica.

Para poder sanear los rasgados del tejido, era necesario realizar una acción de limpieza que permitiera y aseverara la correcta adhesión de los refuerzos.<sup>188</sup> Eliminadas las cintas de carroceros que sujetaban los pequeños desgarros, y asegurando la correcta posición de las fibras y su planimetría, se ha procedido a realizar pequeños parches de refuerzo. Evitar que se marquen y que puedan derivar en problemas relacionados con la tensión del soporte, es fundamental a la hora de plantear esta intervención. Son varios los factores a tener en cuenta para decidir cómo proceder: el tamaño del roto, el tipo de tejido original y su tisaje y el adhesivo a emplear.

Para realizar los parches se ha utilizado tela 100% lino<sup>189</sup> que, sometida a un tratamiento previo, ha sido desprovista de su apresto original. Con un margen de 1cm desde cualquier punto del corte, se han diseñado los parches, teniendo en cuenta también los 0,5cm de fleco, que rebajado,<sup>190</sup> actuará como zona intermedia entre la doble tela y el tejido original. Se han adherido mediante Beva OF® 371 Film, un adhesivo sintético termoplástico que ha permitido fijarlo evitando disolventes y productos acuosos (figura 74).<sup>191</sup>

<sup>183</sup> De viscosa de poliéster.

<sup>184</sup> Referida a la flexibilidad del tejido como la relajación de las fibras textiles. Extraído de: CALVO, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2002, p.198.

<sup>185</sup> Evitar un exceso de humedad en las obras es necesario a la hora de dejarlas bajo peso, un incorrecto tratamiento con exceso de humedad podría provocar la aparición de microorganismos en el soporte dada su naturaleza higroscópica. *Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>186</sup> TNT 54®

<sup>187</sup> VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela I...* op. cit., pp. 45-47.

<sup>188</sup> Dadas las características de los rasgados se ha optado por emplear parches de refuerzo.

<sup>189</sup> Tafetán de densidad media, siempre menor al tejido original. Coincidiendo en trama y urdimbre con el original, para que los posibles movimientos sean iguales. Extraído de: VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II...* op. cit., p. 190.

<sup>190</sup> Con el bisturí se rebaja el grosor de los hilos perimetrales del parche para evitar una arista viva que pudiera marcarse en el original. Extraído de: CALVO, Ana. op. cit., p. 194.

<sup>191</sup> Su fácil aplicación y sus características materiales lo convierten en un adhesivo de gran utilidad, de capa fina permite adherir el parche limitando el material a la superficie, sin penetrar, y convirtiendo la intervención en reversible. Extraído de: VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II...* op. cit., p. 192.



Fig. 71. Remoción de los depósitos acumulados en el listón inferior de la obra.



Fig. 72. Limpieza del soporte mediante goma Milán®.

Fig. 73. Eliminación de la deformación el soporte.



Fig. 74. Resultado final de la adhesión de parches.

### 13. 4. Intervención en el bastidor

Tras realizar la limpieza general de forma mecánica para remover la suciedad superficial, se ha llevado a término la limpieza de la madera con una solución de H<sub>2</sub>O y etanol en proporción 1:1,<sup>192</sup> de esta forma se ha podido incidir en las franjas de los depósitos, facilitando también la extracción de las concreciones de pintura y yeso de las zonas centrales. Al reblandecerse con la solución acuosa se han podido eliminar mediante bisturí y escalpelo de forma mecánica.

Posteriormente, y teniendo en cuenta la inactividad de los xilófagos y el riesgo que supondría aplicar cualquier tratamiento sin desclavar la obra,<sup>193</sup> se ha aplicado una masilla comercial<sup>194</sup> mediante espátula en las zonas con dichos orificios, ajustándose al tono original de la madera para aportar continuidad visual a la esta (figura 75).

De forma preventiva, se ha aplicado un tratamiento de protección al bastidor.

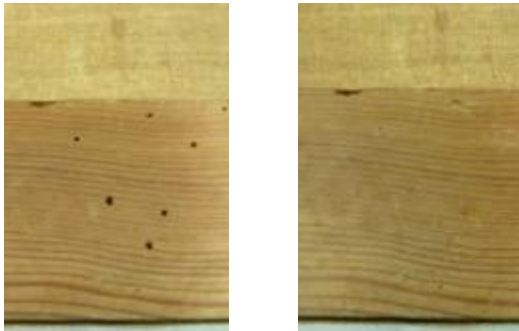


Fig. 75. Secuencia del masillado de los orificios del bastidor

Empleando una muñequilla se ha distribuido de forma generalizada<sup>195</sup> una mezcla de cera microcristalina<sup>196</sup> disuelta en *White Spirit* en proporción 1:1. Esta, además de nutrir la madera y aportarle mejor aspecto, impermeabiliza parcialmente el material permitiendo su transpiración y natural movimiento.

La falta de cuatro de las cuñas originales ha motivado su realización de forma artesanal. Estudiando el perfil y tamaño de las que sí se conservaban, se han reproducido las faltantes en una cuidadosa labor de marquetería. Para ello se ha empleado madera sana y envejecida de forma natural para evitar cualquier tipo de oscilación o movimientos entre el original y los añadidos (figuras 76 y 77), sometida al mismo tratamiento preventivo que los listones del bastidor.<sup>197</sup>



Fig. 76. Realización de cuñas.



Fig. 77. Rebaje de las aristas y lijado de cuñas.

<sup>192</sup> La utilización de etanol en las soluciones acuosas permite reducir la tensión superficial del agua, mejorando su penetración y dispersión por la superficie del bastidor.

<sup>193</sup> La inactividad de los insectos xilófagos y la estabilidad del soporte son las causas por las que no se ha realizado un tratamiento con Xylacel, dado que para ello habría que

desclavar la obra, sometiéndola a gran estrés que se valora innecesario.

<sup>194</sup> Cera para emplastecer madera tono roble, Promade S.A.

<sup>195</sup> En la zona accesible y visible de la madera.

<sup>196</sup> Cosmoloid H80, libre de ácidos y soluble en hidrocarburos alifáticos. Fusiona a los 100°C.

<sup>197</sup> Ceramicrocristalina + WS.



### 13. 5. Limpieza. Procesos de intervención en los estratos pictóricos.

Una vez estabilizado el soporte se han iniciado los procesos encaminados a reestablecer la unidad visual de la pintura.

La oxidación de las capas de barniz generaba una visión desigual y deslucida de la obra, desvirtuando y ocultando el cromatismo primigenio. Su eliminación ha constituido uno de los procesos más importantes en la intervención de la pintura, siendo la recuperación de su color original un objetivo clave en el desarrollo del trabajo. Además, la presencia de estratos superpuestos que, posiblemente, hayan englobado suciedad y partículas de polvo, suponen un riesgo para la integridad matérica de la obra.

El proceso de degradación de la resina de naturaleza terpénica determina la formación de productos polares,<sup>198</sup> que hacen que este material oxidado sea soluble en disolventes de la misma naturaleza. Este proceso de degradación es irreversible y la única solución para poder recuperar su aspecto original y visionar la obra de la forma en la que fue concebida, es eliminándola.<sup>199</sup>

La limpieza se debe concebir como una fase particular en el proceso de restauración, proyectada a través de una serie de pasajes que permitan actuar de forma selectiva sobre el estrato a remover.<sup>200</sup>

Ante la imposibilidad de emplear soluciones acuosas y la definición del estrato sobre el que se quiere incidir, se ha realizado un test de solubilidad, Test de Cremonesi, que emplea varias combinaciones de disolventes orgánicos neutros. De forma gradual se ha incrementado la polaridad de la mezcla disolvente, siendo la

acetona al 100% el producto que mejor resultado aportaba.

Con la intención de controlar con mayor precisión la acción del disolvente, se ha realizado la limpieza con la acetona gelificada. La utilización de *Solvent Gel* de acetona<sup>201</sup> permite, además, prolongar la acción de en superficie, evitando un exceso de penetración y aseverando la integridad de la pintura durante esta comprometida fase de la intervención (figura 78). Por otro lado, emplear disolvente gelificados reduce la emisión de gases en el ambiente de trabajo,<sup>202</sup> minimizando el impacto y el riesgo laboral del restaurador.<sup>203</sup>

Una vez finalizada la limpieza general de la obra, que se ha realizado atendiendo a los volúmenes compositivos, se ha incidido de forma puntual en las zonas que presentaban mayor acumulación de barniz, y en las que permanecían restos del mismo.<sup>204</sup> De forma mecánica, este proceso, se ha complementado con la remoción mecánica, mediante bisturí, de las pequeñas deyecciones localizadas en el rostro y las manos del prócer.

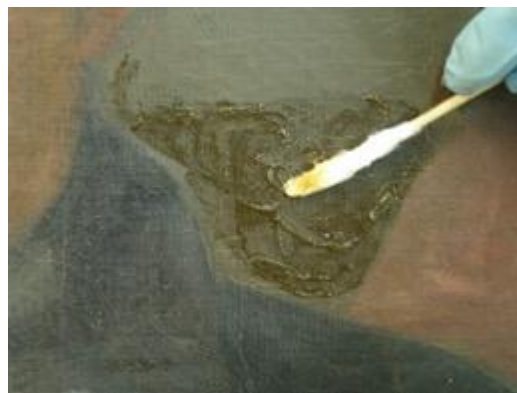


Fig. 78. Remoción del barniz mediante *Solvent Gel* de acetona.

<sup>198</sup> Ácidos carboxílicos. Extraído de: CALVO, Ana. *op. cit.*, pp. 152-154.

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>200</sup> CREMONESI, Paolo. *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili*. Italia: Il prato casa editrice, 2012, pp. 10-11.

<sup>201</sup> Para la realización de un *solvente gel* polar, se parte de la mezcla de ácido poliacrílico y amina (2g Cabopol® Ultrez 21 con 20ml Ethomeen® C-25) a la que se le añade 100 ml del disolvente (en este caso acetona) y, para gelificar la mezcla, hasta 15ml de agua desmineralizada. Extraído de: COLOMINA, Antoni, GUEROLA, Vicente, MORENO, Berta. *La limpieza de superficies pictóricas. Metodología y protocolos técnicos*. Asturias: Ediciones Trea, S.L., 2020, p. 59.

<sup>202</sup> *Ibid.*, pp. 58-61.

<sup>203</sup> Todos los trabajos se han realizado con los EPI's correspondientes, asegurando una correcta ventilación y empleando guantes de nitrilo y mascarilla con filtro.

<sup>204</sup> Esta acumulación viene dada por las particularidades de la pintura, la piel de naranja y las grietas prematuras constituyen espacios a los que resulta complicado acceder. Por ello, es vital asumir que esas pequeñas concreciones residuales constituyen las limitaciones de una intervención de restauración respetuosa, minimizando los riesgos que conlleva.



Fig. 79. Secuencia de la limpieza de la obra.

### 13. 5. Barnizado y reintegración. Procesos de intervención en los estratos pictóricos

Recuperada la armonía estética de la obra se ha procedido a aplicar una primera capa de barniz de protección, compuesto por resina Dammar<sup>205</sup> diluida en ligroína<sup>206</sup> en una proporción de 1:3. Se ha extendido de forma homogénea y en movimientos circulares, empleando para ello una brocha de cerdas suaves. Una vez evaporado el disolvente se han realizado las labores de reintegración (figura 80).

A pesar de presentar lagunas de pequeño tamaño, ha sido necesario estucarlas para ponerlas al nivel de la superficie original. Aseverando la compatibilidad con los materiales primigenios, se ha empleado un estuco tradicional compuesto de gelatina técnica<sup>207</sup> diluida H<sub>2</sub>O en proporción 9gr/100ml. A esta mezcla se ha añadido una proporción variable de carga inerte, en este caso sulfato de calcio (CaSO<sub>4</sub>) por su estabilidad e idoneidad para la realización de masillas de relleno. La mezcla, de textura lechosa, se ha aplicado de forma fasciculada en las lagunas, evitando posibles grietas derivadas de una incorrecta carbonatación. Partiendo de la base realizada, se han texturizado todos los estucos aplicados, nivelándolos hasta conseguir una continuidad visual en la obra (figura 81).<sup>208</sup>

La reintegración cromática se ha efectuado en dos etapas y se ha realizado de forma ilusionista,<sup>209</sup> dado que el reducido tamaño de las lagunas no ha permitido el empleo de otra técnica de reintegración. En la primera fase, se han empleado colores a la acuarela<sup>210</sup> por su reversibilidad e inocuidad para la obra. Su naturaleza acuosa y su buena adherencia sobre el estuco, la hacen idónea para realizar una primera aproximación tonal.

Finalizada esta reintegración se ha aplicado una segunda capa de barniz de protección con la intención de unificar la superficie y proteger las zonas de las lagunas. De nuevo, se ha utilizado resina Dammar diluida en ligroína en proporción 1:3. Sobre este estrato se han ajustado las reintegraciones de acuarela,<sup>211</sup> empleando colores de retoque al barniz (figura 82). Concretamente, se han utilizado las pinturas comerciales Gamblin®, en base a la resina aldehídica Laropal A81.<sup>212</sup>

Para concluir la intervención de la obra se ha llevado a cabo el barnizado final mediante compresor<sup>213</sup> de una resina sintética, Regalrez® 1094 diluida en *White Spirit* en una proporción de 1:5, aditivada con el elastificante Kratón® G-1650 y, como filtro UV, Tinuvin® 292.



Fig. 80. Barnizado mediante brocha.



Fig. 81. Desestucado y texturización de las lagunas.



Fig. 82. Reintegración mediante Gamblin®.

<sup>205</sup> La elección del tipo de resina la determina la naturaleza de la obra, el efecto del material y la intención primera del artista, ligada a la tradición artística de la época. Para el barnizado de protección se ha empleado resina dammar, ya que su envejecimiento es de sobra conocido y asegura la reversibilidad de la reintegración.

