



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Estudio técnico y propuesta de intervención de una pintura
al óleo sobre lienzo atribuida a Isidoro Garnelo Fillol

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Barberán Rodríguez, Paula

Tutor/a: Barros García, José Manuel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

ESTUDIO TÉCNICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UNA PINTURA AL ÓLEO SOBRE LIENZO ATRIBUIDA A ISIDORO GARNELO FILLOL

Presentado por Paula Barberán Rodríguez
Tutor: José Manuel Barros García

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2021-2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) se centra en el estudio de una pintura al óleo sobre lienzo y la elaboración de una propuesta de intervención. Se trata de una obra de temática religiosa atribuida a Isidoro Garnelo Fillol y datada en el año 1936. Actualmente se encuentra en la Iglesia de San Miguel Arcángel (Enguera, provincia de Valencia). El trabajo contempla un estudio técnico de la obra, así como una aproximación histórico-artística, una evaluación de su estado de conservación, y una propuesta de intervención. Esta última completaría los trabajos de conservación-restauración ya realizados anteriormente sobre la obra, los cuales han dejado al descubierto importantes modificaciones en la iconografía. Actualmente en la imagen se observa una doble iconografía: un *Salvador Eucarístico* y un *Sagrado Corazón de Jesús*, siendo esta última la modificación posterior. Además de estudiar esta compleja cuestión, se han establecido también unas recomendaciones para una adecuada conservación preventiva con el objetivo de mejorar su perdurabilidad en el futuro.

PALABRAS CLAVE

Restauración, pintura, lienzo, repinte, Cristo.

ABSTRACT

This Final Degree Project (TFG) focuses on the study of an oil painting on canvas and the elaboration of an intervention proposal. It is about an artwork with a religious theme attributed to Isidoro Garnelo Fillol and dated in 1936. It is currently located in the Church of San Miguel Arcángel (Enguera, province of Valencia). This project contemplates a technical study of the painting, as well as a historical-artistic approach, an evaluation of its state of conservation, and an intervention proposal. The latter would complete the conservation-restoration work previously carried out on the painting, which has revealed important changes in its iconography. Currently in the image a double iconography is observed: an Eucharistic Saviour and a Sacred Heart of Jesus, the latter being the later modification. In addition to studying this complex issue, recommendations have also been established for adequate preventive conservation with the aim of improving its durability in the future.

KEY WORDS

Restoration, painting, canvas, overpaint, Christ.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer en primer lugar a mi tutor José Manuel Barros, por su ayuda, atención y consejos en todo el periodo de realización de este TFG. También a José Madrid por la realización de la radiografía.

En segundo lugar, especial agradecimiento a José Francisco Serrano, Rosa María Román y al párroco Ángel González por su gran disposición, interés y ayuda en todomomento.

Por último, agradecer por supuesto a Andrea, Marta, Olga, Cris y Mar, mis amigas y compañeras; y por último a mi familia por ayudarme en todo, escucharme, apoyarme y motivarme constantemente durante este recorrido.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS.....	8
3. METODOLOGÍA	9
4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y ATRIBUCIÓN	10
4.1 PARROQUIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE ENGUERA	10
4.2 ISIDORO GARNELO FILLOL.....	12
4.3 ESTUDIO FORMAL Y COMPOSITIVO	15
4.4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.....	18
5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA	22
5.1 BASTIDOR	23
5.2 SOPORTE TEXTIL.....	25
5.3 ESTRATOS PICTÓRICOS	26
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN	30
6.1 BASTIDOR	30
6.2 SOPORTE TEXTIL	31
6.3 ESTRATOS PICTÓRICOS	32
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	37
7.1 REVISAR CONSOLIDACIÓN.....	37
7.2 LIMPIEZA DEL SOPORTE Y BASTIDOR	38
7.3 LIMPIEZA DE LA CAPA PICTÓRICA	39
7.4 ESTUCADO, REINTEGRACIÓN Y BARNIZADO.....	40
7.5 DISEÑO Y COLOCACIÓN DE UN MARCO.....	42
7.6 CRONOGRAMA	44
8. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	45
9. CONCLUSIONES.....	50
10. BIBLIOGRAFÍA.....	51
11. ÍNDICE DE FIGURAS	55

1. INTRODUCCIÓN

En el presente Trabajo Final de Grado (TFG) se trata de elaborar un estudio histórico-artístico, técnico y del estado de conservación, además de una propuesta de intervención y de medidas conservativas, de una pintura al óleo sobre lienzo atribuida al pintor valenciano Isidoro Garnelo Fillol (Enguera, 1867 – Valencia, 1939).

La obra objeto de estudio pertenece a la Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera, pero más concretamente, ha permanecido guardada durante años en la casa parroquial del municipio. Se trata de una pintura de unas dimensiones de 108 x 58 cm, de temática religiosa (figura 1). A pesar de tratarse de un lienzo individual, debido a su formato y las diferencias de tonalidad marcadas en las dos esquinas superiores, no se descarta la posibilidad de que estuviera colocado en algún retablo.

Esta obra no está firmada, pero según el expediente de Monumento Artístico de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera y un libro homenaje a Isidoro Garnelo Fillol realizado por parte de la Revista *Enguera* en 1966, sí se establece y atribuye la autoría a dicho autor, datándola además en la fecha de 1936.

La obra presenta un mal estado de conservación. En especial, se observa una intervención anterior de conservación-restauración incompleta que ha dejado al descubierto importantes repintes de carácter iconográfico en la figura de Cristo. Originalmente se presentaba como un *Salvador Eucarístico*, pero más tarde se realizaron una serie de repintes que transformaron la imagen en un *Sagrado Corazón de Jesús*, modificando principalmente la disposición de los brazos. Como resultado, y tras la fase de limpieza de la capa pictórica llevada a cabo en la intervención anterior, actualmente se observan tres brazos, que caracterizan y dotan de gran singularidad a la obra.

La elección de esta pintura como objeto de estudio se debe a esa singularidad que presenta, al interés artístico que puede ofrecer sobre el patrimonio cultural del municipio al cual pertenece, y a su actual estado de conservación, ya que presenta daños y patologías que no se han resuelto tras la intervención anterior. El estudio de la obra, la propuesta de intervención y las recomendaciones de conservación preventiva recogidos en este TFG pretenden poner en valor y dar a conocer la obra, intentando activarla como recurso patrimonial y contemplando además una posible posterior intervención con el fin de mejorar su perdurabilidad en el futuro.



Fig. 1. Fotografía general anverso

2. OBJETIVOS

En primer lugar, el **objetivo principal** de este TFG es realizar un estudio histórico-artístico, técnico y de estado de conservación y elaborar una propuesta de intervención y conservación preventiva que permita documentar adecuadamente a la obra, además de potenciar su valor como recurso patrimonial.

Los **objetivos específicos** son los siguientes:

- Estudiar la transformación iconográfica de esta obra.
- Analizar las características técnicas y evaluar el estado de conservación de la obra objeto de estudio.
- Realizar una propuesta de conservación-restauración y aportar una serie de recomendaciones de conservación preventiva para asegurar en la medida de lo posible la perdurabilidad de la obra.

3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este TFG y lograr los objetivos establecidos en el apartado anterior, se ha seguido la siguiente metodología de trabajo:

-Se han realizado diferentes visitas a la iglesia y a la casa parroquial, recopilando información sobre los lugares donde ha permanecido la obra.

-Se ha conseguido acceso a la pieza y se ha trasladado a la Universitat Politècnica de València para poder realizar diferentes estudios.

-Se ha realizado un estudio organoléptico, fotografías técnicas del anverso y reverso de la obra.

- Realización de la documentación radiográfica por parte de José Antonio Madrid García (Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València).

-Búsqueda de información en diferentes páginas web: monografías, revistas, publicaciones, artículos, archivos digitales en la red, comparación con obras y autores similares, recursos teóricos proporcionados por el profesorado y apuntes de diferentes asignaturas.

-Entrevista con los responsables de la obra. Además, entrevista con la persona que realizó la anterior restauración (a pesar de ello, no se ha podido obtener ningún tipo de información útil para la realización de este TFG).

-Búsqueda de información en libros y documentos del archivo parroquial de la iglesia, además del archivo municipal y biblioteca de Enguera.

-Realización de gráficos, croquis, diagramas de daños, y cronogramas mediante Adobe CorelDraw y Microsoft Excel. Maquetación a través de Microsoft Word.

-Realización de una propuesta de conservación preventiva mediante recomendaciones relacionadas con la colocación, temperatura, humedad y luz adecuada para la obra.

4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y ATRIBUCIÓN

4.1 Parroquia de San Miguel Arcángel de Enguera.



Fig.2. Fachada principal de la iglesia.



Fig.3. Interior de la parroquia.

Para contextualizar la obra objeto de estudio, hay que explicar su procedencia y localización. Se trata de una pintura que fue donada en el pasado siglo a la Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel de Enguera (figura 2), una vez finalizada la Guerra Civil Española en el año 1939.¹

La Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel se sitúa en el centro histórico del municipio valenciano de Enguera, ubicado en la comarca de la Canal de Navarrés. Se trata de un edificio construido entre los siglos XVI y XVII, de estilo manierista, cuyas grandes dimensiones muestran el esplendor renacentista de influencia herreriana que lo caracterizan. Presenta una gran planta de salón de una sola nave (figura 3), desde la cual parten un total de 12 capillas situadas 6 de ellas a cada lado y una torre campanario situada en el lado derecho junto a la fachada principal.²

El edificio actual parte de una construcción medieval del siglo XIII llevada a cabo tras la conquista de Jaume I. Esta construcción fue destruida en 1448, a causa de un incendio, mandándose realizar una ampliación sobre la primitiva construcción que dio resultado al actual templo en 1645, a excepción de las importantes reparaciones que se realizaron en el siglo XVIII sobre el techo, la torre campanario y otras partes y objetos artísticos del templo debido a un violento terremoto producido en el año 1748.

Los bienes culturales a destacar que alberga el templo son la tabla de la *Virgen de Gracia* (figura 4), pintura de época gótica atribuida a Paolo de San Leocadio, la Cruz Gótica de la sacristía, la pila bautismal barroca veneciana y el Altar Mayor.³



Fig.4. Capilla del bautismo. Tabla de la Virgen de Gracia y pila bautismal barroca.

¹ Expediente para la declaración de Monumento Histórico-artístico. Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera. 1983.

² DECRETO 158/2005, de 28 de octubre, del Consell de la Generalitat, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, la Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera. [2005/12059] *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*. Disponible: https://dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=5436/2005&L=1

³ Patrimonio Cultural | Enguera. Inicio | Enguera [en línea]. [sin fecha] [consultado el 28 de marzo de 2022]. Disponible en: <https://www.enguera.es/pagina/patrimonio-cultural>



Fig.5. Parte superior de la puerta principal del templo. Órgano y pintura sobre tabla de José Garnelo Alda. Tránsito de San Francisco de Asís. 1927.