<sup>206</sup> Disolvente orgánico neutro 40% aromáticos.

<sup>207</sup> Aglutinante proteico de origen animal.

<sup>208</sup> La texturización constituye un apartado de gran importancia en la reintegración de las lagunas ya que determinará la reflexión de la luz en dicha superficie, aportándole una textura similar a la de la obra se evitará el ruido que pudiera provocar.

<sup>209</sup> De fantasía, mimética o imitativa. Extraído de: CALVO, Ana. *op. cit.*, p. 295.

<sup>210</sup> Pigmentos aglutinados con goma arábica, y soluble al agua.

<sup>211</sup> En zonas puntuales donde no se han podido retirar pequeñas concreciones se han aplicado pequeños toques con pintura al barniz, facilitando así la lectura y evitando elementos distorsionantes.

<sup>212</sup> *Gamblin colores conservación* [en línea]. España: ctseurope.es, 2022. [Consulta: 06-06-2022].

<sup>213</sup> El compresor permite aplicar de forma uniforme el barniz, y regular el aspecto visual final obtenido según el ángulo y distancia de aplicación.



Fig. 83. Estado inicial de la obra.



Fig. 84. Proceso de limpieza.



Fig. 85. Estucado de las lagunas.



Fig. 86. Resultado final de la restauración.





POLONESA

6539



n.º 6

### 13. 7. Intervención del marco

Se ha iniciado la restauración de la enmarcación realizando una limpieza general de los depósitos superficiales mediante brocha y aspiración (figura 87). Posteriormente se ha tratado la madera por el reverso, profundizando en la remoción de suciedad se ha friccionando la superficie con un hisopo humectado en H<sub>2</sub>O y etanol en proporción 1:1.



Fig. 87. Remoción de la suciedad superficial por aspiración.

La desinsectación de la madera era imperativa, por lo que se ha aplicado un tratamiento inyectando, Xylazel®,<sup>214</sup> en los orificios anteriormente mencionados, para después extender el producto con una brocha a modo de prevención (figura 88). Este proceso se ha reali-



Fig. 88. Tratamiento contra ataques xilófagos por inyección.

<sup>214</sup> Xylazel® Carcomas Plus, tratamiento incoloro preventivo y curativo en base disolvente, 0,10% cipermetrina.

<sup>215</sup> Posiblemente policromado con alguna pintura al agua.

<sup>216</sup> De esta forma se reduce el impacto de los agentes externos en el metal, ralentizando su posible oxidación.

zado en vertical, favoreciendo la evaporación de gases y evitando el contacto de los disolventes con la zona moldurada.

Las concreciones que presentaba el perímetro del marco se han removido de forma mecánica mediante escalpelo y bisturí. La naturaleza de la suciedad en esta zona así como las características de su acabado estético<sup>215</sup> ha determinado el uso de goma de borrar Milán® que ha permitido recuperar la unidad y estética de la misma (figura 89).

La pletina metálica del marco presentaba una fina capa de óxido que ha precisado ser eliminada. Para ello, se ha empleado una lija de grano muy fino específica de metales para, posteriormente, impermeabilizarla con resina acrílica Paraloid® B-72 diluido al 7% en acetona.<sup>216</sup> El dorado del anverso se ha sometido a una limpieza química para la que se ha empleado emulsión grasa,<sup>217</sup> dado que la naturaleza de la suciedad, polvo y depósitos ambientales, es removible mediante soluciones acuosas y, sin embargo, la sensibilidad del material original al agua hace insostenible su uso. Continuando con la limpieza, se ha removido el repinte localizado en la zona superior del pódium mediante bisturí, dada su sensibilidad a cualquier tratamiento con disolventes.

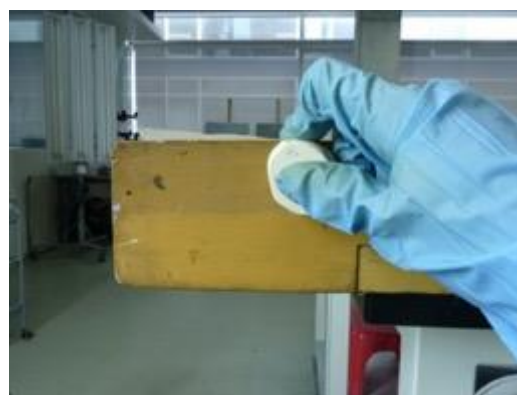


Fig. 89. Limpieza del perímetro con goma Milar®.

<sup>217</sup> Se ha partido de una base de 100ml de hidrocarburo alifático, en este caso ligroína, como fase externa, a la que se ha añadido la fase interna, compuesta por agua destilada y, como emulgente, se ha empleado el tensoactivo Brij® L4. Extraído de: COLOMINA, Antoni, GUEROLA, Vicente, MORENO, Berta. *op. cit.*, pp. 66-67.

Para recuperar la lectura visual del marco ha sido necesario realizar una serie de tratamientos de reintegración y estucado. Atendiendo a la dimensión y profundidad de las lagunas se ha aplicado en las de mayor tamaño una primera capa de resina epoxídica bicomponente Balsite® (W+K). Sobre esta y los faltantes de menor tamaño se ha empleado estuco tradicional,<sup>218</sup> que una vez seco se ha lijado reconstruyendo volumétricamente la ornamentación original.

Posteriormente se ha reproducido la técnica original del dorado al agua reconstituyendo la unidad estética de la misma. Para ello se ha “embolado” el estuco para posteriormente adherir la lámina de oro fino dándole según la zona un acabado determinado. Las lagunas localizadas en la parte brillante del canto se han bruñido, sin embargo, aquellas colindantes a la zona ornamentada con motivos fitomorfos se ha dorado *a la sisa*, dejándolos sin bruñir.

Con la intención de mimetizar el dorado nuevo con el oro ya envejecido se ha aplicado una veladura de color con pintura al barniz, Gamblin®, quedando totalmente integrada en el conjunto (figura 90).

El cabío del marco, dónde queda ubicada la inscripción, presentaba numerosas deyecciones y pequeñas lagunas que dejaban incompletos algunos caracteres del texto. La importancia documental del mismo evidencia la necesidad de aseverar la estabilidad y perdurabilidad del elemento, por lo que ha sido necesario eliminar mecánicamente las deposiciones que, por su naturaleza, acidifican la superficie en contacto con ellas, pudiendo llegar a provocar pérdidas de la policromía. Las zonas con lagunas se han estucado<sup>219</sup> y reintegrado con Gouache® para aplicar una capa de barniz Dammar<sup>220</sup> a modo de protección.

Aseverada la óptima tensión del lienzo se han añadido sujetacñas de plástico al bastidor que, en caso de distensión, evitaría la pérdida de las mismas.

Una vez finalizados todos los procesos de restauración se ha procedido al montaje de la obra en el marco (figura 91). El marco ha sido protegido de forma previa en la zona del galce que es la que está en contacto con la pintura original, mediante la adhesión con Beva O.F.® Film de pequeñas cintas de fieltro. A continuación se ha fijado la obra al marco mediante pletinas metálicas<sup>221</sup> interponiendo una gamuza en la zona en contacto con el bastidor original.



Fig. 90. Secuencia de recomposición y dorado de una laguna en la ornamentación del marco.

<sup>218</sup> Gelatina técnica diluida en agua destilada en una proporción de 9gr/100ml, a la que se le ha añadido como carga sulfato cálcico hasta conseguir una consistencia lechosa. Extraído de: FUSTER, Laura, CASTELL, María, GUEROLA, Vicente. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Valencia: Editorial UPV, pp. 79-81.

<sup>219</sup> Con estuco tradicional. *Ibid.*

<sup>220</sup> Diluido en ligroína.

<sup>221</sup> Pletinas de acero inoxidable que sujetan la obra mediante presión, su forma curvada permite las oscilaciones y movimientos propios de los materiales higroscópicos constituyentes de la pintura.

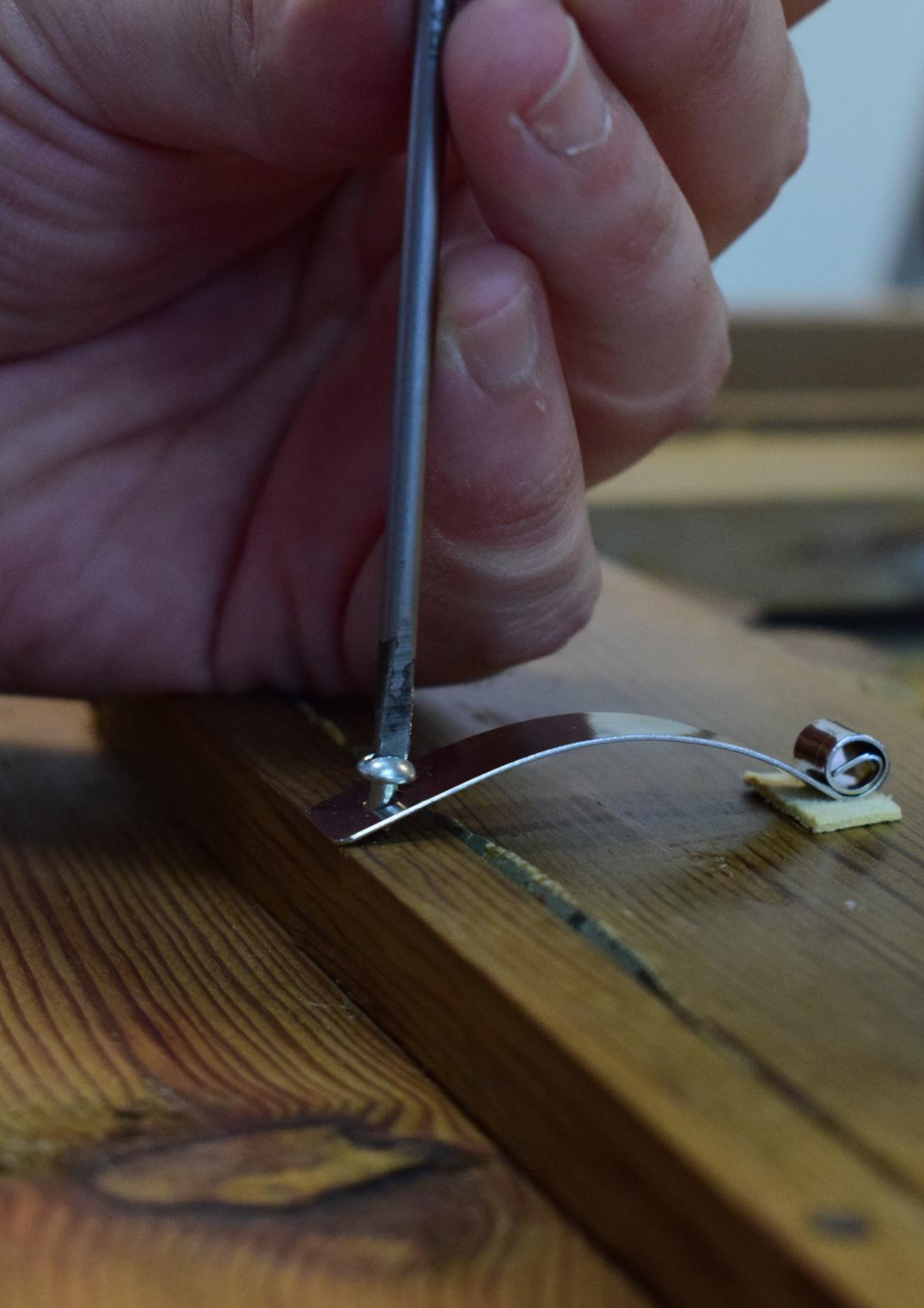




Fig. 91. Resultado final de la intervención, marco y pintura. Anverso.



Fig. 92. Resultado final de la intervención, marco y pintura. Reverso.

## 14 CONSERVACIÓN PREVENTIVA

El patrimonio cultural constituye una parte de la sociedad occidental de gran relevancia, ya que se encuentra ligada a conceptos como la pertenencia, la memoria, la identidad... A la hora de plantear la conservación o restauración de una obra, resulta esencial tomar conciencia de la dimensión de aquello con lo que se trabaja, que va mucho más allá del plano material.<sup>222</sup>

El punto de partida para plantear cualquier plan de conservación y restauración reside en el conocimiento de aquello que se quiere preservar.<sup>223</sup> Identificar, clasificar y estudiar el objeto es esencial, entendiéndolo tanto en su dimensión material como conceptual. Estos bienes culturales en los que se identifica un valor artístico, encuentran una contraposición entre la estabilidad en la que sus principios formales se mantienen inalterables y su naturaleza material caduca. Es esencial encontrar un equilibrio que contemple la consecución de una imagen visible acorde a su función estética y la perdurabilidad máxima de su materia, acogiendo aquellos cambios ligados a su historia.<sup>224</sup>

Si bien las labores de restauración se conciben como procesos cuyo fin es el de aseverar la estabilidad material que permita comprender y admirar la dimensión estética, es importante puntualizar que minimizar cualquier intervención futura a través de acciones indirectas, será siempre uno de los principales objetivos que debe perseguir cualquier profesional dedicado a la preservación del patrimonio.

Como se anota anteriormente el punto de partida, reside en el estudio del bien cultural concreto, por ello el simple hecho de proponer una obra como punto central de una

investigación contribuye, inapelablemente, a su mantenimiento y conservación, como elemento de interés patrimonial. Ampliar y completar la información que se tiene de una obra de arte, le aporta mayor presencia en la colección pictórica de cualquier entidad en posesión de fondos artísticos.

Asumir la realidad física de los materiales es también una labor esencial, aceptar las limitaciones de lo material y su natural degradación para comprender que, a pesar de que su perdurabilidad probablemente sobrepase la nuestra, habrá un punto en el que como objeto material se transformará y desaparecerá.<sup>225</sup> Sin embargo, ante esta perspectiva algo desalentadora la actitud activa del profesional permitirá dilatar y posponer, dentro de los límites naturales, el momento de pérdida.

Esta decisión de prolongar la vida del bien cultural puede pasar por la restauración de la obra,<sup>226</sup> pero sin duda la conservación preventiva es primordial.

La conservación indirecta comprende el conjunto de operaciones destinadas a prolongar la vida de los objetos sin intervenir de forma directa sobre ellos, es decir, modificando e incidiendo sobre el ambiente o el contenedor de la obra.<sup>227</sup> Para ello resulta esencial realizar un análisis de los factores de riesgo y deterioro, tanto químicos como físicos, intentando prever su repercusión en la obra objeto de estudio.

La obra que nos ocupa, perteneciente a los fondos de Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir en Valencia, es un óleo sobre lienzo, cuyo comportamiento ante los distintos factores ambientales del templo varía en

<sup>222</sup> ROTAECHE, Mikel. *Ética y crítica de la conservación del patrimonio cultural*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2021, pp. 15-19.

<sup>223</sup> GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018, pp. 89-90.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>225</sup> ROTAECHE, Mikel. *op. cit.*, p. 13.

<sup>226</sup> Entendiendo la restauración como la intervención directa sobre el objeto.

<sup>227</sup> GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *op. cit.*, p. 92.

función de sus oscilaciones. Por ello, se ha pretendido realizar una breve recopilación de pautas que contemplen la formación de un ambiente óptimo para su conservación. Por norma general, los templos de culto son espacios en los que las oscilaciones termohigrométricas<sup>228</sup> del ambiente son, usualmente, acusadas. La afluencia seglar en los mismos por razones de culto, o la visita continuada de viandantes, son factores que influyen e incrementan estos cambios en los valores ambientales. Sin embargo, la ubicación en la sacristía de la Iglesia reduce la incisión de estas oscilaciones dado que se trata de un espacio reservado, principalmente, a los sacerdotes.

La bibliografía permite establecer unos rangos óptimos de conservación para la pintura sobre lienzo: una temperatura de 18°C con una oscilación de +/- 2°C, y una humedad relativa a 55% +/- 5%.<sup>229</sup> El lugar, de menor tamaño que la nave central, permitirá mantener estos valores de forma estable, ubicando la obra en un espacio alejado de los electrodomésticos de climatización, evitando así los cambios bruscos de temperatura y HR, así como las posibles corrientes de aire.<sup>230</sup>

La intención de conservar está ligada al valor que se le da a aquello que se pretende legar,

estando implícito en el legado el deseo de transmisión intergeneracional. Sin embargo, ¿Se puede querer transmitir algo que no se conoce? ¿Se puede querer transmitir aquello que no produce un disfrute estético, cultural o identitario? ¿Se puede disfrutar aquello que no ha sido cuidado? La intención de proteger algo como sociedad le da valor a ese algo, pero resulta complicado plantear un panorama en el que se valore aquello que no se conoce, ni comprende.<sup>231</sup> Por ello, la divulgación es una de las labores más importantes para la comunidad que se dedica a la preservación del patrimonio.

Para la divulgación del actual trabajo de investigación, se han planteado una serie de estrategias que tienen como objetivo dar a conocer la información obtenida del estudio de la obra *Retrato del canónigo Liñán* poniendo especial atención en el panorama artístico del siglo XIX y, con énfasis, en el artista Miguel Pou. Por lo que se prevé la publicación de algún artículo en revistas de divulgación. Por otro lado, desde la Parroquia de San Nicolás, se realiza una labor divulgativa de su patrimonio artístico de importancia. A través de las redes sociales,<sup>232</sup> se han publicado una serie de fotografías y videos sobre la restauración llevada a cabo en el IRP.

---

<sup>228</sup> En este caso, teniendo en cuenta que la obra se localiza en la Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, se ha tomado como referencia la tesis doctoral de Enrique Vivó en la que se realizó un análisis ambiental de la iglesia anteriormente referida. VIVÓ, Enrique. *Metodología de análisis y técnicas aplicadas a la conservación preventiva en el ámbito del estudio microclimático de bienes de interés cultural*. Roig, Pilar (dir.). Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2016.

<sup>229</sup> VAILLANT, Milagros, DOMÉNECH, M<sup>ª</sup>Teresa, VALENTÍN, Nieves. *Una mirada hacia la conservación preventiva del*

*patrimonio cultural*. Valencia: Universitat Politècnica de València Editorial, 2003, p. 171.

<sup>230</sup> Cercano a puertas y ventanas.

<sup>231</sup> FONTAL, Olaia, SÁNCHEZ-MACÍAS, Inmaculada, CEPEDA, Jesús. Personas y patrimonios: análisis del contenido de textos que abordan los vínculos identitarios. *MIDAS* [en línea]. Portugal: journals.openedition.org, 2018 (9), pp. 1-19. [Consulta: 06-06-22].

<sup>232</sup> Instagram, Facebook y Twitter.





## 15 CONCLUSIONES

La realización del presente Trabajo Final de Máster ha permitido llevar a cabo un proyecto de investigación completo, contemplando tanto el plano teórico como el práctico, favoreciendo la aplicación de los conocimientos adquiridos durante la formación universitaria y, de la misma forma, enfrentarse a las problemáticas y situaciones que derivan de la realidad laboral en un taller de restauración de Bienes Culturales.

A través del estudio técnico e histórico, se ha realizado una investigación alrededor de una obra sobre lienzo cuya autoría era incierta. Los registros realizados, así como las pruebas analíticas y la búsqueda de fuentes documentales, ha facilitado la atribución de la pintura al artista decimonónico, Miguel Pou. Contrastar fuentes bibliográficas, así como estudiar y recopilar información gráfica acerca del retrato, ha permitido ahondar en cuestiones teóricas relativas al uso de las efigies en la historia, contribuyendo a generar una concepción global de la evolución de la misma y los usos que socialmente se han atribuido.

Partiendo de la representación del clérigo Mariano Liñán se ha profundizado en la historia de Valencia y en la riqueza cultural de la capital levantina, reflejando la importancia del estudio histórico en la concepción de la realidad de una obra, en el que su contexto ocupa una posición de gran relevancia. A raíz de esta investigación se ha descubierto que erróneamente se le ha otorgado la atribución de canónigo al retratado, cargo que nunca llegó a ostentar y oposición a la se presentó en tres ocasiones. Sin embargo, la amplia difusión de su imagen y su popularidad, encuentra su origen en la financiación, a través de su testamentaría, de la infraestructura para el acceso a agua potable en la ciudad.

Se han localizado multitud de retratos en los que aparece representado el prócer valenciano, que toman como referencia una obra realizada por

Vicente López. A través del estudio de dichas pinturas se ha podido plantear una hipótesis fundamentada que defiende el uso de la plantilla como método de ejecución en los retratos del taller de López. Además, mediante los estudios realizados por el Museo Lázaro Galdiano, la teoría cobra más peso, pudiendo ser esta obra la que se utiliza como referente gráfico para la realización de este primer modelo.

Empleando técnicas analíticas y fotográficas, realizadas con distintos espectros de luz, se han identificado las patologías de la obra y se ha hipotetizado a cerca de sus causas, lo cual ha permitido establecer una metodología de intervención adecuada a los requerimientos de la obra, estableciendo una restauración por fases en la que ha primado el respeto por el original.

Enfrentarse a un proyecto de investigación y restauración integral ha puesto de manifiesto la importancia de organizar la información y establecer un cronograma en el que se contemplen y determinen los análisis necesarios según los objetivos planteados. Por ello, es vital realizar de forma correcta el muestreo de la obra para que sea representativo y aporte los datos más relevantes según la orientación del estudio.

Tras examinar una obra a nivel teórico y matérico, es posible comprender la dimensión patrimonial del bien cultural, evidenciando la importante labor reflexiva del conservador-restaurador a la hora de plantear la conservación preventiva del mismo. La difusión adopta un papel clave para su salvaguarda que no se puede plantear sin contemplar la transmisión de su importancia a la sociedad, que requiere de un acceso global a la cultura que forma parte esencial de su identidad.

## 16 FUENTES REFERENCIALES

### Bibliografía

ALBA, Ester. La tradición clásica y el espíritu académico en el arte del decimonónico en la ciudad de Valencia. En: *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Vol. 2, 2009. pp. 367-373. ISBN 978-84-370-7666-9

ANÓNIMO. Folletín exposición pública. Bellas Artes. *Diario Mercantil de Valencia*. Valencia: Diario Mercantil, 23 julio 1855 (2247)

BEARD, Mary. *Doce Césares: la representación del poder desde el mundo antiguo hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2021. ISBN: 978-84-9199-339-1

BÉRCHEZ, Joaquín. et al. *Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X*. Valencia: Conselleria de cultura, educació i ciència, 1995. ISBN: 84-482-1071-0

BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVII valenciano*. Valencia: Insitució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 1987. ISBN: 978-84-505-5083-2

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: Editions Gründ, 1999. ISBN: 2-7000-3010-9

BOIX, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1877. Depósito Legal: v. 655-1987. Copia Facsímil.

CALVO, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. ISBN: 84-7628-390-3

CÁRCEL, Vicente. *Historia de la Iglesia en Valencia. Tomo II*. Valencia: Arzobispado de Valencia, 1987. ISBN: 84-398-7836-2

CATALÁ, Miguel Ángel. *Vicente López y la Real Academia de San Carlos*. Madrid: AAV, 1972.

CATALÁ, Miguel Ángel. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*. Valencia: Blasco Requena S.A. 1981. ISBN: 84-500-4431-6

COLOMINA, Antoni, GUEROLA, Vicente, MORENO, Berta. *La limpieza de superficies pictóricas. Metodología y protocolos técnicos*. Asturias: Ediciones Trea, S.L., 2020. ISBN: 978-84-17987-97-8

CREMONESI, Paolo. *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili*. Italia: Il prato casa editrice, 2012. ISBN: 978-88-6336-191-9

CRUILLES, Maqués. *Guía urbana de Valencia Antigua y moderna. Vol.1*. Valencia: París-Valencia, 1979. Ex-libris F. Carreres

DIEZ, José Luís. *Vicente López (1772-1850). Volumen I. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. ISBN: 84-89796-01-7

DÍEZ, José Luís. *Vicente López (1772-1850). Volumen II. Catálogo Razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. ISBN: 84-89796-02-5

- DÍEZ, José Luis. *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Bancaja, 2005. ISBN: 84-8471-089-0
- DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, S. A., 1998. ISBN: 84-291-1423-8
- DOMINGO PÉREZ, Concepción. Nota sobre medidas Agrarias Valencianas. *Estudis: revista de historia moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 1981-1982, nº 9. ISSN: 0210-9093
- DOMÉNECH, María Teresa. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013. ISBN: 978-84-8363-996-2
- EL BARÓN DE ALCAHALÍ. *Diccionario biográfico de artistas valencianos. Obra premiada en los Juegos Florales de lo Rat-Penat el año 1894*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1894. Depósito Legal: v.1914-1989. Copia facsímil. Librería París-Valencia.
- ENCICLOPEDIA SALVAT. *7 esc-for*. Barcelona: Salvat Editores, S.A, 1997. ISBN: 84-345-9714-4
- FRANCAANSTEL, Galienne. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1978. ISBN: 84-376-0149-5
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1992. ISBN: 84-376-1060-5
- FUSTER, Laura, CASTELL, María, GUEROLA, Vicente. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Valencia: Editorial UPV, 2008. ISBN: 978-84-8363-221-5
- FUSTER, Laura, MECKLENBURG, Marion. Óleos: composición y propiedades mecánicas. *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València, curso 2021-2022
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018. ISBN: 978-88-437639-21-5
- GUEROLA, Francisco José. L'Il·lustrat Juan Sala Bañuls (Pego, 1731- Rotglà i Corberà, 1806). En: *Festes de Pego, 2001*. Pego: Ayuntamiento de Pego, 2001.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel. Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica. *Revista de Humanidades*. Sevilla: Centro asociado a la UNED (35), 2018. ISSN: 1130-5029
- LAFUENTE, Enrique. En el centenario de D. Vicente López. Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 1*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951
- MARTÍN, Susana. *Introducción a la Conservación y Restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013. ISBN: 978-84-9705-868-1
- MESTRE, Antonio. Divergencias socio-culturales en el cabildo de la Catedral de Valencia. En: CALLADO, Emilio (ed.) *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII. Volumen 3*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015. ISBN: 978-84-7822-682-5
- MITCHELL, Paul; ROBERTS, Lynn. *A history of European picture frames*. Londres: Merrell Holberton Publishers Ltd, 1996. ISBN: 1-85894-036-2
- MITCHELL, Paul; ROBERTS, Lynn. *Frameworks*. Londres: Merrell Holberton Publishers Ltd, 1996. ISBN: 1-85894-037-0.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra., 1968. ISBN: 978-84-376-2555-3.

PÉREZ, Alfonso. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1993. ISBN: 84-206-7119-3

PIGARRÓN, Fernando. *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998. ISBN: 84-89747-96-2

PIGARRÓN, Fernando. El pavorde de la Catedral de Valencia Mariano Liñán Morelló. Documentos sobre su vida y su obra. En: CALLADO, Emilio (ed.) *La catedral Ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII. Volumen 3*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015. ISBN: 978-84-7822-682-5

RODRÍGUEZ, Inmaculada. *El retrato del poder*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I. Servicio de comunicación y publicaciones, 2019. ISBN: 9788417429911

ROIG, Pilar. *Estudio técnico, analítico y estilístico de obras de arte*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2005. ISBN: 84-9705-923-9

ROIG, Pilar. et al. *Intervención arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017. ISBN: 978-84-617-5628-5

ROTAECHE, Mikel. *Ética y crítica de la conservación del patrimonio cultural*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2021. ISBN: 978-84-1357113-3.