En la realización y decoración de la Iglesia han trabajado importantes artistas como Paolo de San Leocadio, José Vergara, Nicolás de Bussi, Vicente López, José Garnelo Alda (figura 5) e Isidoro Garnelo Fillol, artista al cual se le atribuye la autoría de la obra objeto de estudio de este TFG.

A pesar de pertenecer a la Iglesia Parroquial, la obra ha sido almacenada en el edificio que alberga al archivo parroquial, situado junto al templo (figura 6).

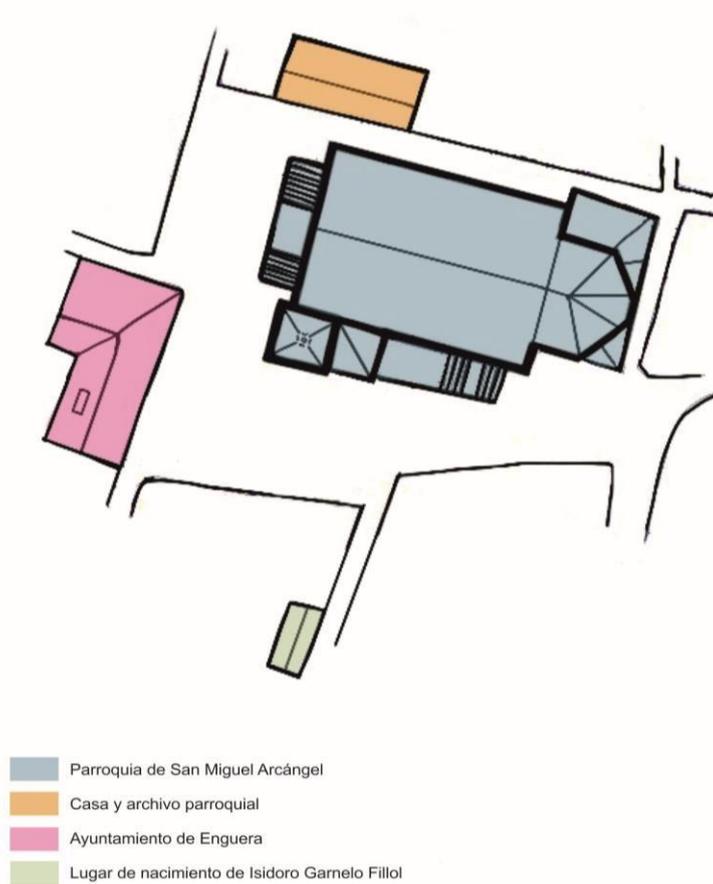


Fig. 6. Plano Plaza de la Iglesia.

4.2 Isidoro Garnelo Fillol

Isidoro Garnelo Fillol, artista al cual se le atribuye la obra objeto de estudio, fue un pintor y escultor nacido en Enguera el 20 de marzo de 1867 y fallecido en Valencia el 7 de julio de 1939.

Miembro de una familia de artistas, de la que se puede destacar también a su primo hermano José Santiago Garnelo Alda. Isidoro comenzó a interesarse por el arte en su infancia: “A los cinco años de edad se despertó en mí una fuerte vocación al arte, tanto en las manifestaciones pictóricas como escultóricas (...)”⁴. A los ocho años de edad, abandonó la escuela ya que su interés por aprender radicaba solamente en la rama artística, ingresando más tarde en varias escuelas y talleres de Valencia. Su labor como escultor se desarrolló de una manera más importante en el taller del maestro José Guzmán Gual, para el cual estuvo trabajando durante nueve años. Más tarde, en 1890, tras oponerse a asociarse con su maestro, abandonó el taller. Dos años después, coincidiendo que el mismo Joaquín Sorolla concluía en su pensión de la Diputación de Valencia en Roma, Isidoro Garnelo se presenta a las oposiciones para optar a esa beca. Resultó escogido por el Tribunal y se le concedió la pensión, marchándose a Roma para continuar con sus estudios. Permaneció durante cuatro años en la capital italiana, visitando academias y museos, y realizando trabajos de pintura y estudios (figura 8) que recibieron medallas e incluso fueron comprados por el Gobierno.⁵

En 1896 finalizó su estancia en Roma y volvió a Valencia, donde continuaba su carrera artística. Consiguió en 1898 ser nombrado Catedrático de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, para pasar más tarde, en el año 1927, a ser el director de la misma.

Isidoro Garnelo lleva a cabo una amplia producción artística tanto pictórica como escultórica, destacando también por haber sido un excelente acuarelista. Su obra se caracteriza por una virtuosa técnica de talla y pincelada, representando principalmente temas de carácter religioso y de aproximación a la imaginería popular.

Isidoro no dejó de trabajar para su lugar de origen. El Museo Arqueológico Municipal de Enguera contiene varias pinturas suyas (figura 9), además de otras pertenecientes a los distintos miembros de la familia Garnelo.



Fig.7. Retrato de Isidoro Garnelo Fillol por Sebastián Capella. 1960.



Fig.8. Niño yacente, óleo sobre lienzo, 1894.



Fig.9. Retrato de Miguel Aparicio Aranda. Óleo sobre lienzo. Isidoro Garnelo Fillol.

⁴ ALBIÑANA SANZ, José María. *Historia de la Villa de Enguera y sus hijos ilustres*. Fundación La Sierra de la CV, 2017. ISBN 978-8494039935.

⁵ CASTELLANO CASTILLO, J. y V. SANZ GÓMEZ. "Los Garnelo". Puesta en valor de un patrimonio local y universal. En: *Historia de Enguera. Nuevas aportaciones 1994- 2014*. Enguera: Ayuntamiento de Enguera, [sin fecha], pp. 483–491.



Fig.10. Escultura monumental San Miguel Arcángel. Isidoro Garnelo Fillol.

Por ejemplo, diseñó la fuente de la actual Plaza de la Comunidad Valenciana de Enguera y realizó la placa conmemorativa de bronce que da nombre a la calle Doctor Albiñana de la misma localidad. Por otra parte, esculpió en piedra la figura de San Miguel Arcángel (figura 10) y en barro las de San Rafael y el Santo Ángel Custodio, para la portada principal de la Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel. También realizó una talla de la Virgen de los Desamparados situada en la Capilla de la Comunión de la iglesia, obras que, además de muchas otras más, fueron destruidas durante la Guerra Civil Española.⁶

Tal y como recoge el Expediente para la declaración de Monumento Histórico-artístico de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera (1983) en la descripción de una de las capillas de la parroquia, más concretamente la Capilla de la Comunión, se encontraba la obra objeto de estudio de este TFG:

En la sacristía aneja, se halla el cuadro inacabado donado después de la Guerra Civil, obra de Isidoro Garnelo Fillol, pintado al óleo en 1936, representa la figura de Cristo mostrando su Sagrado Corazón, y, ante esta imagen, sobre una mesa, el Santo Cáliz de la Cena, venerado en la Catedral de Valencia.



Fig.11. Capilla de la Comunión.

La Capilla de la Comunión (figura 11) se sitúa en lado de la epístola de la iglesia y se trata de la séptima en antigüedad. Consta de dos estancias: la primera de ellas alberga los bancos para la oración y dos copias de pinturas sobre lienzo de Rubens. En la segunda estancia se observa un retablo de madera dorado y decorado, el cual acoge un sagrario dorado, la imagen de la Virgen de Fátima y dos pinturas al óleo de José Segrelles, entre otros bienes⁷. En la actualidad, a causa de una de las reformas ejecutadas en el templo, no existe la sacristía aneja mencionada en el párrafo anterior, lo que explicaría la salida de la obra objeto de estudio del templo y su traslado.

Por último, además de encontrar numerosas obras de este autor en la provincia de Valencia, existe una gran parte de su producción artística repartida en diferentes regiones españolas, e incluso en América.

⁶ Homenaje a los pintores enguerinos. Isidoro Garnelo Fillol y Manuel MarínIbáñez. Revista *Enguera*. 1960.

⁷ Expediente para la declaración de Monumento Histórico-artístico. Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera. 1983.

Con respecto a la obra objeto de estudio, se recoge en el año 1966, en la revista Enguera⁸:

Actualmente sólo guarda la parroquia un cuadro representando al Sagrado Corazón, que ante sí tiene el santo cáliz de la cena (reproducido del conservado en Valencia), cuyo lienzo está firmado en 1936. Fue donado después de la Cruzada, y está sin terminar.

Junto a esta nota, se puede observar la única fotografía publicada (y encontrada) de la obra, tomada antes de la intervención (figura 12), por lo que se puede establecer que la nota mencionada hace referencia a la obra estudiada en este TFG. Aparece como pie de foto lo siguiente: “Sagrado Corazón, de Isidoro Garnelo Fillol. Boceto al óleo, 1936, donado a la Parroquia enguerina y única obra suya que posee”. Además, en la parroquia no existe ninguna otra obra que coincida con la descripción y los datos aportados por ambos documentos.

A pesar de ello, no se puede confirmar completamente su autoría ya que actualmente no se conserva la firma del autor, sino solamente alguna letra, debido a las pérdidas de pintura (figura 13).



12. Fotografía anterior a la restauración publicada en la revista Enguera (Foto Juan).



13. Detalle esquina inferior derecha. Restos actuales de firma y fecha.

⁸ Isidoro Garnelo, por sí mismo. Revista Enguera, 1966. Recopilado en el libro: *Homenaje al pintor y escultor Isidoro Garnelo Fillol*. Enguera, pp. 3–14.

4.3 Estudio formal y compositivo.

En cuanto a los aspectos formales y compositivos de la obra, se trata de una imagen dispuesta verticalmente en un formato rectangular (108 x 58 cm) y recogida en una composición triangular.

La pintura consta solamente de una figura central, Jesús. Esta figura concentra la atención del espectador en sus manos (figura 14), ya que se sitúan en el centro. A pesar de ello, cabe observar y comentar el “tercer brazo” que caracteriza a esta pintura, ya que se trata de un repinte que no concuerda correctamente con la disposición natural que debería tener esta extremidad superior. Es decir, el brazo derecho que aparece bajo el brazo que sostiene la “eucaristía” (elemento original), nace de la zona del pecho cuando debería situarse más hacia fuera, y queda comprimido en la imagen de una manera muy forzada (no existe espacio suficiente para plasmar correctamente la totalidad del brazo en esa disposición), teniendo unas dimensiones menores a las que debería tener.

Además del protagonismo que presentan las manos, también el rostro adquiere gran relevancia captando la atención del espectador, sobre todo sus ojos, que denotan una mirada baja muy expresiva y perdida, direccionada a la zona inferior izquierda pero que traspasa al exterior del espacio que recoge la pintura (figura 15). La postura es relajada y serena, lo que denota gran naturalidad y cercanía al espectador.