SCHNEIDER, Norbert. *El Arte del Retrato*. Alemania: Taschen Verlag GmbH, 1999. ISBN: 3-8228-6785-3.

TIMÓN, María Pía. *El marco en España del mundo romano al inicio dl modernismo*. Madrid: Adhesa, P.E.A., 2002. ISBN: 84-607-6416-8

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

TEIXIDOR, M<sup>a</sup> Jesús. Proyectos de reforma urbanística en Valencia. Planes de ensanche. *Ciudad y territorio: revista de ciencia urbana*. España: Instituto Nacional de Administración pública, 1976, nº 1. ISSN: 0210-0487

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

VEGA, Jhon Janer. El hábito no hace al monje. Reflexiones histórico-semióticas sobre la ética sacerdotal tradicionalista. *Franciscanum*. Bogotá: Universidad de San Buenaventura, 2016, Vol. LVIII. pp. 303-338. ISSN: 0120-1468

VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., 2004. ISBN: 84-89569-30-4

VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, S. A., 2005. ISBN: 84-89569-50-9

VIVANCOS, Victoria. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2007. ISBN: 978-84-309-4651-8

#### **Tesis doctorales y TFM**

ALBA, Ester. *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*. Gil, Rafael (dir.). Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2004. ISBN: 8437059623. [Consulta: 03-01-2022]. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/9966>

NAVARRETE, Ana. *Análisis sobre las principales causas del deterioro de la retablistica*. Araño, Juan Carlos y Martínez, Rosario (dir.) Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017. [consulta: 25-05-2022] Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/67461>

OLIVEIRA, Haizea. "Cristo atado a la columna" un lienzo del círculo de Fray Nicolás Borrás. Guerola, Vicente, Castell, Maria (dir.). Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València, 2020. [Consulta: 03-03-2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/157867?tl=a>

PERIS, Amparo. *Materiales de la pintura al óleo del siglo XIX a través de las fuentes escritas españolas*. Muñoz, Salvador (dir.). Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2011. [consulta: 25-05-2022] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/138663>

VIVANCOS, Victoria. *La investigación sobre la obra pictórica de Vicente López, factor fundamental para su conservación y restauración*. Perez, Carmen (dir.). Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 1995.

VIVÓ, Enrique. *Metodología de análisis y técnicas aplicadas a la conservación preventiva en el ámbito del estudio microclimático de bienes de interés cultural*. Roig, Pilar (dir.). Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2016. [Consulta: 03-06-2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61039?show=full>

### Recursos en línea

ÁGREDA, Ana María. *Indumentaria religiosa. Emblemata* [en línea] Aragón: Institución Fernando el Católico, 2011 (nº 17). ISSN: 1137-1056. [Consulta: 25-05-2022] Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/07agreda.pdf>

AGULLÓ, Victoria. *El estrato preparatorio en pintura sobre lienzo: estudio histórico y tipológico*. Martín, Susana y Castell, Maria (dir.) Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València, 2017. [Consulta: 25-05-2022] Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/89174/AGULL%C3%93%20-%20EL%20ESTRATO%20PREPARATORIO%20EN%20PINTURA%20SOBRE%20LIENZO%3A%20ESTUDIO%20HIST%C3%93%20Y%20TIPOL%C3%93GICO..pdf?sequence=1>

CAMPO, Gema, BAGAN, Ruth, ORIOLS, Núria. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia* [en línea] Barcelona: Generalitat de Catalunya. [consulta: 25-05-2022] Disponible en: [https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/08.recursos/publicacions/publicacions\\_antigues/identificacio\\_fibres.pdf](https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/08.recursos/publicacions/publicacions_antigues/identificacio_fibres.pdf)

*Concurso para los Premios de Pintura. Año 1790* [en línea]. Madrid: realacademiadebellasartesdesanfernado.com, 2022. [Consulta: 05-03-2022]. Disponible en: <https://www.realacademiabellasartessanfernado.com/es/archivo-biblioteca/investigacion-y-estudios/historia-y-alegoria>

CONGRESO DE LOS DIPUTADOS. *Historia del Congreso / Constituciones Españolas (1812-1978)* [consulta: 25-05-2022] Disponible en: <https://www.congreso.es/cem/const1812>

DE QUINTANA, Covadonga. *Mariano Liñán y Morelló* [en línea] España: rah.es, 2005. [Consulta: 25-05-2022]. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/21663/mariano-linan-y-morello>  
*Del Negrito a la Sociedad de Aguas Potables y Mejoras de Valencia. Desde 1846 hasta 1890* [en línea]. Valencia: aguasdevalencia.es, 2022. [Consulta: 25-05-2022]. Disponible en: <https://125aniversario.aguasdevalencia.es/portfolio/aguas/desde-1846-hasta-1890/>

*DIARIO DE LAS SESIONES DE CÓRTEES. Estamento de ilustres próceres. Presidencia del Sr. Duque de Bailén. Miércoles 3 de septiembre de 1834.* [en línea]. España: senado.es, 2022. [Consulta: 03-06-2022] Disponible en: [https://www.senado.es/cgi-bin/verdocweb?tipo\\_bd=IDSH&Legislatura=1834-1835&Pagina=158&Bis=NO&Apendice2=&Boletin2=&Apendice1=&Boletin1](https://www.senado.es/cgi-bin/verdocweb?tipo_bd=IDSH&Legislatura=1834-1835&Pagina=158&Bis=NO&Apendice2=&Boletin2=&Apendice1=&Boletin1)

*DIARIO DE LAS SESIONES DE CÓRTEES. Estamento de ilustres próceres. Presidencia del Sr. Pedro Gonzalez Vallejo. Lunes 18 de abril de 1836.* España: senado.es, 2022. [Consulta: 03-06-2022] Disponible en: [https://www.senado.es/cgi-bin/verdocweb?tipo\\_bd=IDSH&Legislatura=1836&Pagina=18&Bis=NO&Apendice2=&Boletin2=&Apendice1=&Boletin1](https://www.senado.es/cgi-bin/verdocweb?tipo_bd=IDSH&Legislatura=1836&Pagina=18&Bis=NO&Apendice2=&Boletin2=&Apendice1=&Boletin1)

FONTAL, Olaia, SÁNCHEZ-MACÍAS, Inmaculada, CEPEDA, Jesús. *Personas y patrimonios: análisis del contenido de textos que abordan los vínculos identitarios. MIDAS* [en línea]. Portugal: journals.openedition.org, 2018 (9), pp. 1-19. [Consulta: 06-06-22]. Disponible en: <https://journals.openedition.org/midas/1474>

FRANCÉS, José. Vicente López y la Real Academia de San Carlos. *Revista nacional de educación* [en línea] España: Secretaria General Técnica. Ministerio de Educación y ciencia, 1972 (40), pp. 60-71. [Consulta: 13-02-2022]. Disponible en: <https://www.educacionyfp.gob.es/revista-de-educacion/dam/jcr:b517d775-8eb7-45da-bed6-51d4882e2ed3/1944re41arteletras02-pdf.pdf>

*Gamblin colores conservación* [en línea]. España: ctseurope.es, 2022. <https://shop-espana.ctseurope.com/435-gamblin-colores-conservacion-tarritos-de-cristal-de-15-ml>

GAYO, María Dolores, JOVER DE CELIS, Maite. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. *Boletín del Museo del Prado* [en línea]. Madrid: Museo del Prado, 2010, Tomo 28 (46). [Consulta: 02-05-2022]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura/8d345539-86ca-4291-bb89-d59885c3660b>

*Guía de forasteros en Madrid, para el año 1845* [en línea] Madrid: Imprenta Nacional, 1845. p. 77. [Consulta: 13-07-2022]. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=D-ltnmQT7pEC&pg=PA193&dq=Mariano+de+Li%C3%B1%C3%A1n+comisario&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjPtIKTfTUAhXmD8AKHW7GDcMQ6AEIKTAB#v=onepage&q=Mariano%20Li%C3%B1an&f=false>

GONZÁLEZ, Miguel-Ángel. *E fizieron las mezquitas, Iglesias: conversión de mezquitas musulmanas en iglesias cristianas en la frontera de Valencia y Murcia, 1244-1304*. [en línea] Alicante: Universidad de Alicante. Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias y Tecnologías Historiográficas, 2019. [Consulta: 02-05-2022]. Disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/92231/1/2019\\_GonzalezHernandez\\_Efizieronlasmezquitaseglesias1244\\_1304.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/92231/1/2019_GonzalezHernandez_Efizieronlasmezquitaseglesias1244_1304.pdf)

*Historia del Congreso. Constituciones Españolas (1812-1978)* [en línea]. España: congreso.es, 2022. [Consulta: 04-06-2022]. Disponible en: <https://www.congreso.es/cem/const1812>

LIÑÁN, Mariano. *M.I.S. El Dr. Mariano Liñán opositor á las Pavordrías de Teología Moral. Suplicante*. Valencia: 27 diciembre de 1813. [en línea] Navarra: dadun.unav.edu. [Consulta: 25-05-2022]. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/31643>

LORENTE, Jesús. La Academia de Bellas Artes de San Luis y los pintores de Zaragoza en el siglo XIX. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* [en línea]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991-1992, 8-9. [Consulta: 25-05-2022] Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/0809/3articulos/7.pdf>

NAVASCUÉS, Pedro. *Historia de la Academia* [en línea] Madrid: realacademiadellasartessanfernando.com, 2022. [Consulta: 25-05-2022]. Disponible en: <https://www.realacademiadellasartessanfernando.com/es/academia/historia>

*Neoclasicismo* [En línea]. España: ACADEMIA-LAB.COM, 2022. [Consulta: 25-05-2022]. Disponible en: <https://academia-lab.com/enciclopedia/neoclasicismo/>

PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles. “De repente” y “de pensado”. El acceso a la formación artística en el siglo XIX. En: LOMBA, Concepción, CASTÁN, Alberto, POBLADOR, MªPilar. *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV. Vol. 2* [en línea]. Madrid: Institución “Fernando el Católico”, 2019. [Consulta: 01-06-2022] Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3701>

PERONA, Dionisio. La agonía de la inquisición en Valencia. *GLOSSAE. European Journal of Legal History*. Valencia: Institutos de Estudios Sociales, Políticos y Jurídicos, 2015, nº 12. ISSN: 2255-2707 Disponible en: <https://www.glossae.eu/>

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *Concurso para los Premios de Pintura. Año 1790*. [consulta: 25-05-2022] Disponible en: [https://www.realacademiadellasartessanfernando.com/assets/docs/historia\\_alegoria\\_premios\\_pintura/1790.pdf](https://www.realacademiadellasartessanfernando.com/assets/docs/historia_alegoria_premios_pintura/1790.pdf)

*Sala de investigadores Pérez Bayer* [en línea]. Valencia: uv.es, 2022. [Consulta: 04-06-2022]. Disponible en: <https://www.uv.es/uvweb/cultura/es/centros-programacion-cultural/centre-cultural-nau/espacios-nau/biblioteca/sala-perez-bayer-1285873628483.html>

*SAN NICOLÁS Contexto histórico* [en línea]. Valencia: sannicolasalencia.com, 2022. [Consulta: 01-06-2022] Disponible en: <https://www.sannicolasalencia.com/historia/>

TIMÓN, María Pía. Los marcos en España en el siglo XIX; ejemplos en el Museo Cerralbo [en línea] *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación, cultura y deporte, nº2, 2017. ISSN: 2445-2599. [consulta: 25-05-2022] Disponible en: [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estuco-revista-de-estudios-y-comunicaciones-del-museo-cerralbo-no-2-2017\\_5444/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estuco-revista-de-estudios-y-comunicaciones-del-museo-cerralbo-no-2-2017_5444/)

VÁZQUEZ, David. Retrato: imagen del hombre y origen del arte. *Co-herencia* [en línea]. Medellín: Universidad EAFIT, 2021, vol. 18. e-ISSN 2539 – 1208. [Consulta: 03-06-2022]. Disponible en: <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/6747>



## 17 ÍNDICE DE IMÁGENES

**Fig. 1.** *El canónigo Mariano Liñán y Morelló*. Miguel Pou Llovera. ca. 1836. Óleo sobre lienzo, 126 x 94,8cm. Parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. Valencia. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 2.** *Felipe IV pinta a Velázquez la cruz de Santiago*. Miguel Pou. Museo de Bellas Artes de Valencia. Óleo sobre lienzo, 132 x 107cm. Imagen cedida por el Museo de Bellas Artes de Valencia. [Inv. 2049]

**Fig. 3.** Fragmento de la reproducción *Valencia. Plano de población Vicente Tomás Tosca*. Jose Fortea. 1704. Biblioteca Nacional de España. Grabado. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000049457> [consulta 24-03-2022]

**Fig.4.** *Fuente del Canónigo Liñán*. Busto de bronce por Jose Esteve Edo, 1977. Plaza de la Virgen, Valencia. Imagen realizada por la alumna [Cámara Iphone 11pro]

**Fig. 5.** *El canónigo Mariano Liñán*. Vicente López. 1835. Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Óleo sobre lienzo, 127 x 95cm. Imagen cedida por ©Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Disponible en: <http://catalogo.museolazarogaldiano.es/mlgm/search/pages/Main> [consulta 24-03-2022]

**Fig. 6.** *Cráneo de Jericó*. Neolítico (6000 a. C-4000 a. C.). *The British Museum*, Londres. Hueso humano cubierto de yeso. Disponible en: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1954-0215-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1954-0215-1) [consulta 02-03-2022]

**Fig. 7.** Moneda de oro con el busto del emperador Trajano. a. 112-11. *The British Museum*, Londres. Moneda de oro puro. Disponible en: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/658018001> [consulta 02-03-2022]

**Fig. 8.** *Retrato de Inocencio X* obra realizada por Diego Velázquez entre 1649 y 1650. Galeria Doria Pamphili, Roma. Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Disponible en: <https://www.doriapamphilij.it/en/portfolio/velazquez/> [consulta 22-02-2022]

**Fig. 9.** *Retrato de Vicente López*. Bernardo López. Medios de siglo XIX. Museo de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Óleo sobre lienzo, 112 x 83 cm. Disponible en: <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/mostrar-autores.php?id=lopez-piquer-bernardo#&gid=1&pid=0740> [consulta 07-02-2022]

**Fig. 10.** *El pintor Francisco de Goya*. Vicente López. 1826. Museo Nacional del Prado, Madrid. Óleo sobre lienzo, 94 x 78 cm. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-francisco-de-goya/d24dba94-d730-44c5-8b46-1f1732d2b571> [consulta 07-02-2022]

**Fig. 11.** *Tobías el Joven restablece la vista a su padre*. Vicente López. 1789. Museo de Bellas Artes, Valencia. Óleo sobre lienzo, 76 x 99 cm. Disponible en: <https://fallers.es/vicente-lopez-portana/> [consulta 07-02-2022]

**Fig. 12.** *Los Reyes Católicos recibiendo la Embajada del Rey de Fez*. Vicente López. 1790. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Óleo sobre lienzo, 124 x 168 cm. Disponible en: <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0730> [consulta 07-02-2022]

**Fig. 13.** *Fernando VII con uniforme de capitán general*. Vicente López. 1814. Museo Nacional del Prado, Madrid. Óleo sobre lienzo, 102 x 76 cm. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fernando-vii-con-uniforme-de-capitan-general/f246a1d6-288a-4932-a7a5-84af9f6a2877> [consulta 07-02-2022]

**Fig. 14.** *Fernando VII*. Vicente López. 1830. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Óleo sobre lienzo, 95,4 x 69,5 cm. Disponible en: <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=1469> [consulta 07-02-2022]

**Fig. 15.** *Transparencia comparativa de las obras B (referencia tabla II) y nº 3 (referencia tabla I)*. Vicente López (izquierda) y Miguel Pou (derecha). Composición realizada por la alumna [Adobe Photoshop 2016]

**Fig. 16.** *Transparencia comparativa de las obras B (referencia tabla II) y nº 2 (referencia tabla I)*. Vicente López (izquierda) y Miguel Pou (derecha). Composición realizada por la alumna [Adobe Photoshop 2016]

**Fig. 17.** *Transparencia comparativa de las obras nº3 y nº 2 (referencia tabla I)*. Ambas de Miguel Pou. Composición realizada por la alumna [Adobe Photoshop 2016]

**Fig. 18.** Diagrama de la línea de fuerza compositiva. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 19.** Diagrama de planos de profundidad. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 20.** Sección de la zona de fondo del Retrato del Canónigo Liñán bajo luz IR. Miguel Pou. Fotografía realizada por la Juan Valcárcel, IRP. [Nikon D3200/60mm/f.8]

**Fig. 21.** Sección de la zona de fondo del Retrato del Canónigo Liñán. Miguel Pou. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.8]

**Fig. 22.** Fotografía general del reverso de la obra. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 23.** Macrofotografía para la medición del grosor del hilo. Realizada con Dino-lite® a 10X. Fotografía realizada por la alumna

**Fig. 24.** Macrofotografía con ángulo de torsión del hilo. Realizada con Dino-lite® a 55X. Fotografía realizada por la alumna

**Fig. 25.** Fotografía del hilo del tejido. Microcopio Leica DM750 a 4X. [Total de aumentos 40X]

**Fig. 26.** Fotografía de la fibra del tejido en la que los nódulos son visibles. Microcopio Leica DM750 a 40X. [Total de aumentos 400X]

**Fig. 27.** Macrofotografía del clavo de sujeción del lienzo. Realizada con Dino-lite® a 55X. Fotografía realizada por la alumna

**Fig. 28.** Fotografía del ensamble del bastidor con cuña original. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig.29.** Diagrama del ensamble del bastidor. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 30.** Fotografía general del bastidor original del lienzo. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 31.** Fotografía de la estratigrafía de la preparación. Microcopio Leica DM750 a 10X. [Total de aumentos 100X]

**Fig. 33.** Secuencia de la pincelada realizada para la representación de la Virgen en las condecoraciones. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 34.** Detalle de la superposición del color negro de la sotana sobre el granate de la cortina. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 32** Detalle del tratamiento detallista de los ojos y las carnaciones. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 35.** Secuencia, diagrama y composición de la firma registrada en la obra. Documentación fotográfica bajo IR;

fluorescencia UV; diagrama de la firma en base a las imágenes. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 36.** Diagrama estratigráfico de los ensambles del marco. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 37.** Detalle del ensamble con barra a inglete. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 38.** Diagrama en sección de las partes del marco y medidas. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 39 (izq.).** Diagrama en sección de la estratigrafía de las ornamentaciones. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 40.** Sello adherido en el anverso. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 41.** Sello identificativo de catalogación. Reverso. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 42.** Fotografía general del marco. *Retrato del canónigo Mariano Liñán*. ca. 1836 Iglesia de San Nicolás. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 43.** Suciedad superficial del soporte. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 44.** Fotografía de la deformación del soporte. Luz rasante. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 45.** Fotografía desgarró por el reverso. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 46.** Fotografía desgarró por el anverso. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 47.** Macrofotografía del desgarró. Dino-Lite®. 10X. Fotografía realizada por la alumna

**Fig. 48.** Diagrama de daños del soporte textil. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 49-50.** Ensamble y espacio para la cuña. Fotografías realizadas por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 51.** Orificios de un antiguo ataque xilófago. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 52.** Diagrama de daños del bastidor. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 53.** Barniz oxidado en la insignia I. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 54.** Barniz oxidado en la insignia II. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 55.** Perdida puntual de la película pictórica. Dino-Lite®. 55X. Fotografía realizada por la alumna

**Fig. 56.** Macrofotografía de la piel de naranja en la zona de las carnaciones. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 57.** Macrofotografía de las grietas prematuras en la zona de las vestiduras. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 58.** Macrofotografía de las grietas prematuras en la zona del fondo. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 59.** Posado del pigmento por exceso de aglutinante. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.8 + lente de aumento]

**Fig. 60.** Detalle *Retrato de Mariano Liñán*. Miguel Pou. ca. 1836. Museo de Bellas Artes, Valencia. Visibles las grietas prematuras en la zona del cabello y el rostro. Obra conservada en los almacenes del Museo de Bellas Artes de Valencia, accediendo a ella la fotografía fue realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 61.** Detalle *Retrato de Mariano Liñán*. Miguel Pou. ca. 1836. Iglesia San Nicolás, Valencia. Visible la piel de naranja en el rostro. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 62.** Diagrama de daños de los estratos pictóricos. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 63.** Depósitos superficiales del marco. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 64.** Desconsolidación de la escayola. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 65.** Laguna en la moldura. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 66.** Diagrama de daños del marco. Diagrama realizado por la alumna [Adobe Illustrator 2016]

**Fig. 67.** Limpieza de depósitos superficiales mediante brocha y aspiración. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 68.** Limpieza de las salpicaduras mediante solución acuosa. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 69.** Sujeción provisional de la rotura mediante cinta de carroceros. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 70.** Protección puntual del roto. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 71.** Remoción de los depósitos acumulados en el listón inferior de la obra. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 72.** Limpieza del soporte mediante goma Milán®. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 73.** Eliminación de la deformación el soporte. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 74.** Resultado final de la adhesión de parches. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 75.** Secuencia del masillado de los orificios del bastidor. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 76.** Realización de cuñas. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 77.** Rebaje de las aristas y lijado de cuñas. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 78.** Remoción del barniz mediante *Solvent Gel* de acetona. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 79.** Secuencia de la limpieza de la obra. Fotografías realizadas por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 80.** Barnizado mediante brocha. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 81.** Desestucado y texturización de las lagunas. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 82.** Reintegración mediante Gambln®. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 83.** Estado inicial de la obra. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 84.** Proceso de limpieza. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 85.** Estucado de las lagunas. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 86.** Resultado final de la restauración. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 87.** Remoción de la suciedad superficial por aspiración. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 88.** Tratamiento contra ataques xilófagos por inyección. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/50mm/f.5.7]

**Fig. 89.** Limpieza del perímetro con goma Milar®. Fotografía realizada por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 90.** Secuencia de recomposición y dorado de una laguna en la ornamentación del marco. Fotografías realizadas por la técnico de taller Beatriz Doménech [Panasonic DMC-FZ38]

**Fig. 91.** Resultado final de la intervención, marco y pintura. Anverso. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

**Fig. 92.** Resultado final de la intervención, marco y pintura. Reverso. Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]

\* Las imágenes a sangre que figuran como portadillas de determinados capítulos, corresponden a fragmentos de la obra objeto de estudio del presente trabajo. *El canónigo Mariano Liñán y Morelló. Miguel Pou Llovera. ca. 1836. Óleo sobre lienzo, 126 x 94,8cm. Parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. Valencia.* y están realizadas por la alumna [Nikon D5300/18-55mm+ lente de aumento]. O bien corresponden a determinados procesos de restauración, fotografías realizadas por la alumna [Nikon D5300/50mm]

## 18 AGRADECIMIENTOS

A lo largo de mi formación universitaria he podido encontrarme con profesionales que me han animado a seguir con mis estudios, hasta encauzarlos hacia la investigación y conservación de Bienes Culturales, una materia que ha afianzado mi pasión por el arte. El contacto con los profesores Vicente Guerola y Maria Castell, cuya vocación por la enseñanza es evidente, ha alimentado ese interés. En una mezcla de admiración y gratitud no puedo finalizar el trabajo sin agradecerles su dedicación, sus consejos, su disponibilidad y, por supuesto, su cercanía y confianza. Su pasión por el arte y su conservación es contagiosa. Resulta complicado transmitir la familiaridad con la que me han acogido y guiado en el transcurso del proyecto de final de Máster, cuya actitud siempre ha aportado en lo profesional y en lo personal. La oportunidad que me han brindado, haciéndome partícipe de la restauración de *El Retrato del canónigo Liñán*, me ha permitido dilatar esa formación, enriqueciéndola de forma declaratoria. Gracias por transmitirme vuestra experiencia y poner a mi disposición todos los recursos necesarios para concluir esta etapa universitaria. Por supuesto, agradecerle a Beatriz Doménech su disponibilidad y dedicación, me siento muy afortunada de haber sido tu primera alumna tutorizada y, estoy segura, de que vendrán muchas más. La cercanía con la que compartimos trabajo y tiempo en el Taller de Restauración de Pintura de Caballete, fue especialmente enriquecedora, no solo a nivel académico, si no también personal. Estoy convencida de que, con este proyecto, además de futuras investigaciones, se ha iniciado una gran amistad.

Agradecerle a Esther Nebot su ayuda y disponibilidad para realizar las estratigrafías, por sus indicaciones y consejos. A Maite Moltó por facilitarme el acceso a todo el material necesario para realizar los registros fotográficos, que han permitido ilustrar el trabajo con gran detalle. A José Madrid, por la radiografía y sus indicaciones. A Juan Valcárcel por los registros fotográficos bajo luz infrarroja. Y a Victoria Vivancos, cuyas apreciaciones sobre la técnica y estilo de la obra, han sido de gran ayuda para su atribución.

La colaboración de los departamentos de biblioteca, gestión y, sobre todo, conservación del Museo de Bellas Artes de Valencia ha permitido ampliar y llevar a cabo la investigación. Su disponibilidad y la facilidad con la que me han abierto las puertas, ha contribuido notablemente a completar el estudio. La participación del Museo Lázaro Galdiano también ha sido de gran interés, el acceso a las anotaciones y documentos relativos a la restauración de *El Retrato del canónigo Liñán*, ha aportado la información necesaria para plantear la hipótesis del uso de la plantilla. Por otro lado, a Don Antonio Corbí, cuya preocupación por la conservación de los fondos pictóricos de la Parroquia de San Nicolás me ha dado la oportunidad de estudiar una obra de gran interés patrimonial.

Y no puedo finalizar sin hacer mención a las compañeras de Taller del IRP, Cristina Robles y Ángela Molina, que más que compañeras son amigas. Con ellas, se ha generado un ambiente acogedor y familiar en el que el tiempo en el Instituto pasa volando.

A mis hermanos, Lucia y Pepe, que siempre están dispuestos a acompañarme y animarme en todo lo que me propongo. A mis padres, por su paciencia y confianza en mí, por apoyarme y tenderme puentes para conseguir mis metas.

## 19 ANEXO

### ANEXO\_I: CATÁLOGO DE OBRAS DE RETRATO DE MARIANO LIÑAN MORELLÓ

El estudio contextual realizado a partir de la obra perteneciente a los fondos de la Parroquia de San Nicolás ha permitido localizar un total de diez obras con la representación de Mariano Liñan Morelló.

De cada una de ellas se ha realizado un breve estudio estilístico y, aunque de forma sucinta, se ha analizado compositiva e iconológicamente. Se ha realizado una pequeña investigación para ubicarlas y entender su recorrido histórico, con la intención de establecer una línea cronológica que permita comprender el alcance y repercusión de artistas como Vicente López en el litoral levantino.<sup>233</sup> La atribución de las obras

anónimas excede las competencias del actual trabajo, si bien se plantea como posible línea futura de investigación.<sup>234</sup>

Si bien la sugestión es una cualidad inherente al arte, se ha pretendido exponer los datos recopilados de la forma más objetiva y clara posible. La numeración otorgada a las imágenes corresponde a la mencionada en las *Tablas I y II* de la página 46. Se ha iniciado la catalogación por las obras originales de López, atendiendo a la línea temporal hipotética recogida al final del apartado.