Fig.14. Detalle posición manos.

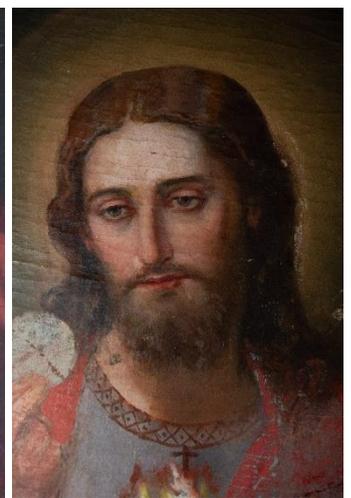
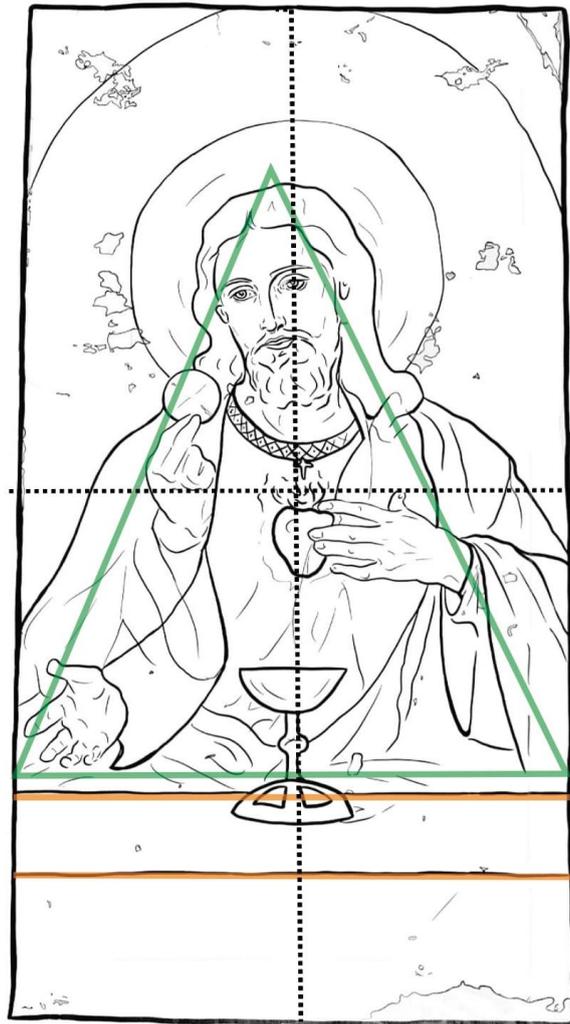
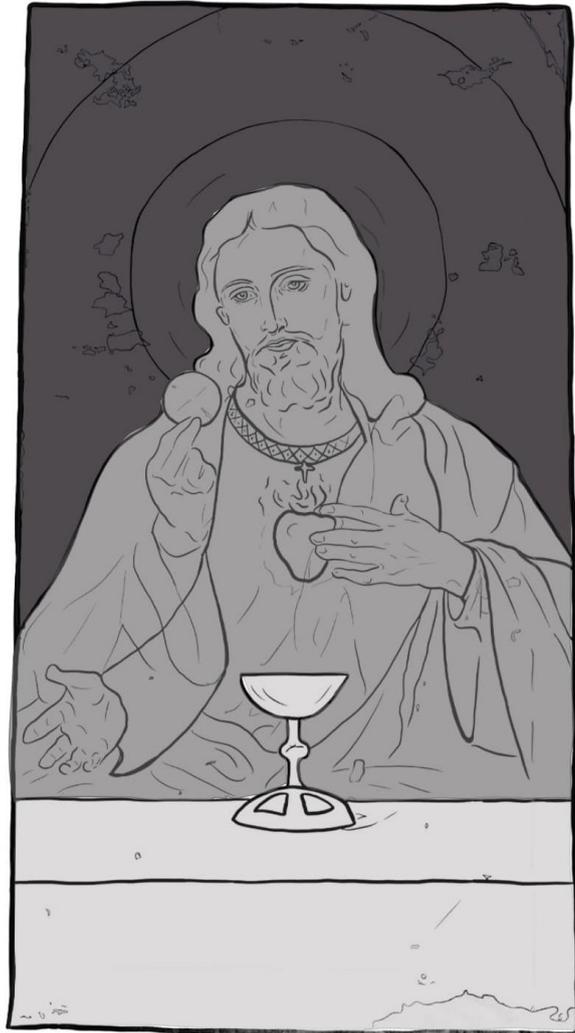


Fig.15. Detalle rostro.



-  Línea compositiva principal
-  Líneas horizontales contraste
-  Ejes centrales

Fig.16. Esquema compositivo.



-  Primer plano
-  Segundo plano
-  Tercer plano

Fig.17. Estudio de planos.

Además de esto, se observan dos elementos iconográficos dispuestos en el tercio inferior del lienzo: en primer lugar, se encuentra la mesa, cuyas líneas horizontales rompen en cierta manera con la verticalidad del resto de elementos y crea un equilibrio compositivo; y sobre ella, en segundo lugar, se dispone el Santo Cáliz. Ambos elementos se sitúan en un primer plano, pero adquieren un valor más secundario.

Por último, en tercer plano de profundidad, la imagen presenta un fondo completamente plano y oscuro, que resalta y otorga mayor importancia a la figura principal (figura 17).

Se trata de un formato y esquema compositivo muy utilizado a lo largo de la historia para plasmar temáticas de retrato y representaciones similares a las de esta obra. Encontramos numerosos ejemplos del *Salvador Eucarístico* representados de esta misma manera (figuras 18 y 19).



Fig. 18. Cristo Eucarístico. Anónimo. Finales del s. XVIII.

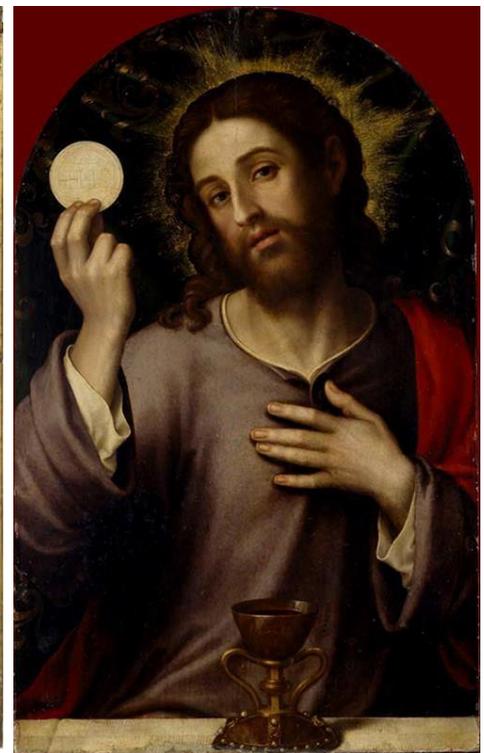


Fig. 19. Cristo eucarístico. Joan de Joanes. Siglo XVI.

A pesar de que la obra presenta modificaciones que afectan a la situación o disposición de los elementos, principalmente al brazo derecho y la aparición del *Sagrado Corazón*, se analizará este aspecto en el siguiente apartado ya que la causa de estas transformaciones se debe a repintes de tipo iconográfico.

4.4 Estudio iconográfico.

La temática religiosa de esta pintura presenta una dualidad iconográfica que cabe estudiar por separado: por un lado, el *Salvador Eucarístico* original y, por otro, el *Sagrado Corazón*, una modificación del anterior mediante repintes.

A lo largo de la historia, los repintes han estado muy presentes en gran cantidad de obras pictóricas. Se trata de una capa no original de pintura la cual se ha aplicado sobre una obra pictórica ocultándola parcialmente o en su totalidad. Los repintes se han considerado como alteraciones negativas en las obras y pueden aparecer sobre preparaciones o estucos, o incluso sobre la pintura original; además la técnica empleada en la realización de estos repintes suele coincidir con la técnica original de la obra. Se pueden clasificar en, entre otros, repintes técnicos, repintes de pudor, repintes de estilo y repintes iconográficos. Estos últimos pretenden modificar el significado iconográfico de la obra, respondiendo a las necesidades, gustos o valores de un momento determinado y modificando la dirección de su carácter devocional.⁹

Tal como se ha comentado, esta obra en origen fue planteada como un *Salvador Eucarístico*. Esta imagen forma parte del pasaje bíblico conocido como “La última cena” (figura 20) descrito en los cuatro evangelios canónicos. Se trata de la cena final que comparte Jesús con sus doce apóstoles en Jerusalén, durante la cual Jesús prepara a sus discípulos de su partida, tomando el pan o eucaristía, nombrándola como su cuerpo y compartiéndola con sus apóstoles.¹⁰



Fig.20. La última cena, de Juan de Juanes, c. 1562, óleo sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.

⁹ BARROS GARCÍA, José Manuel. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005. p. 74-77. ISBN 84-7822-442-4.

¹⁰ MUELA, Juan Carmona. *Iconografía Clásica - Guía Básica Para Estudiantes*. Istmo, 2001. p. 175-176. ISBN 9788470903786.



Fig.21.Santo Cáliz. Catedral de València.

En este caso se representa un fragmento del cenáculo, donde solamente aparece la figura de Jesucristo como protagonista y única figura central. Jesús dispone su brazo derecho en posición vertical sujetando la “eucaristía” o “comunión” y su brazo izquierdo posado sobre el pecho.

Además de esto, aparece sentado tras la mesa sobre la cual se encuentra la copa que contiene vino y que, según se dice en el expediente de Monumento Artístico de la Iglesia, haría referencia al Santo Cáliz de la Catedral de Valencia¹¹, también conocido como Santo Grial (a pesar de que no se ha representado con exactitud ya que faltarían las asas) (figuras 21 y 22).

Por otra parte, tras las posteriores modificaciones o repintes iconográficos efectuados con posteridad, se representó un *Sagrado Corazón de Jesús*. Esta imagen simboliza el sentimiento de amor divino que entrega Jesús. A diferencia de las representaciones medievales de Jesús como un Cristo juez que manda y castiga, aquí se le presenta como un Cristo benevolente que muestra sus emociones y se ofrece de manera humilde ante los fieles.



Fig.22.Detalle cáliz sobre la mesa en la obra objeto de estudio.

Se trata de una imagen cuyo culto en España alcanzó un gran desarrollo a principios del siglo XIX¹², por lo que se trata de una devoción de poca antigüedad. El Sagrado Corazón de Jesús encuentra su máximo esplendor durante el siglo XX, y más concretamente tras la Guerra Civil Española, momento en el que su devoción viene proyectada por parte del bando sublevado con la intención de legitimar y consolidar el régimen franquista. (Baisotti, 2015, p. 147)



Fig.23. Reproducción de *Sagrado Corazón de Jesús* de Pompeo Batoni.1760. Óleo sobre lienzo.