#### OBRAS ORIGINALES DE VICENTE LÓPEZ

##### A. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑAN Y MORELLÓ. 1835. VICENTE LÓPEZ. COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA

*En cuanto a la fotografía que se referencia, en la fuente de la que se obtiene, aparece como obra de colección particular, sin embargo, no es posible determinar que así sea, tratándose así pues del retrato perteneciente a la Colección Beltrán y Musitú.*

Disponibile en: [https://elpais.com/cultura/2010/11/09/album/1289257201\\_910215.html#foto\\_gal\\_8](https://elpais.com/cultura/2010/11/09/album/1289257201_910215.html#foto_gal_8)  
[consulta 07-02-2022]

Retratado con hábito de su dignidad de pavorde<sup>235</sup>, manto púrpura, muceta de piel y roquete. En su mano derecha sujeta un bonete de cuatro puntas y con la izquierda adelante al espectador un misal en el que se distingue un marcapáginas. Sobre un fondo oscuro en el que se puede apreciar la reja del coro de la Catedral de Valencia, la figura del prócer recoge toda la luz de la escena, en cuyos ropajes se distingue gran riqueza y detallismo. El sobrepelliz pintado por López transmite la delicadeza de un encaje de bolillos que, además, deja ver el color rojo de la loba, la túnica de seda sin mangas propia del hábito coral del Cabildo de Valencia.

En el Catálogo Razonado de Vicente López, realizado por José Luis Díez, se recoge como la cabeza de serie de los retratos, siendo las siguientes copias, autógrafas de esta primera. Es considerada por la crítica como una de las obras cumbre del artista que, con gran maestría, construye una sobrecogedora efigie del clérigo.

Actualmente pertenece a la colección de José Beltrán y Musitú y figuró en la Exposición anual de la Academia de San Fernando en 1836, en la que fue ampliamente alabada y, en especial, *lo suntuoso del trage*.<sup>236</sup>

<sup>233</sup> La propiedad intelectual de los registros fotográficos mostrados a continuación pertenece a las entidades que se mencionan que, puntualmente, han cedido las imágenes para la realización de la investigación.

<sup>234</sup> Muchas de las apreciaciones realizadas se hacen en base a las fotografías, ya que no ha sido posible visionar en directo todas las obras.

<sup>235</sup> Como se menciona anteriormente, nunca llegó a ser Canónigo, si bien el hábito es el mismo. Extraído de GUEROLA, Francisco José. *op. cit.*

<sup>236</sup> DÍEZ, José Luis. *Vicente López (1772-1850) Vol. II... op. cit.* p. 153.



***A. El canónigo Mariano Liñán y Morelló***

Vicente López

Hacia 1835

Óleo sobre lienzo, 128 x 95cm

Colección Particular Barcelona



## B. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. 1835. VICENTE LÓPEZ. MUSEO LÁZARO GÁDIANO, MADRID

*Registro cedido por ©Museo Lázaro Galdiano. Madrid.*

En esta pintura, Liñán aparece retratado de nuevo con el hábito de su dignidad. Se trata de una copia de la obra "A" completamente autógrafa de Vicente López, si bien su restauración y estudio técnico reveló que la firma era apócrifa. Como dato relevante, a través del registro radiográfico los restauradores del Museo Lázaro Galdiano se pudo identificar una cuadrícula subyacente que revelaba que el artista había pretendido ajustarse al máximo al primer retrato de Liñán. Además, a pesar de tratarse de un arrepentimiento, en las capas inferiores se podía sugerir que había habido una primera intención de López de retratar a Liñán con sotana y mateo, así como con la banda y cruz de la Orden de Carlos III. Por ello, resulta complicado determinar que la obra que se refiere fuera ejecutada en 1835, dado que no fue hasta el 8 de octubre de 1838 cuando Liñán fue condecorado con la Orden de Carlos III. Si bien, podría tratarse de una cuestión conocida entre el círculo del clérigo años antes de su condecoración.

Por otro lado, dado que la crítica lo atribuye a López por la calidad y maestría del mismo,<sup>237</sup> se podría hipotetizar entorno a la posibilidad de que antes de

realizar el artista el cambio en el hábito, volviendo a vestir a Liñán de pavorde o canónigo, se hiciera la plantilla de la que se nutren el resto de copias de taller, constituyendo la cabeza de todas las reproducciones de sus discípulos, incluido Miguel Pou.

La destreza de la que hace alarde el artista es visible en la calidad de detalle de la pintura, donde el breviario o misal adquiere gran volumen y realismo. Como detalle, es importante mencionar que, en esta pintura, el bonete posee borla verde, una versión española de la birreta eclesiástica.

La restauración de la obra permite observar e identificar la escena en la que se enmarca el prócer, donde es claramente visible la reja del coro de la catedral. De la misma forma, una línea diagonal atraviesa el lado derecho de la obra. Los colores y matices del manteo son claramente visibles llegando a transmitir la textura sedosa del mismo.

La obra se encuentra actualmente en el Museo Lázaro Galdiano, en la sala 12 nº inventario: 3597.

---

<sup>237</sup> DIEZ, José Luis. *La pintura española... op. cit.*, pp.194-195.



***B. El canónigo Mariano Liñán y Morelló***

Vicente López

Hacia 1835

Óleo sobre lienzo, 127 x 95cm

©Museo Lázaro Gáldiano, Madrid

**C. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. 1835. VICENTE LÓPEZ. MUSEO LÁZARO GÁDIANO, MADRID**

*Fotografía escaneada de la monografía DíEZ, José Luís. Vicente López (1772-1850). Volumen II. Catálogo Razonado. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. ISBN: 84-89796-02-5 p.741.*

Recogida por Díez como copia con intervención de taller<sup>238</sup> el retrato está fechado y firmado por López en 1835. Según José Luis, se trata de una copia menos jugosa que la conservada en el Museo Lázaro Galdiano.

De nuevo, Liñán aparece vestido con hábito de su dignidad, muceta de piel, roquete y manto púrpura. El bonete no posee borla y, de nuevo, con la izquierda adelanta el misal.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> DíEZ, José Luís. *Vicente López (1772-1850). Volumen II...* op. cit., p. 154

<sup>239</sup> La ausencia de un registro fotográfico a color no permite obtener una visió



***C. El canónigo Mariano Liñán y Morelló***

Vicente López

Hacia 1835

Óleo sobre lienzo, 107,3 x 84,3cm

*The Art Institute of Chicago*

## COPIAS DEL RETRATO DEL CANÓNIGO LIÑÁN, ORIGINAL DE LÓPEZ.

En muchas de estas reproducciones aparece una inscripción inferior, sea en el marco o en la propia pintura, que en latín recoge la vida y los logros de Mariano Liñán:

“MARIANUS LIÑAN ET MORELLO. COLL. MAI. D THOMAE DE VILLANOVE ALUMNUS./ PARROCHIALIS ECCLESIAE S. NICOLAI BENEFICIARIUS. PUBLICUS IN ACADEMIA VALENTINA LINGUAE ARABICAE DE/IN HISTORIAE ECCLESIASTICAE PRODESS. AC DEMUM PRIMARIUS S. THEOLOG. PRAEPOSITUS. ECCLES. TUROLENSIS EPISCOP. ELECT. SANCTE CRUCIATAE COMMISSARIUS GENERALIS. REGIL ET INCLIT ORDINIS CAROLI III EQUES MAGNO/STEMMATE INSIGNITUS. AD GENERALIA REGNI COMITIA AN. 1820 A POPULO DELEGATUS. ET PROCERUM CONCESSUI/AN- 1834 AB AUGUSTA REGINA ADSCRIPTUS NATUS LEAL. NOVEMBRIS AN 1769 IN OPPIDO EL GRAO DE VALENCIA”.

Inscripción que traducida al castellano dice: Mariano Liñán y Morelló, alumno del Colegio Mayor Santo Tomás de Villanueva, beneficiario de la iglesia parroquial de San Nicolás, catedrático (publicus?) de lengua árabe en la Universidad de Valencia (Academia Valentina?) y además profesor de historia eclesiástica y finalmente pavorde primero de Suma Theologica, obispo electo de Teruel, comisario general de la Santa Cruzada, caballero de la ínclita orden de Carlos III distinguido con la gran cruz (magno stemmate), delgado por el pueblo (diputado) a las cortes generales del reino en el año 1820m y nombrado procer por la Augusta Reina, nacido en la calendas de noviembre (1 de noviembre) en la ciudad del grao de Valencia.

### 1. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. 1840. BERNARDO LÓPEZ. PARANINFO DEL CENTRO CULTURAL LA NAU. UNIVERSIDAD DE VALENCIA.

*La obra se encuentra expuesta en el Paraninfo del Centro Cultural la Nau, en la Universidad de Valencia.*

Disponible en <https://colecciones.uv.es/s/FMP/item/4581>

[consulta 06-05-2022]

Obra realizada por Bernardo López. Como en el resto de copias, Liñán aparece vestido con sotana y manteo, mostrando las condecoraciones de la Orden de Carlos III.

Curiosamente cambia la posición de la mano izquierda con respecto a las obras pintadas por su padre, Vicente López, que deja de sujetar un misal para recoger el tejido del manteo. El bonete de la mano derecha, en este caso, no presenta borla y en el plano que le sucede se pueden apreciar las prendas que conforman el hábito de canónigo, reposando sobre lo que parece un escaño la capa o manto púrpura, encima el sobrepelliz, sobre este la loba y finalmente la muceta de piel. Todas las prendas que el prócer porta en las obras de López.

El tratamiento de los tejidos, sin embargo, no es tan riguroso como se pudiera esperar. Las mangas azules y blancas que en las obras de Miguel Pou, pintor de la obra objeto de estudio, muestran gran detalle, en

este caso son planas y con un tratamiento mucho más limitado.

Entre las vicisitudes registradas, Bernardo representa al pavorde de cuerpo entero, hecho que no se repite en ninguna copia más. Además, el escenario resulta mucho más recargado, restándole importancia a la figura principal, que se pierde ligeramente entre los ornamentos dorados y las pesadas cortinas color púrpura.

A pesar de que no existe documentación, la obra parece haber sido modificada ya que en el perímetro se puede observar que el lienzo, anteriormente poseía otro formato que en la zona superior era semicircular. Quizá la obra se adaptó en algún momento a un espacio con molduras o, simplemente, fue concebida así por el artista.

En 1999 fue expuesto como original de López, sin embargo, se haya fechado y firmado.<sup>240</sup>

<sup>240</sup> DÍEZ, José Luis. *Vicente López (1772-1850). Volumen II...* op. cit., p. 153.



### **1. El canónigo Mariano Liñán y Morelló**

Bernardo López

1840

Óleo sobre tela, 202x 134 cm

*Paraninfo del Centro Cultural la Nau.*

Universidad de Valencia, Valencia

## **2. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. 1840. MIGUEL POU. MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA.**

*Registro cedido por el Museo de Bellas Artes de Valencia. [INV. 628]*

Junto con esta pintura en origen realizada para la Academia de Bellas Artes, Miguel Pou realizó dos obras más: una para la Parroquia de San Nicolás, conservada en la sacristía y objeto de estudio del presente trabajo, y otra para la Parroquia de Santa María del Mar, en el Grao, dónde Liñán nació. Esta última, la perteneciente al Grao no ha sido posible localizarla, si bien se visitó la Iglesia y se contactó con el actual párroco, se hipotetiza sobre la posibilidad de que fuera destruida durante la Guerra Civil Española (1936-1939).

La enmarcación, así como la composición y el tratamiento técnico de la obra es análogo a la realizada para la Iglesia de San Nicolás.

Según Méndez, A. En *Vicente López. Su vida, su obra y su tiempo. Catálogo de la Exposición inaugurada en el Centro Escolar y Mercantil de Valencia el 17 de abril de 1926*, se trata de una réplica de taller, ya que únicamente incluye como originales de López, el del Lázaro Galdiano y el de la colección de Bertrán y Musitú, de Barcelona, y una réplica de taller, de la iglesia parroquial de San Nicolás y del Museo de Bellas Artes de Valencia, *este concretamente realizado por Miguel Bou.*



## **2. El canónigo Mariano Liñán y Morelló**

Miguel Pou

c.a. 1838

Óleo sobre tela, 126x 94 cm

Museo de Bellas Artes, Valencia



### **3. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. 1840. MIGUEL POU. PARROQUIA DE SAN NICOLÁS, VALENCIA**

*Fotografía realizada por la alumna [Nikon D5300/18-55mm/f.5.7]*

La obra objeto de estudio pertenece a la Parroquia de San Nicolás. En algún momento fue atribuida a López, sin embargo, las grietas que se encuentran distribuidas por la película pictórica evidencian un defecto de técnica y el estudio realizado por Alba Pagán para su Tesis Doctoral sí recogía esta obra de la Iglesia de San Nicolás como pintura de Miguel Pou.

El desconocimiento y la confusión generalizada acerca de su autoría esta, en cierto modo, justificada, dado que la calidad estilística de la obra es deudora de la maestría de López.

La restauración ha permitido obtener una visión fidedigna de los colores originales, cuya paleta se asemeja notablemente a la de la pintura conservada en el Museo Lázaro Galdiano. En la escena de fondo, se incluye como elemento original la pesada cortina de tono púrpura, quizá con la intención de compensar una figura que, con las Condecoraciones de Carlos III y la sotana negra tiene a una gama cromática que tiene a fríos.



MARIANUS LIÑAN ET MORELLÓ, COLL. MAI D THOME DE VILLANOVA ALUMNUS.  
PARROCHIALIS ECCLESIE S. NICOLAI BENEFICIARIUS, PUBLICUS IN ACADEMIA VALENTINA LINGUE ARABICÆ, DEIN HISTORIÆ  
ECCLESIASTICÆ PROFESSOR, AC DEMUM PRIMARIUS S. THEOLOG. PRÆFOSITUS, ECCLES. TURIOLENSIS EPISCOPI ELECT. SANCTE CRUCIATÆ  
COMMISSARIUS GENERALIS, REGII ET INCLITI ORDINIS CAROLI III EQVES MAGNO STEMMATE INSGNITUS, AD GENERALIA REGNI  
COMITIA AN. 1826 A POPULO DELEGATUS, ET PROFERUM CONCESSUS AN. 1832 AB AUGUSTA REGINA ADSORIPTUS, NATUS CAL. NO.  
VEMBRIS AN. 1769 IN OPPID. EL. GRAD. DE VALENTIA.

### ***3. El canónigo Mariano Liñán y Morelló***

Miguel Pou

c.a. 1838

Óleo sobre tela, 126,4 x 94,8 cm

Parroquia de San Nicolás, Valencia

## 5. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. FRANCISCO MARTÍNEZ. MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA

Disponible en <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/retrato-del-canonico-mariano-lianan-morello/anonim/008692-000>  
[consulta 06-05-2022]

En esta obra, las manos del prócer no aparecen. Si bien se desconoce su recorrido cabe la probabilidad de que el lienzo haya sido mutilado. Jose Luíz Díez, referencia la obra como una copia realizada de otra copia pintada por Vicente Castelló, si bien esta última no ha sido posible localizarla.

La calidad estética de la obra es algo más limitada en este caso,<sup>241</sup> el rostro pierde cierta fuerza en relación a los originales, y la nariz de Liñán se muestra mucho más desviada que en el resto de obras. El clérigo aparece representado con sotana y luce las condecoraciones de la Orden de Carlos III.

Depositado en la Fiscalía del Tribunal Superior de Justicia de La Comunidad Autónoma de Valencia. En el dorso, sobre el bastidor,<sup>242</sup> hay una inscripción en la que se lee "D. Mariano Liñán, natural del Grado de Val<sup>e</sup> pintado por Castelló. Francisco Martinez (el Pastoret) lo copió".

---

<sup>241</sup> No obstante, se debería realizar un estudio detallado así como visión la obra en directo.

<sup>242</sup> DÍEZ, José Luíz. *Vicente López (1772-1850). Volumen II...* op. cit., p. 154.



***5. El canónigo Mariano Liñán y Morelló***

Francisco Martínez "El pastoret"

Óleo sobre tela, 85,5x 64,8 cm

Museo de Bellas Artes, Valencia

**6. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. TALLER DE LÓPEZ. MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA**

*Registro cedido por el Museo de Bellas Artes de Valencia. [INV. 2591]*

De tratamiento aparentemente más relamido, la obra muestra la influencia estilística del maestro López Portaña. Presenta la misma fórmula compositiva que el resto de copias de taller, sin embargo, el escenario que acompaña al prócer varía en relación a las reproducciones de Pou. En este caso no se ve la reja del coro de la Catedral, si no principalmente una columna de grandes dimensiones de la misma. Sin embargo, sí que se conserva la cortina púrpura.



**6. El canónigo Mariano Liñán y Morelló**

Taller de López

Óleo sobre tela, 126x 96 cm

Museo de Bellas Artes, Valencia

## 7. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. TALLER DE LÓPEZ. MUSEO DE LA CIUDAD, VALENCIA

*Registro cedido por el Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Valencia. [INV. 34]*

Atribuido a López, aunque considerada por José Luis Morales y Martín en *Vicente López y su época*<sup>243</sup> como réplica de taller de López. Si bien en el catálogo de la exposición realizada en 1972 en Valencia se recoge sin puntualización ninguna como obra original de López.

En este caso, el clérigo aparece sentado y con la indumentaria de obispo de Teruel, cargo que nunca llegó a ocupar ya que falleció poco antes. Por lo que se supone obra póstuma.

---

<sup>243</sup> MORALES, José Luis. *Vicente López y su época*. España: cuadernos de Arte Español, 1992. ISBN: 8476791992



### **7. El canónigo Mariano Liñán y Morelló**

Atribuído a Vicente López

Óleo sobre tela, 117x 95 cm

Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Valencia.



#### **7. EL CANÓNIGO MARIANO LIÑÁN Y MORELLÓ. TALLER DE LÓPEZ. MUSEO DE LA CIUDAD, VALENCIA**

*Registro obtenido de la página web de subastas GOYA.*

Disponible en: <https://www.artened.com/index.php/nacional/subastas-goya/item/65036-taller-de-vicente-lopez-portana-valencia-1772-madrid-1850-retrato-del-canonigo-mariano-linan-y-morello>

[consulta 06-05-2022]

En la descripción de la obra aparece referenciada como réplica de taller. El pequeño formato de la obra lleva a pensar que parte de la misma se ha perdido con el paso del tiempo, pudiendo haber sido mutilado.

El tratamiento técnico del color es más limitado y curiosamente, el ojo izquierdo es proporcionalmente más pequeño respecto al derecho.



**9. El canónigo Mariano Liñán y Morelló**

Atribuído al Taller de López

Óleo sobre tela, 48x 38,5 cm

LÍNEA TEMPORAL



V. LÓPEZ

M. POU

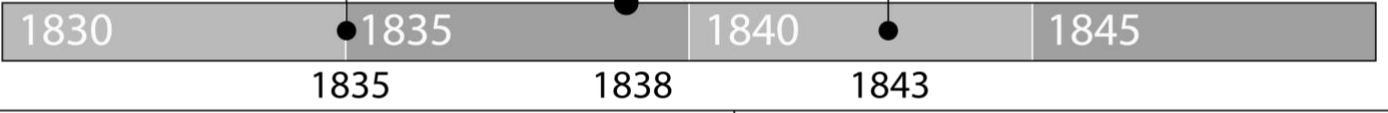
B. LÓPEZ

TALLER

F. MARTÍNEZ

ANÓNIMO

TALLER (?)



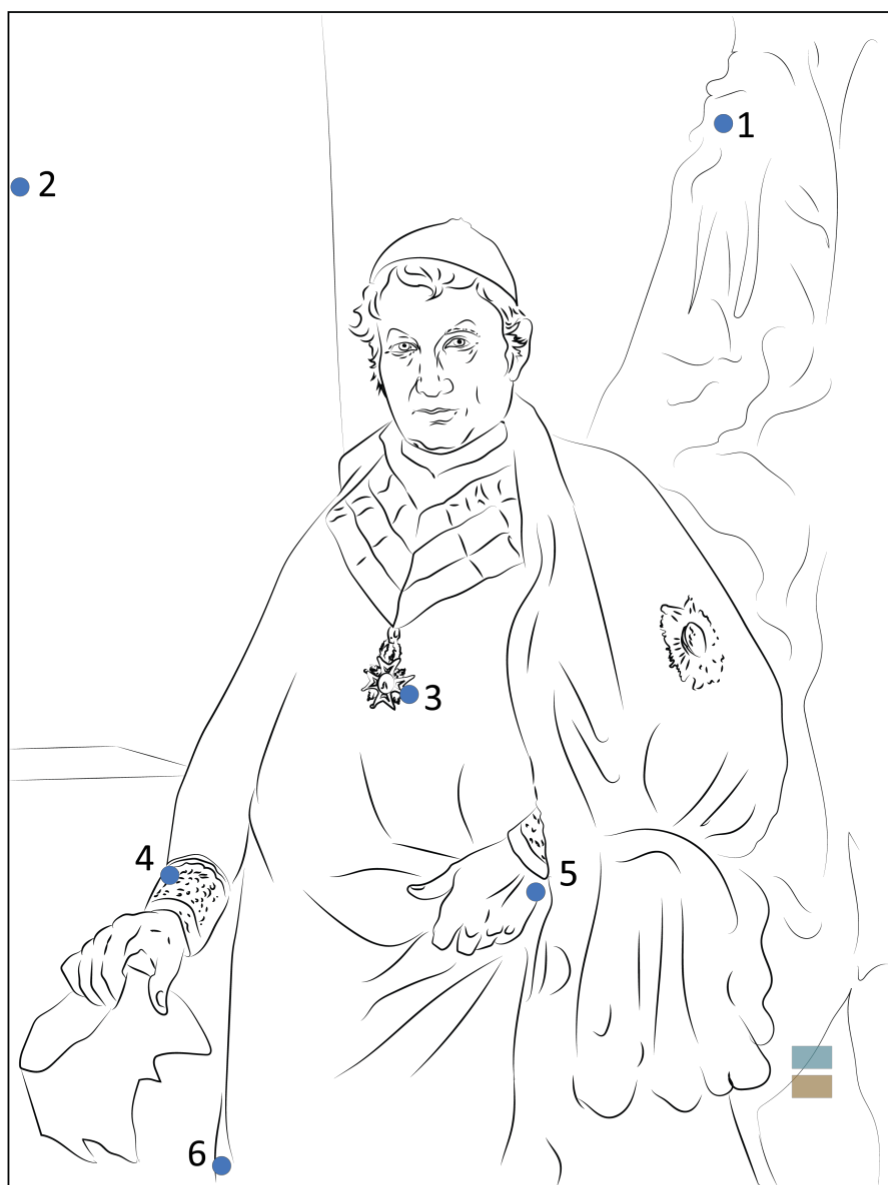
1769 - Nacimiento de Mariano Liñán en el Grao, Valencia  
 1772 - Nacimiento de Vicente López, Valencia

1813 - Mariano Liñán consigue la pavorría de Teología Moral  
 c. a. 1820 - Nacimiento de Miguel Pou en Valencia  
 1820 - TRIENIO LIBERAL  
 1823 - DÉCADA OMINOSA

1833 - MUJER FERNANDO VII. REGENCIA M<sup>a</sup> CRISTINA  
 1838 - Mariano Liñán es condecorado con la Orden de Carlos III  
 1843 - Mariano Liñán es nombrado Obispo de Teruel  
 1844 - Defunción de Mariano Liñán, Madrid  
 1850 - Defunción de Vicente López, Madrid

1897 - Defunción de Miguel Pou, Valencia

ANEXO\_II: TOMA DE MUESTRAS Y PRUEBAS REALIZADAS. UBICACIÓN Y RESULTADOS.



- EXTRACCIÓN DE MUESTRA DE PREPARACIÓN PARA ESTRATIGRAFÍA
- EXTRACCIÓN DE MUESTRA DE TEJIDO PARA EL ESTUDIO MICROSCÓPICO
- UBICACIÓN DE PRUEBAS DE SENSIBILIDAD (COLORES)
  - 1. GRANATE FONDO CORTINA      4. AZUL TEJIDO
  - 2. TIERRA FONDO                      5. CARNACIONES
  - 3. AMARILLO MEDALLA              6. NEGRO SOTANA
- EN REVERSO (A): SENSIBILIDAD A LA HUMEDAD
- EN REVERSO (B): SENSIBILIDAD AL CALOR

PRUEBA	METODOLOGÍA	ZONA	RESULTADO	
<b>SOPORTE</b>				
Sensibilidad a la humedad	Por el reverso se ha aplicado un pequeño empaco de algodón humedecido para observar la reacción del soporte.	Reverso (A)	El soporte textil es relativamente sensible a la humedad	
Sensibilidad al calor	Con una espátula caliente se ha aplicado calor en una zona concreta del soporte, para después realizar lo mismo en la película pictórica. Se ha interpuesto un Melinex® siliconado para no dañar las superficies. Se ha elevado la temperatura a 65°C, la temperatura de fusión de la BevaOF® 371.	Reverso (B)	Ningún estrato presenta sensibilidad a temperaturas alrededor de los 65°C	
<b>PELÍCULA PICTÓRICA</b>				
Sensibilidad a la humedad	En zonas poco visibles (diagrama) se ha friccionado la superficie pictórica con un hisopo humedecido, teniendo en cuenta la variedad colorimétrica del cuadro. La fricción se ha temporalizado en aproximadamente 4 segundos para asegurar un resultado equitativo.	(Leyenda gráfico: Azul marino)	Remoción de la película pictórica en los colores del fondo (1_granate fondo cortina/ 2_tierra fondo). El resto de colores se mantienen estables.	
Disolventes <sup>244</sup>	Se ha humectado un hisopo con cada disolvente, y se ha friccionado con el sobre la superficie pictórica en zonas no comprometidas <sup>245</sup> , teniendo en cuenta la variación tonal de la obra.	(Leyenda gráfico: Azul marino)	L	Todos los estratos se mantienen estables, sin remoción del barniz ni color.
			E	Todos los estratos se mantienen estables, sin remoción del barniz ni color.
			A	Los estratos se mantienen estables, el barniz se elimina con relativa facilidad.
<b>BASTIDOR</b>				
Identificación de madera	Mediante bisturí y cuchilla de doble filo, se ha extraído un fino lomo de la madera del bastidor, atendiendo a las secciones de cada listón y la accesibilidad del mismo (muestra radial y tangencial). Tras tomar la muestra y reposarla sobre un portaobjetos, se ha visionado mediante microscopio binocular Leica DM750 X4-X100, para identificar la madera mediante anatomía comparada.	Extremo de un listón. Esquina inferior derecha	<i>Pinus sylvestris</i>	
<b>MARCO</b>				
Identificación de madera	Mediante bisturí y cuchilla de doble filo, se ha extraído un fino lomo de la madera del bastidor, atendiendo a las secciones de cada listón (muestra radial y tangencial). Tras tomar la muestra y reposarla sobre un portaobjetos, se ha visionado mediante microscopio binocular Leica DM750 X4-X100, para identificar la madera mediante anatomía comparada.	Extremo del marco. Larguero izquierdo.	<i>Pinus sylvestris</i>	