¹¹ Expediente para la declaración de Monumento Histórico-artístico. Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera. 1983.

¹² Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús. (2009). *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.*, LXIV (2), 193.

Esto podría explicar el cambio en la iconografía de la obra una vez finalizada la contienda, lo cual se podría haber llevado a cabo con la intención de adaptarse a los cambios sociopolíticos del momento.

Para crear esta nueva imagen, se ocultó el brazo derecho que sostiene la eucaristía y se sustituyó por un brazo dispuesto hacia abajo que muestra la palma de la mano. Además de esto, se añadió el corazón en llamas en el centro del pecho, señalado por la mano izquierda, sin haber tapado el Santo Cáliz.



Fig. 24. Modificaciones en iconografía.

El corazón simboliza además del amor que ofrece, la totalidad, la centralidad, el ser y la fuente de vida. La tonalidad roja, las llamas y la luz que desprende, refuerza el significado de pasión y realidad viva. Sobre él, aparece la Cruz que simboliza el sacrificio: se trata del camino a seguir por la fe de los discípulos, así como el sacrificio último en la vida terrenal de él mismo.¹³

Los colores presentes en la vestimenta de Cristo son el rojo, el azul y el blanco. Tal y como aparece en la mayor parte de representaciones, el hábito de Cristo está formado por dos túnicas y un manto que mantienen estos colores. Esta vestimenta está formada por una primera túnica blanca que solamente se observa en la manga y que simboliza la pureza, la justicia, la verdad y la luz que irradia Jesús. Por otra parte, sobre esa primera túnica, aparece una segunda túnica azul, cuyo significado es la eternidad, el Espíritu Santo y lo celestial.

¹³ Elementos del Símbolo del Sagrado Corazón de Jesús. *Misterio Cristiano* [en línea]. [sin fecha] [consultado el 20 de abril de 2022]. Disponible en: <http://misteriocristiano.blogspot.com/2018/06/elementos-del-simbolo-del-sagrado.html>

Por último, viste un gran manto rojo que cubre los hombros y los brazos de la figura, haciendo referencia a la pasión, al sacrificio, el fuego y la Sangre de Cristo.

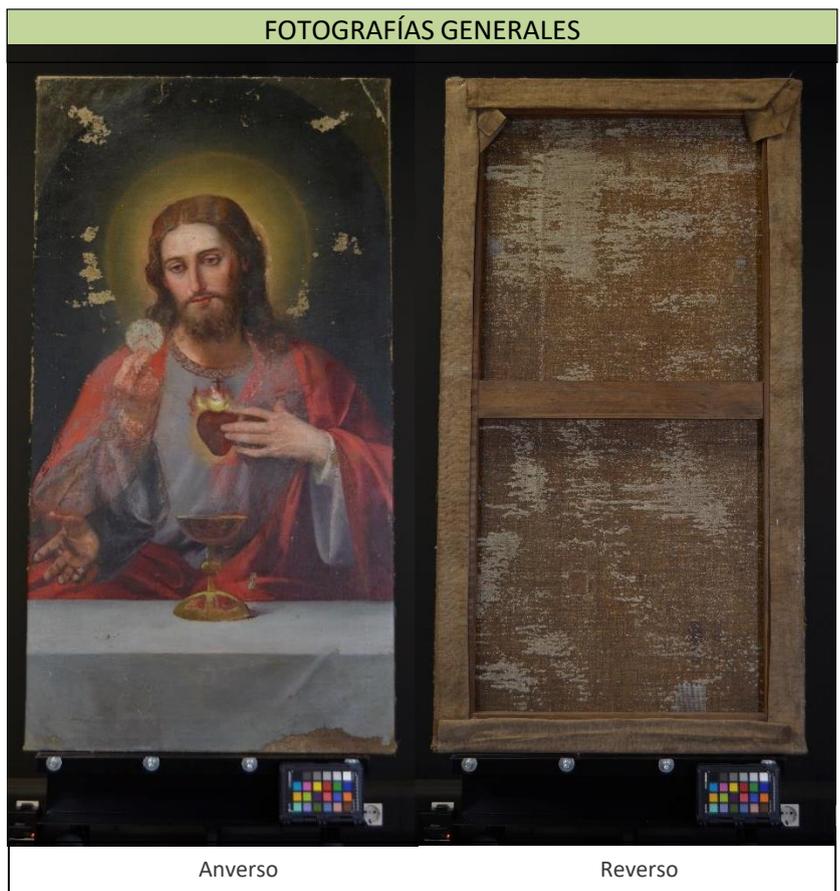
Además de esto, cabe señalar la aparición del dorado tanto en el Santo Cáliz como en la aureola, color con un gran valor simbólico: representa lo divino, la riqueza espiritual, la luz y la proximidad a Dios.¹⁴

En los siguientes apartados se profundizará en los aspectos relacionados con los repintes que han transformado de forma tan notable esta obra pictórica.

¹⁴ GAGE, John. *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993. p. 89. ISBN 84-7844-161-1.

5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA

FICHA TÉCNICA	
AUTOR (ATRIBUCIÓN)	Isidoro Garnelo Fillol
FECHA	1936
TÍTULO	Desconocido
TEMA	Religioso. <i>Sagrado Corazón de Jesús y Salvador Eucarístico</i>
TÉCNICA	Óleo sobre lienzo
MEDIDAS	108 x 58 cm
DATOS DEL PROPIETARIO	Parroquia San Miguel Arcángel de Enguera
ESTADO DE CONSERVACIÓN	La obra se encuentra en mal estado de conservación



En este apartado se presentan los resultados del estudio de los materiales y técnicas que conforman la obra objeto de estudio. No se han realizado análisis de muestras, por lo que este estudio se basa principalmente en el examen organoléptico, además de la información que aporta la documentación fotográfica con luz visible, con fluorescencia ultravioleta, con reflectografía y, por último, con radiografía.

5.1 Bastidor

La obra no presenta el bastidor de madera original, sino que se trata de uno nuevo colocado tras la anterior restauración. El material podría tratarse de una frondosa (nogal, roble o castaño), la cual se caracteriza por ser de elevada dureza, estabilidad y calidad. A pesar de ello, el tipo de madera empleada en la elaboración de bastidores más habitualmente es el pino, por lo que también podría tratarse de este tipo de madera, posiblemente teñida. Es necesario un estudio más detallado. El corte de la madera es tangencial¹⁵, su acabado es lijado y aparentemente encerado, y sus aristas tanto externas como internas son vivas.



Fig.25. Detalle bastidor. Corte tangencial.

El bastidor es móvil y presenta un total de cinco listones: cuatro perimetrales y un travesaño central. Esta estructura queda unida por ensambles de tipo espiga, creando la unión en ángulo recto. No presenta cuñas, pero sí el espacio para introducirlas si fuera necesario.

¹⁵ Este tipo de corte se realiza paralelamente al eje longitudinal de la madera, perpendicularmente al radio y además tangencialmente a los anillos de crecimiento. Mediante el corte tangencial se observa de la manera más evidente las diferentes vetas de la madera. <https://teoriadeconstruccion.net/blog/cuales-son-los-tipos-de-cortes-de-madera/>

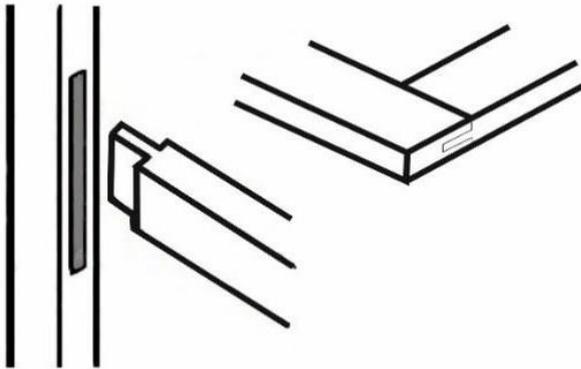


Fig. 26. Croquis ensamble y unión bastidor.

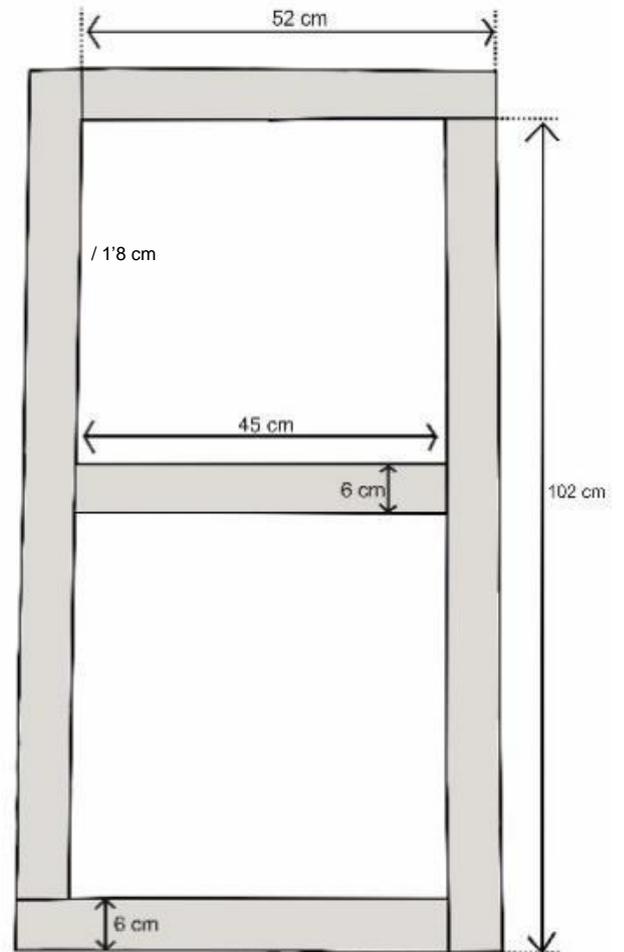


Fig. 27. Croquis medidas bastidor.

Por último, en cuanto a la fijación del lienzo al bastidor, originalmente se encontraba unido por clavos ya que se observan las marcas de las perforaciones (figura 28 b). Tras la intervención y el posterior tensado, el lienzo aparece fijado mediante grapas, tanto en los cantos como en el reverso del bastidor.



5.1.1 b)

Fig.28. Unión del lienzo al bastidor mediante grapas.

5.2 Soporte textil

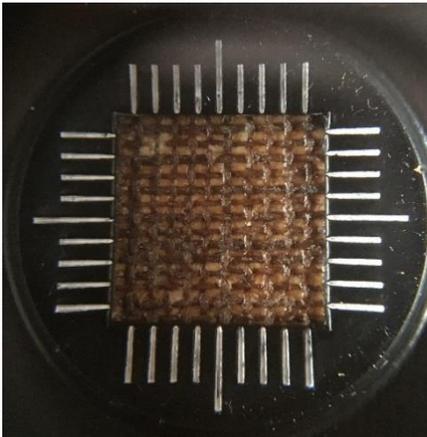


Fig.29. Soporte a través del cuentahilos.

Esta pintura toma como soporte el lienzo, un material textil que empezó a ser habitual a lo largo de los siglos XVI y XVII, aunque ya se usaba en siglos anteriores. Fue en Venecia donde su uso comenzó a ser más frecuente debido a que se trata de un soporte más ligero, flexible y fácilmente transportable (en comparación con la madera), y el cual se adapta mejor a distintos formatos.¹⁶

La obra objeto de estudio presenta como soporte un tejido, posiblemente de algodón. Para poder identificar la fibra, se ha realizado la prueba de secado-torsión sumergiendo una fibra en agua y aproximándola a una fuente de calor para observar el sentido giratorio de la fibra, observando una rotación irregular en diferentes direcciones. Aunque esto es propio de las fibras del algodón, sería necesario un estudio más detallado para una completa identificación.¹⁷

El ligamento es un tafetán de trama regular y abierta, con una densidad de 10 hilos verticales x 14 hilos horizontales por cm², sin orillo visible ni costuras o uniones, y presentando una torsión del hilo en Z (figura 29).

Las dimensiones originales del lienzo son de 110 x 60 cm aproximadamente, pero se han ampliado al realizarse un entelado de bordes (figura 30). El tejido empleado en estos nuevos bordes es de origen vegetal. Al realizar la prueba de secado-torsión, se ha observado que la fibra extraída rotaba en sentido contrario a las agujas del reloj, por lo que posiblemente se trate de un tejido de cáñamo. El ligamento es tafetán con torsión del hilo en Z, y presenta una trama regular cerrada, con una densidad de 14 x 14 hilos por cm² (figura 31), sin orillo ni costuras visibles.



Fig.30. Detalle del reverso. Esquina con bordes entelados.

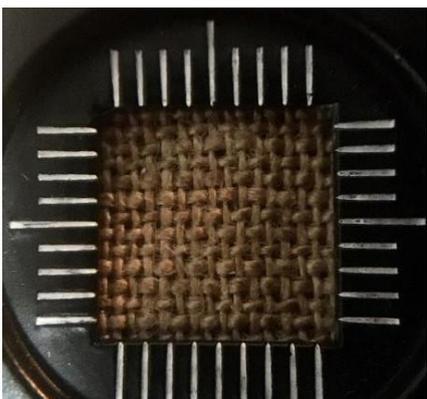


Fig.31. Nuevo tejido de bordes a través de cuentahilos.

¹⁶ Gómez, M. L. (2008). *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. (5ª ed.). Anaya. (Obra original publicada en 1998) p.23.

¹⁷ Campo, G.; Bagan, R. y Oriols, N. (2009). *Identificació de les fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Barcelona: Generalitat Catalana.

5.3 Estratos pictóricos



Fig.32 Laguna. Restos de capa pictórica verde.

Se trata de una pintura al óleo con unas dimensiones de 108 x 58 cm, la cual abarca la totalidad de la superficie del soporte textil. La estructura pictórica aparentemente está conformada por tres estratos: capa de preparación, película pictórica y una posible capa de barniz.

La capa de **preparación**, al igual que el resto de los estratos pictóricos, tiene un grosor muy fino y existe cierta dificultad para observarla mediante el examen visual. En las zonas donde hay pérdidas de pintura, sobre todo en los bordes de la composición (figura 33), se puede observar que aparentemente se trata de una preparación de tonalidad terrosa. Sin embargo, esto es difícil de afirmar con seguridad ya que también presenta importantes pérdidas. También son visibles pequeños fragmentos de color ligeramente verdoso que parecen tratarse de otra capa pictórica sobre la cual se ha realizado la composición definitiva. Si se observa la radiografía (figura 35) parece existir una composición anterior; es decir, podría tratarse de una pintura reutilizada. En este caso sería conveniente realizar una estratigrafía para observar las diferentes capas que presenta la pintura.



Fig.33. Fotografía macro de borde.

Sobre estas capas se encuentra la **película pictórica** realizada mediante la técnica del óleo. Se define a la pintura al óleo como “aquella pintura que se fabrica con los pigmentos habituales pero que usa como aglutinante un aceite secante (habitualmente, de linaza, de nueces o de adormidera)”¹⁸. Esta técnica se caracteriza por su versatilidad y la posibilidad que ofrece de crear desde capas finas y veladuras transparentes hasta gruesas capas opacas, texturizadas y empastadas. Se trata de una técnica que puede ejecutarse sobre diversos tipos de soporte, y que además permite realizar retoques y modificaciones durante su empleo ya que tiene un tiempo de secado elevado (Liom, 1961).



Fig.34. Micro pérdida.

¹⁸ TESAUROS. Diccionarios del patrimonio cultural de España – Diccionario de materias. Pintura al óleo [consulta: 21 de mayo de 2022]. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1029601.html>

La capa pictórica presenta un grosor fino sin presentar empastes ni un acabado texturizado, sino que se trata de una película prácticamente lisa y uniforme. Tal como ya se ha señalado, según los resultados de la radiografía, podría tratarse de una pintura reutilizada ya que debajo de la imagen de Cristo se observan formas y trazos que, a pesar de no poder identificar la imagen representada, no coinciden con la imagen principal de Cristo.

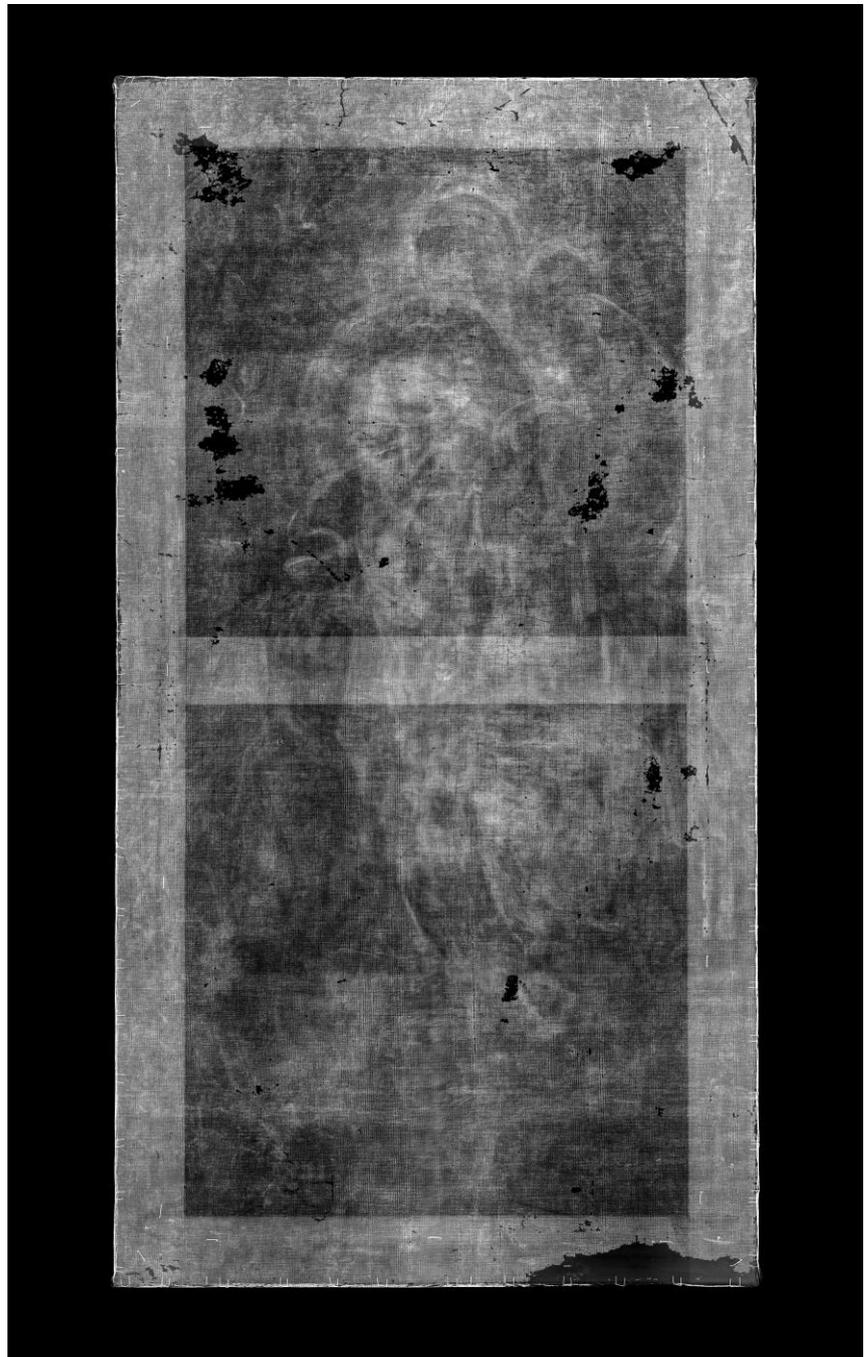


Fig.35. Radiografía de la obra (Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València).

La obra presenta una pincelada suave, expresiva y cuidada, principalmente en el rostro y las manos. Se trata de una pintura en la que predominan los colores cálidos en la figura de Cristo: vestimenta roja, corazón, nimbo y cáliz con tonos amarillos y rojos vibrantes, cabello castaño y carnaciones rosadas. Todo esto se presenta en los planos más próximos al espectador, denotando cercanía. De manera contrastada, el fondo oscuro y la mesa toman un papel más secundario, y se presentan mediante una pintura plana de tonalidades frías azules y grisáceas.

Observando la fotografía con luz infrarroja (figura 36) aparentemente no se observan elementos de la técnica del pintor, como puede ser el dibujo preparatorio u modificaciones o arrepentimientos.