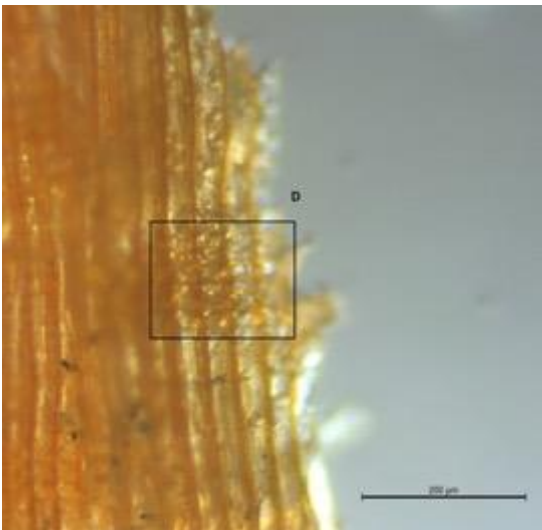
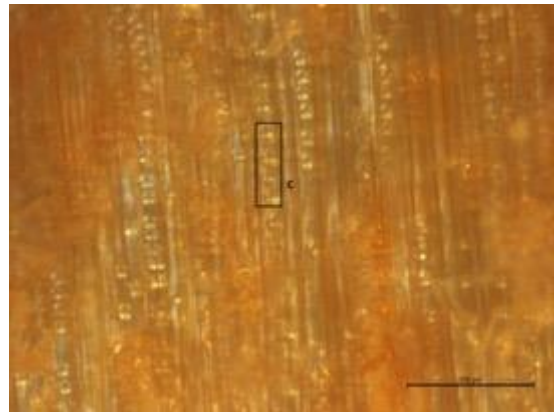
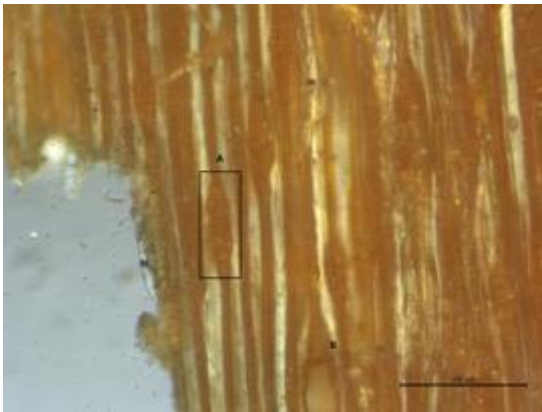
<sup>244</sup> Disolventes orgánicos neutros, basándose en la idoneidad de emplear el para la determinación de la eliminación del barniz el Test de Cremonesi, referenciados en la tabla por su inicial A (Acetona), E (Etanol), L (Ligroína)

<sup>245</sup> Evitando las zonas compositivas de mayor carga o peso narrativo, aseverando el mínimo riesgo para la película pictórica.

## IDENTIFICACIÓN DE MADERA\_BASTIDOR



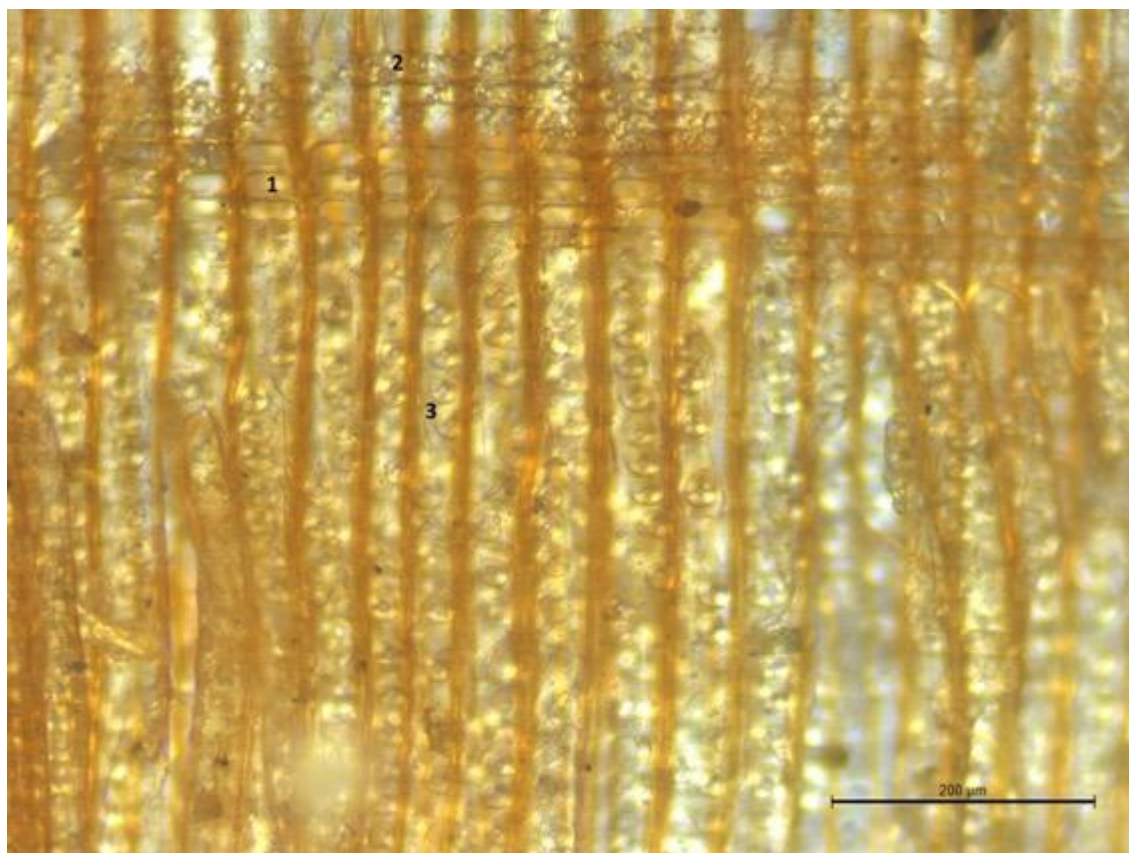
La ausencia de vasos a nivel macroscópico indica que se trata de una madera de conífera. Por ubicación y época: siglo XIX en la zona del mediterraneo se sospecha que se puede tratar de madera de pino.



La vista microscópica del corte tangencial deja ver los radios leñosos uniseriados (A) con 3-7 células, así como los canales de resina radiales (B). En la sección radial se pueden observar las traqueidas axiales con punteaduras areoladas uniseriadas con torus (C).

Estos datos hacen deducir que se trata de madera de conífera, concretamente de la especie *Pinus*. En sección radial también se pueden observar las traqueidas radiales dentadas y los ampos de cruce fenestriforme (D). Por lo que se determina que se trata de la especie *Pinus sylvestris* conocido vulgarmente como pino común.

## IDENTIFICACIÓN DE MADERA\_MARCO



El estudio anatómico radial de la muestra extraída del marco permite identificar unos marcados campos de cruce fenestriforme (1), así como las traqueidas radiales claramente dentadas (2) y las traqueidas axiales con punteaduras areoladas uniseriadas con torus (3). Estas características corresponden a la especie *Pinus*, de la familia botánica *Pinaceae*, si bien podría tratarse de *Pinus mugo* o *Pinus nigra*, se deduce que se trata de *Pinus sylvestris*, una especie ampliamente empleada en la fabricación de bastidores y maderas de la zona del mediterráneo, ubicación a la que pertenece la obra que nos ocupa.

### BIBLIOGRAFÍA

CARRERAS REVERY, Raquel. PÉREZ MARÍN, Eva. Maderas en bienes culturales europeos. Identificación microscópica y casos prácticos. España: Editorial Universitat Politècnica de València, 2018. ISBN: 978-84-9048- 629-0

CARRERAS, Raquel. CUZA, Alina. GONZÁLEZ, Luis. Árboles y maderas de la Reserva de Biosfera Guanahacabibes Pinar del Rio, Cuba. Fichas anatómicas para su identificación. Tarragona, 2013. ISBN: 84-616-2724- 5<sup>[1]</sup><sub>SÉP</sub>

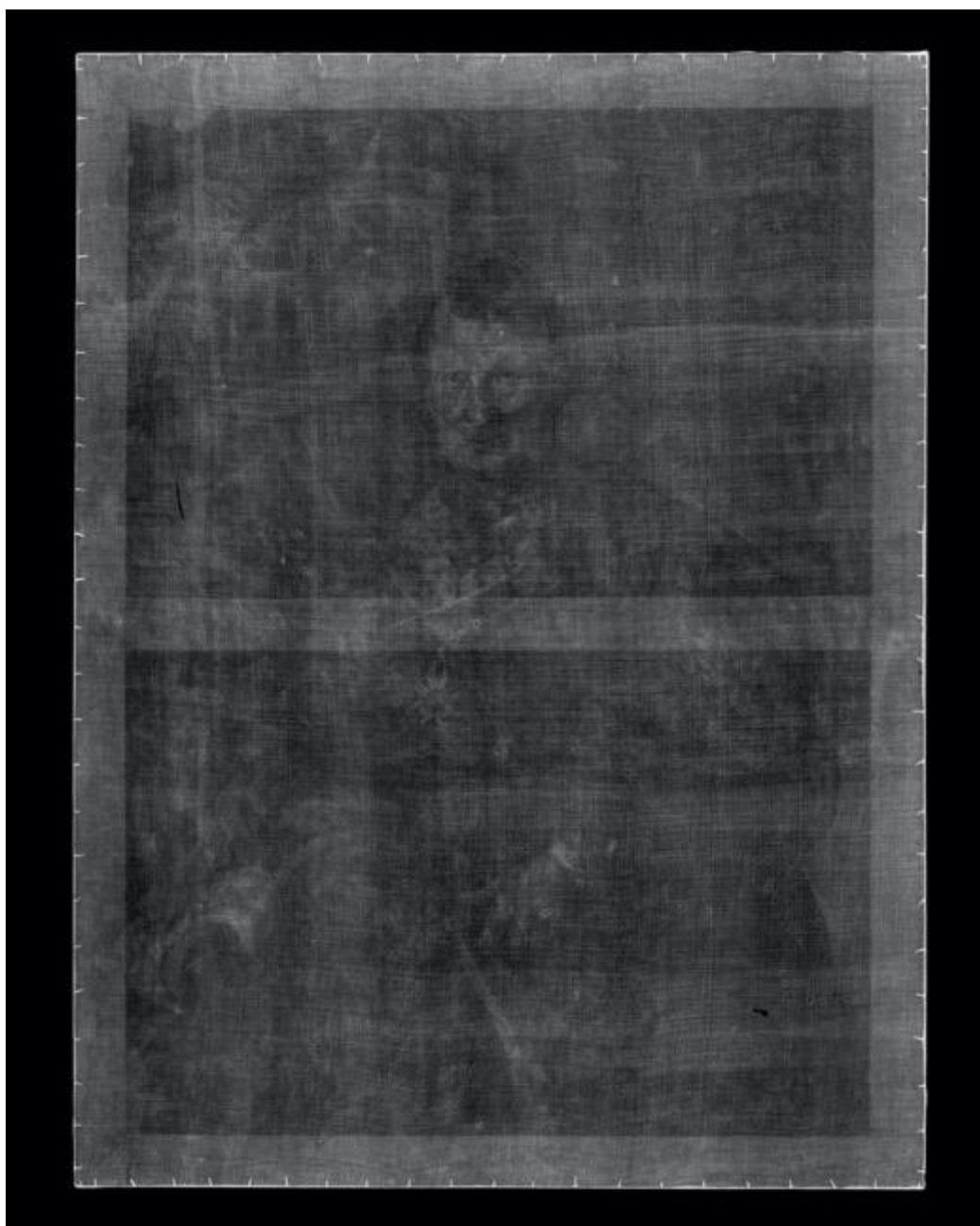
DIODATO, Maria. DE GREGORIO, Stefania. Identificación microscópica una herramienta fundamental en la investigación de estructuras históricas de madera: casos prácticos. En ARCHÉ. Publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV. Nums. 8, 9 y 10, 2013, 2014 y 2015. [Consulta 2-1-2021] Disponible en: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/84776/Arq\\_19.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/84776/Arq_19.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

### *ANEXO\_III: REGISTROS FOTOGRÁFICOS\_ LUZ NO VISIBLE*

#### RAYOS X

Radiografía realizada por José Madrid en el Laboratorio de Inspección Radiológica, del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, en la Universitat Politècnica de València, mediante el equipo TRANSPORTIX 50, de la empresa General Electric®, con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con sólo una filtración total de 2 mm de aluminio, características que le permiten trabajar en voltajes muy bajos con un rango de 20 a 110 kV. Realizada mediante 15 placas a 46kv, 20 mA y 3seg de exposición.

Es notoria la poca permeabilidad de la pintura y muy visible la trama del tejido, en el que se pueden distinguir engrosamientos.





## INFRARROJO

Registro realizado en el Aula de Fotografía del departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universitat Politècnica de València por Juan Valcárcel, mediante cámara fotográfica Nikon D3200 con lente TAMRON SP AF 60mm F2 Di II Macro 1:1 G005N.

La luz IR atraviesa los primeros estratos de pintura para reflejar posibles arrepentimientos y dibujos subyacentes. La fotografía de la obra que nos ocupa no muestra arrepentimientos, habiéndose pintado de forma decidida y directa. La superposición de los registros de las distintas obras encontradas permite determinar su exacta coincidencia en tamaño, posición y forma, por lo que se deduce el posible empleo de una plantilla en el taller de López. La imposibilidad de visionar el dibujo preparatorio puede deberse al uso de un material no opaco, es decir una tiza o un pigmento tierra que no refleje la radiación IR.



## ULTRAVIOLETA

Registro realizado por la alumna en el Taller de Pintura de Caballete del Instituto de Restauración de Caballete bajo fluorescencia UV. Mediante Nikon 5300D.

Claramente visible la irregularidad del barniz en la superficie pictórica. A través del visionado del obra bajo fluorescencia UV se pudo identificar la firma del artista que determinó el planteamiento teórico del presente trabajo.





UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UN “RETRATO DEL CANÓNIGO LIÑÁN” DEL PINTOR  
VALENCIANO DECIMONÓNICO MIGUEL POU.  
ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO, FORMAL Y ANÁLISIS TÉCNICO  
EN SU PROCESO DE RESTAURACIÓN

María Alfonso Buigues

Máster Conservación y Restauración de Bienes Culturales