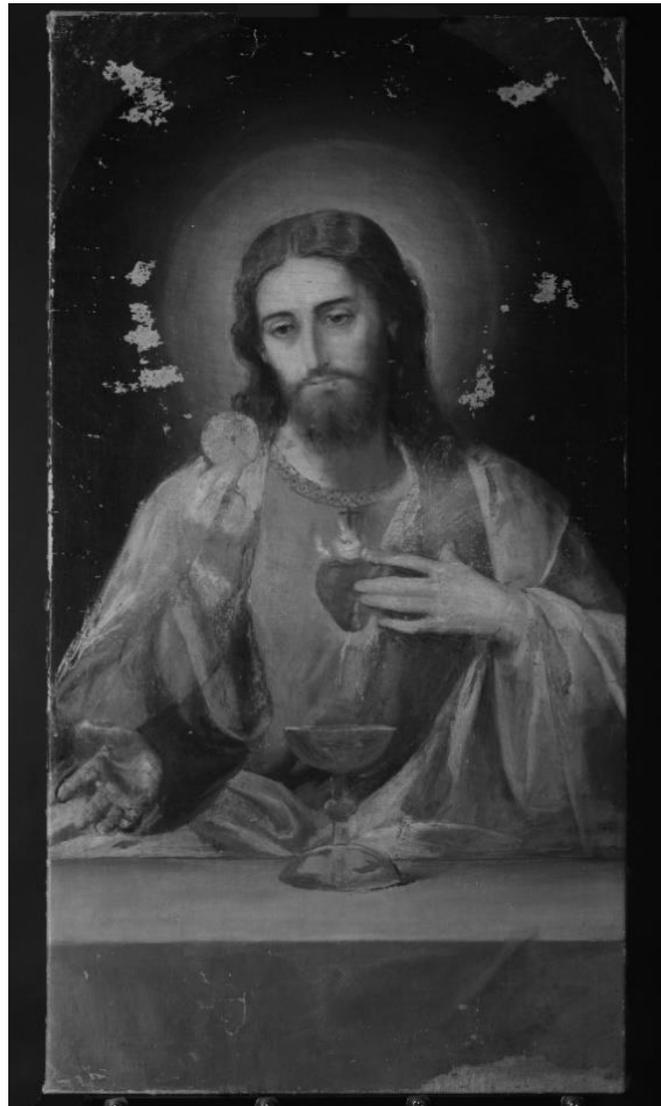


Fig.36. Fotografía IR de la obra.

Por último, existen dudas acerca de la presencia de una última **capa de barniz**, ya que no se observa el acabado brillante y aspecto característico de los barnices, sino que se trata de una superficie ligeramente brillante, simplemente a causa de la técnica del óleo.

En caso de que originalmente la pintura presentara una capa de barniz protector, la actual ausencia del mismo se debe seguramente a que se eliminó durante el proceso de limpieza de la capa pictórica llevado a cabo en la anterior restauración. A pesar de ello, es probable que existan restos en la superficie pictórica, lo cual se debería estudiar mediante la fotografía UV y tener en cuenta en caso de realizar una nueva limpieza.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las patologías que presenta esta obra se concentran principalmente en los estratos pictóricos, ya que la obra ha sido intervenida de forma parcial con anterioridad. Acerca de este proceso, no se ha podido encontrar documentación de ningún tipo. A pesar de ello, mediante el estudio visual se ha podido observar el resultado de algunos de los diferentes procesos llevados a cabo, entendiendo que esta intervención se presenta inacabada en la superficie pictórica, y se ha centrado principalmente en el bastidor y el soporte textil, que se encuentran estables actualmente.

6.1 Bastidor

Como se ha comentado anteriormente, el bastidor que presenta la obra no es el original y se trata de uno colocado en el proceso de intervención anterior. Se encuentra en buen estado de conservación y solamente presenta suciedad generalizada. Además de esto, presenta un grafismo realizado con lápiz de grafito en el que se distingue un nombre o firma (figura 37). Está situado en el listón inferior y corresponde a la firma de la persona que realizó la intervención.



Fig. 37. Grafismo y suciedad en bastidor.

6.2 Soporte textil



Fig.38. Mancha de humedad en borde.

El soporte textil no se encuentra en mal estado de conservación ya que también ha sido intervenido anteriormente. En esta restauración se realizó un entelado de bordes ya que los originales se encontraban deteriorados y frágiles, presentando oxidación en las perforaciones de los clavos y pérdidas de pintura. Actualmente, las nuevas bandas de los bordes presentan manchas y cercos de humedad (figura 38), posiblemente por haber estado en contacto directo con una fuente de humedad.

Además de esto, se realizaron refuerzos mediante un total de 5 parches de distinta naturaleza (figura 39), los cuales se han elaborado y colocado adecuadamente en zonas donde el soporte textil se encontraba muy debilitado o incluso perdido, cumpliendo correctamente su función.

Por último, también a causa de la intervención anterior, la totalidad del reverso presenta restos de adhesivo de naturaleza desconocida. Posiblemente puede tratarse de un adhesivo aplicado durante intervenciones anteriores o podrían ser restos de un antiguo entelado completo que fue eliminado.



Fig.39. Parches en reverso.



Fig.40. Fotografía general reverso.

6.3 Estratos pictóricos

En cuanto al estado de los estratos pictóricos, se observan problemas de especial importancia. Principalmente presenta diversas pérdidas de capa pictórica, de diferentes tamaños y relevancia (figura 41). Se observan desde grandes pérdidas hasta micro pérdidas localizadas a lo largo de la obra. Posiblemente se deban a una mala manipulación y almacenaje de la obra, pero a pesar de ello, no interrumpen de forma grave la lectura de la imagen, exceptuando las que han provocado la pérdida de lo que parece la firma del autor en la esquina inferior derecha (figura 42). Por lo demás, parece que la pintura ha sido consolidada ya que en las zonas de pérdidas y aquellas en la que la película pictórica se encontraba descohesionada (figura 43) se ha comprobado que la pintura se encuentra bien adherida al soporte textil.

Fig.41. Pérdidas en el fondo oscuro.

Fig.42. Pérdida en la firma.

La pintura presenta marcas de bastidor, visibles en forma de dos líneas rectas verticales en el lado derecho y otra horizontal en la zona inferior. Por otra parte, se observa un agrietamiento generalizado, tratándose de grietas dispuestas de manera horizontal en toda la superficie de la obra, lo que podría deberse a que el lienzo estuvo enrollado en algún momento (figura 44). Por otra parte, también de manera generalizada se observa acumulación de polvo y suciedad debido al almacenaje y falta de mantenimiento.

La intervención anterior en el estrato pictórico, como se ha comentado, se encuentra inacabada. Los procesos realizados se han centrado, posiblemente, en la eliminación del barniz (podría haberse encontrado oxidado y deteriorado), la consolidación total o puntual de las zonas más deterioradas y en la limpieza de la capa pictórica. El descubrimiento de importantes modificaciones mediante repintes puede ser la causa de la interrupción del proceso de restauración.

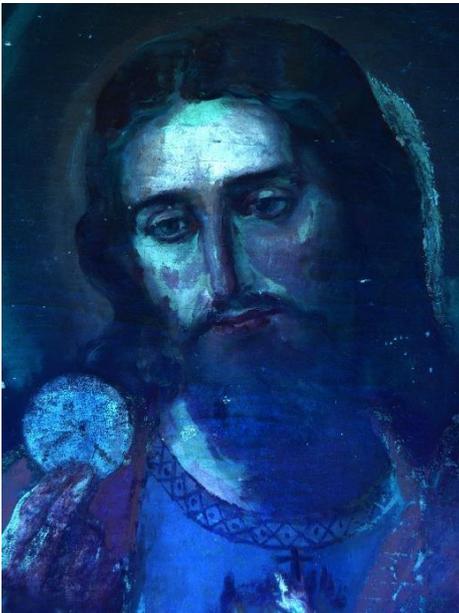
Fig. 43. Áreas de la pintura consolidadas.

Fig.44. Grietas horizontales.

En cuanto a la presencia de dichos repintes, mediante el examen visual, la comparación con imágenes antiguas, y mediante la fotografía con luz ultravioleta, se han podido detectar de manera aproximada, estableciendo que existe una gran cantidad de estos.



a)



b)

Fig. 45. Detalles luz UV.

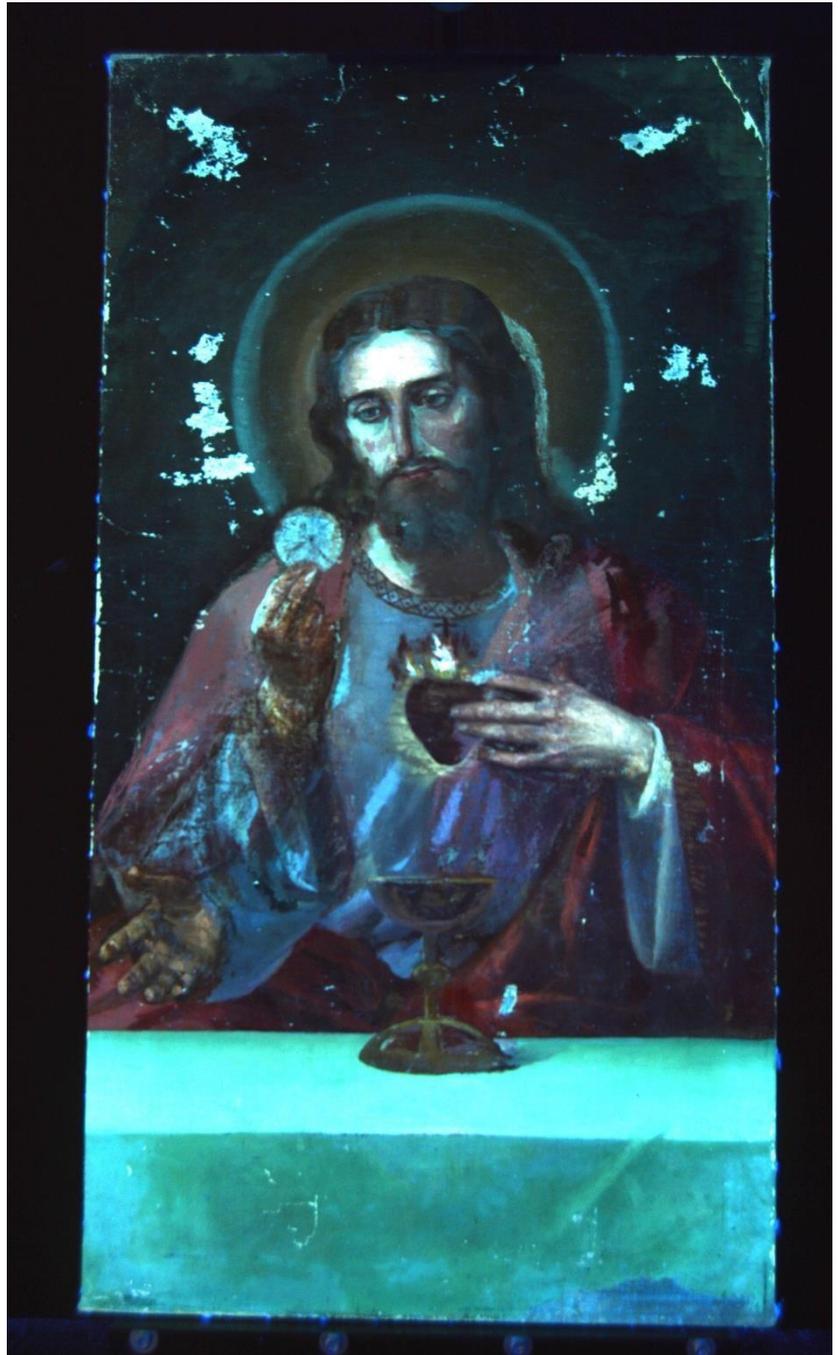


Fig.46. Fotografía general con luz ultravioleta.

Los repintes presentes antes de la restauración eran iconográficos¹⁹, aunque parte de ellos (principalmente aquellos situados en la zona de los brazos y la túnica) fueron eliminados en esa intervención. Se desconoce la autoría de estas modificaciones y la fecha exacta, pero sí se puede establecer que se realizaron antes de la década de 1960. Se plantean dos hipótesis:

-pudo tratarse de una modificación realizada por el propio pintor (en este caso no se trataría de repintes).

-el autor donó la pintura de un Salvador Eucarístico, y más tarde fue repintado, una vez pasó a formar parte de los bienes de la parroquia tras la Guerra Civil.



Fig.47.Fotografías de la obra antes y después de la intervención.

¹⁹ Repintes cuyo objetivo es la modificación iconográfica de la obra en base a los valores o gustos de un momento histórico concreto. Comúnmente se han encontrado transformaciones en atributos de santos u otras figuras religiosas, produciendo cambios de carácter devocional. (Barros García, José Manuel, 2005).

Por otra parte, tras comparar las dos imágenes (figura 47) se observan modificaciones en diferentes zonas como, por ejemplo, en algunos dedos de la mano que se encuentra en contacto con el corazón o en el fondo y en la aureola.

No se pueden confirmar completamente ninguna de las hipótesis planteadas. Sin embargo, si se observan las dos manos en la figura 48, existen importantes diferencias estilísticas. Además, el cambio del brazo se hizo de forma muy burda por lo que parece más probable que se trate de repintes, no de una modificación del propio pintor.



Fig.48. Detalle de manos.

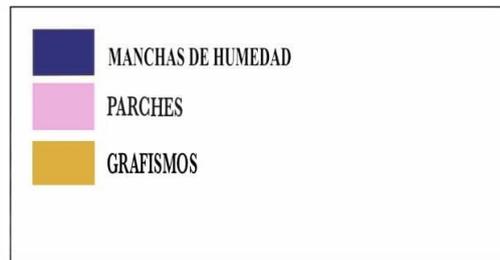
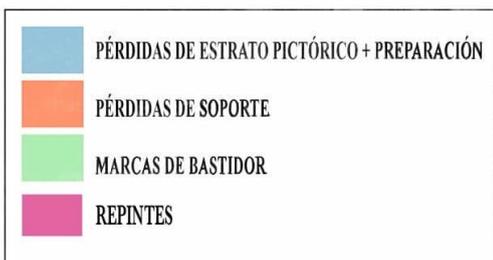
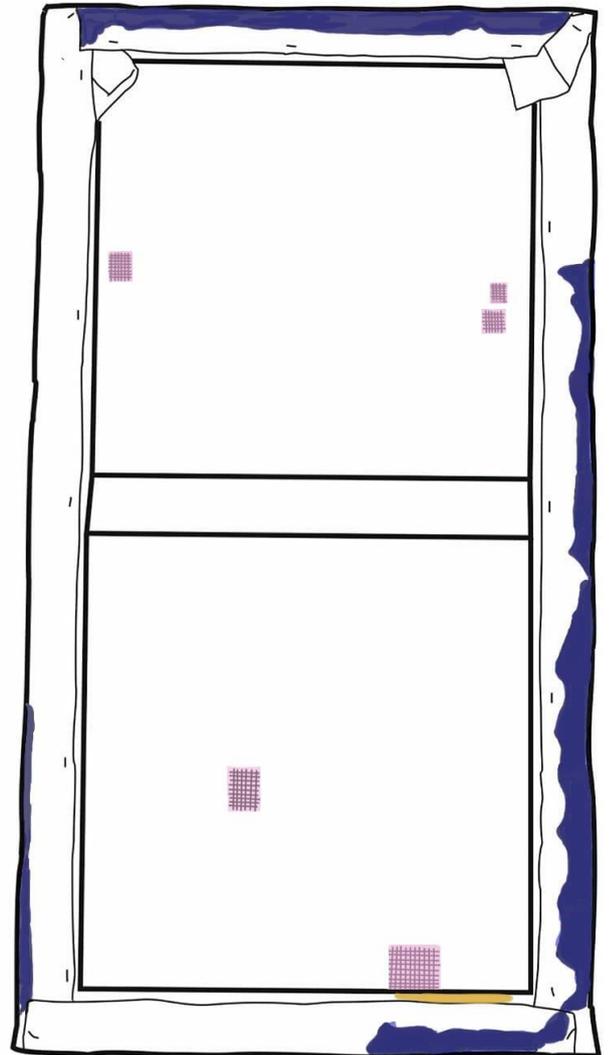
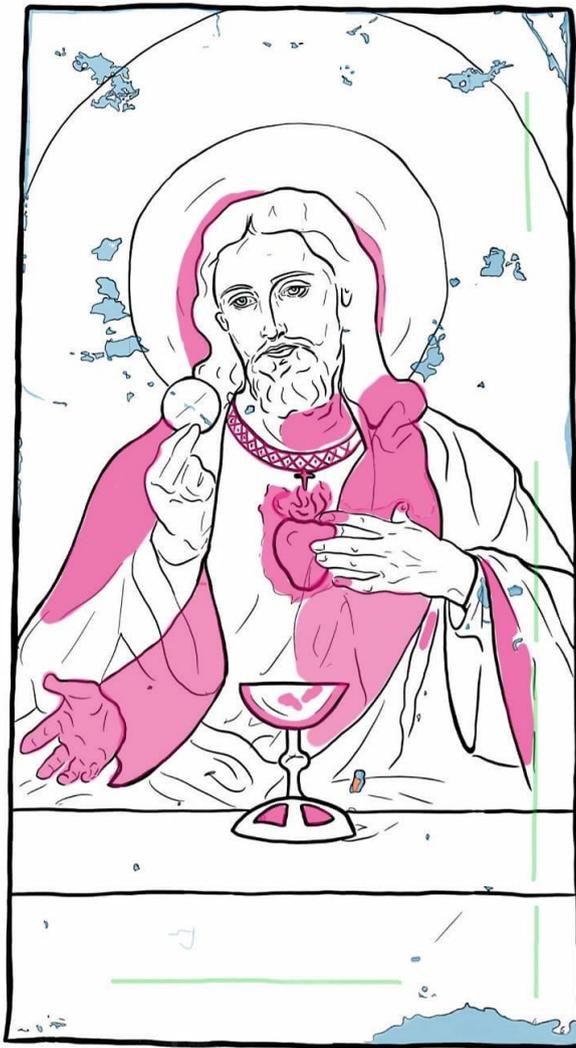


Fig.49. Mapa de daños. Anverso y reverso.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Una vez se ha realizado el estudio histórico-artístico, técnico y del estado de conservación, en este apartado se plantea una propuesta de intervención estableciendo unos criterios justificados y detallados. Esto permitiría realizar de manera correcta una posible intervención de conservación-restauración que conseguiría mejorar el estado del cuadro y garantizar en la medida de lo posible su perdurabilidad en el futuro.

Esta propuesta se basa principalmente en el criterio de la **mínima intervención**. Se ha prestado especial atención a este criterio ya que se trata de una pintura de características poco comunes por su compleja transformación iconográfica, por lo que se han planteado procesos lo menos invasivos para la obra.

Por otra parte, también se ha tenido en cuenta los siguientes criterios²⁰:

-reconocimiento de las intervenciones, para poder identificar principalmente aquellas de carácter estético, como la reintegración cromática.

-reversibilidad de las intervenciones con la intención de aplicar materiales fácilmente removibles y respetuosos con los materiales originales.

Tal y como se ha explicado anteriormente, la obra ya fue parcialmente intervenida anteriormente, por lo que los procesos que se plantean en esta propuesta suponen principalmente una intervención estética²¹ que completa los ya llevados a cabo.

7.1 REVISAR CONSOLIDACIÓN

Previamente a comenzar con los procesos de intervención, se debe revisar la consolidación del estrato pictórico, para así no provocar pérdidas de pintura, ya que desde la anterior intervención existe la posibilidad de que se hayan podido producir nuevas pérdidas de adherencia con el soporte. Por este motivo, conviene realizar una revisión que permita continuar con los siguientes procesos de manera segura.

²⁰ MARTÍN REY, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2005. ISBN 9788497058681. p.29

²¹ Los tratamientos estéticos se centran en el estrato pictórico y pretenden recuperar la lectura de la imagen original recuperando el mensaje estético del autor. Estos procesos engloban limpiezas, estucados, reintegraciones cromáticas y barnizados. MARTÍN REY, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2005. ISBN 9788497058681. p.30-31.

Para ello, se debe trabajar de manera horizontal colocando la obra sobre una mesa de trabajo amplia y además sobre una cama adecuada al formato de la obra. Primero, se comenzará comprobando poco a poco de manera cuidadosa con ayuda de luz rasante y una lupa, la correcta adhesión de aquellas zonas en la que la pintura se pudiera encontrar descohesionada (bordes y alrededores de lagunas, micropérdidas...).

En caso de encontrar zonas desconsolidadas, se podrán realizar consolidaciones puntuales. Para ello, se aplicaría un adhesivo de baja viscosidad como puede ser la gelatina técnica diluida en agua destilada (la capa pictórica es muy fina), y con ayuda de un pincel pequeño aplicar pequeñas cantidades, teniendo en cuenta que no queden restos en la superficie pictórica. Tras esto, es recomendable aplicar algo de calor con una espátula caliente y Melinex® intermedio, colocando después peso puntalmente.

7.2 LIMPIEZA DEL SOPORTE Y BASTIDOR

Se realizará una limpieza mecánica de la suciedad superficial depositada tanto en anverso como en el soporte textil y el bastidor, ya que existe acumulación de suciedad. Al igual que en el proceso anterior, se trabajará siempre en horizontal sobre una cama y mesa adecuada.

La limpieza es importante y debe llevarse a cabo muy cuidadosamente, ya que se trata de un proceso irreversible. El objetivo es eliminar residuos que, con el tiempo y junto a otros elementos como la humedad, pueden traducirse en focos de insectos, microorganismos o manchas que pueden provocar alteraciones en todos los materiales componentes de la obra.²²

Para ello, mediante aspiración suave y controlada se extraerá la suciedad depositada en el soporte textil (reverso), el bastidor y el hueco que queda entre ambos. Se trata de un procedimiento poco agresivo que no requiere aplicar medios líquidos sobre la obra ni emplear presión o abrasión.

²² CALVO, Ana. *Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo*. Barcelona:Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 9788476283905. P.189

7.3 LIMPIEZA DE LA CAPA PICTÓRICA

En el caso de la superficie pictórica, se pasará a limpiar con una brocha suave que arrastre las partículas de suciedad. Se prestará especial atención a las zonas donde existen lagunas y donde la película pictórica se encuentra más desgastada (como pueden ser las zonas donde se han eliminado repintes: túnica y brazos).

Como se ha comentado previamente, en la intervención anterior se realizó una limpieza del barniz, probablemente con un disolvente orgánico. Tras analizar las fotografías tomadas con radiación UV, parece que se realizó de manera bastante uniforme, pero sería conveniente comprobar correctamente si existen todavía restos de barniz. En el caso de que así fuera, se procedería a eliminarlos empleando un disolvente, por lo que se realizarían pruebas basadas en el Test de Cremonesi (ver figura 50) y el triángulo de solubilidad de Teas. Este test se emplea realizando pequeñas catas de limpieza en diferentes zonas de la superficie aplicando con un hisopo distintos disolventes orgánicos en estado puro y mezclas en diferentes proporciones, en orden de menor a mayor polaridad: ligroína, acetona y etanol²³. Sin incidir demasiado, se escogerá aquel disolvente o mezcla de disolventes que eliminen mejor los restos de barniz y que a la vez no afecten a la capa inferior de pintura.

mezcla	ligroína	acetona	etanol	f d	f p	f h
L	100	0	-	97	2	1
LA1	90	10	-	92	5	3
LA2	80	20	-	87	8	5
LA3	70	30	-	82	11	9
LA4	60	40	-	77	14	7
LA5	50	50	-	72	17	9
LA6	40	60	-	67	20	11
LA7	30	70	-	62	23	15
LA8	20	80	-	57	26	17
LA9	10	90	-	52	29	19
A	0	100	-	47	32	21
LE1	90	-	10	91	4	5
LE2	80	-	20	85	5	10
LE3	70	-	30	79	7	14
LE4	60	-	40	73	8	19
LE5	50	-	50	67	10	23
LE6	40	-	60	60	12	28
LE7	30	-	70	54	13	33
LE8	20	-	80	48	15	37
LE9	10	-	90	42	16	42
E	0	-	100	36	18	46
AE1	0	75	25	44	29	27
AE2	0	50	50	42	25	33
AE3	0	25	75	39	21	40

Fig.50. Tabla test de Cremonesi.

En cuanto a la eliminación de repintes, en este caso concreto se trata de un proceso muy difícil y controvertido que no viene acotado por unos criterios claros y marcados. Se ha decidido, junto con los responsables de la obra, no realizar una intervención de eliminación de lo que se consideran repintes no originales, ni llevar a cabo nuevas modificaciones, siguiendo el criterio de la mínima intervención.

²³ SÁNCHEZ, A. Restauración de obras de arte: Pintura de Caballete, p.193.

Se ha decidido mantener la imagen de Jesús con esa dualidad iconográfica tan curiosa que además supone un testimonio que forma parte de la historia de la obra.

7.4 ESTUCADO, REINTEGRACIÓN Y BARNIZADO

En este punto, una vez la película pictórica se encuentra limpia y estable, solamente se procederá a reintegrar las lagunas de mayor importancia y tamaño, es decir, aquellas situadas en el fondo de la imagen (figura 51).

7.4.1 Estucado

Para subsanar volumétricamente el estrato perdido, es necesario rellenar esa zona empleando una masilla o estuco, formado por un adhesivo y una carga.²⁴ (Figura 52)

Se ha optado por utilizar un estuco natural de sulfato cálcico y gelatina técnica, materiales empleados muy comúnmente por su gran adaptación y equilibrio con la naturaleza orgánica de los materiales que conforman la pintura original. Además, es de fácil preparación y es completamente reversible.

Se aplicará siempre en caliente para que la mezcla de gelatina técnica y sulfato cálcico sea flexible y moldeable. Con una espátula pequeña se rellenará la pérdida, ejerciendo una ligera presión y nivelando hasta que quede perfectamente adaptada al resto de la superficie. Se buscará un acabado que se asemeje lo máximo posible al original, por lo que se texturizará con ayuda de un retal de lienzo de las mismas características que el de la obra. Se colocará sobre la pérdida estucada y se ejercerá presión para marcar la trama del tejido (siguiendo las direcciones del soporte textil original).

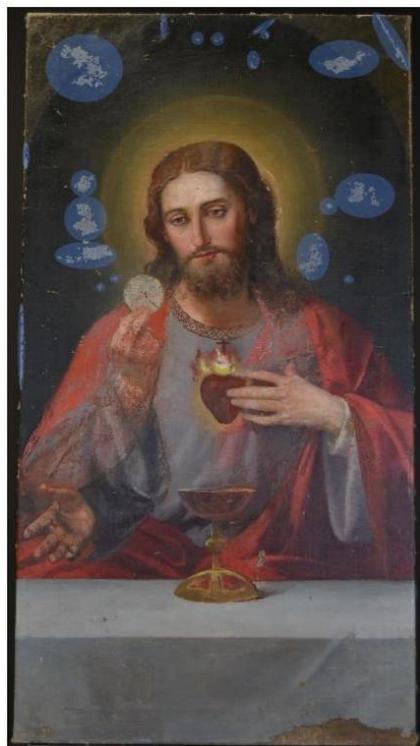


Fig. 51. Selección en azul de pérdidas a reintegrar.



Fig. 52. Ejemplo proceso de estucado.

²⁴ CALVO, Ana. *Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 9788476283905. p.285-286

7.4.2 Barnizado multicapa: primera aplicación

Antes de continuar con la reintegración cromática, para sellar el estucado y proteger la pintura original, se debe aplicar una primera capa de barniz natural dammar con una brocha, trabajando en horizontal sobre la mesa de trabajo. Una vez el barniz haya quedado liso y uniforme, y haya secado completamente, se podrá continuar con los procesos siguientes.

7.4.3 Reintegración cromática.

Siguiendo el criterio del reconocimiento, se ha escogido realizar una reintegración cromática mediante el sistema del *tratteggio* vertical²⁵ y la selección de color a través de cuatricromía²⁶, que permite ajustar perfectamente el tono y la superficie, sin llamar la atención y distinguiéndolo solamente al observarlo a corta distancia (figura 53).

Esto se llevará a cabo trabajando con el lienzo colocado verticalmente en un caballete, utilizando acuarelas (técnica muy reversible) y pinceles muy finos.

7.4.4 Barnizado multicapa: segunda aplicación.

Por último, para finalizar con los tratamientos del estrato pictórico, se aplicará una capa de barniz sintético, con el objetivo de proteger la superficie pictórica original. Se aplicará el barniz Regalrez®1094 disuelto en White Spirit al 20% en pulverización por aerosol. Se añadirá una pequeña cantidad de Tinuvin® 292 al 2%²⁷. Este barniz presenta una gran resistencia al envejecimiento y aporta un acabado estético muy próximo al de resinas naturales, siendo ideal para este tipo de pintura.²⁸

²⁵ Técnica procedimental gráfica, formal y cromática en procesos de restauración, más concretamente en sistemas de reintegración de tipo discernible. Es un sistema óptico- gráfico de texturización de una superficie mediante la superposición de rayas verticales que crean un campo uniforme. *Apuntes teóricos de la asignatura Técnicas de Reintegración Pictórica impartida por Vicent Guerola Blay.*

²⁶ Reconstrucción o imitación de una tonalidad cromática a través de su descomposición y utilización de los colores primarios por separado, pudiendo emplear también el tono a imitar para ajustar completamente. *Apuntes teóricos de la asignatura Técnicas de Reintegración Pictórica impartida por Vicent Guerola Blay.*

7.5 DISEÑO Y COLOCACIÓN DE UN MARCO

Por último, una vez se hayan realizado todos los tratamientos del estrato pictórico de la obra, se procederá a colocar un marco, ya que la obra actualmente no presenta ninguno. Se desconoce la existencia de uno en el pasado, por lo que en este apartado se presenta un posible marco que permitiría colgar la pieza y que aportaría tanto una función estética como una función de protección del lienzo durante cualquier manipulación.²⁹

Se trataría de un marco sencillo de madera, formado por cuatro listones con moldura (figura 54) que se ajustará correctamente a las medidas de la obra (108 x 58 cm). No se fijará ni encolará a la obra, para así poder retirarlo fácilmente si fuera necesario y para evitar la aparición de otros daños.

Previamente a su colocación, se realizará en la madera un tratamiento preventivo de ataques xilófagos empleand Xylores Pronto³⁰ con una brocha. Pasadas 24 horas, se encerará la madera con cera microcristalina disuelta en WS al 50% con ayuda de una muñequilla.

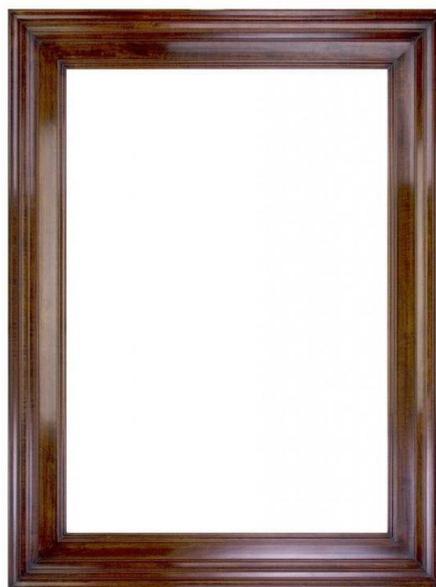


Fig. 54. Propuesta de marco.

²⁷ ZALBIDEA, A.; GÓMEZ, R. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. En: 46 Arché. Instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV. 2011-2012.

²⁸ REGALREZ® 1094. CTS Europe <https://shop-espana.ctseurope.com/107-regalrez-1094>

²⁹ CALVO, Ana. *Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo*. Barcelona:Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 9788476283905. p.329

³⁰ Insecticida líquido cuyo principio activo es la permetrina, de características inodoras, incoloras y listo para usar. [Consulta 7/7/2022] Disponible en: <https://agaragar.net/products/xylores-pronto>

Por otra parte, en el reverso se colocará una plancha acrílica ligera de Plexiglás XT³¹ que permitirá observar el reverso de la obra y protegerlo, evitando un contacto directo al muro una vez colgado (figura 55). Quedará sujeta al marco mediante un total de 8 pequeñas piezas de metal móviles atornilladas y, por último, para poder colgar la obra, el marco también presentará dos ganchos metálicos atornillados en el listón superior (figura 56).

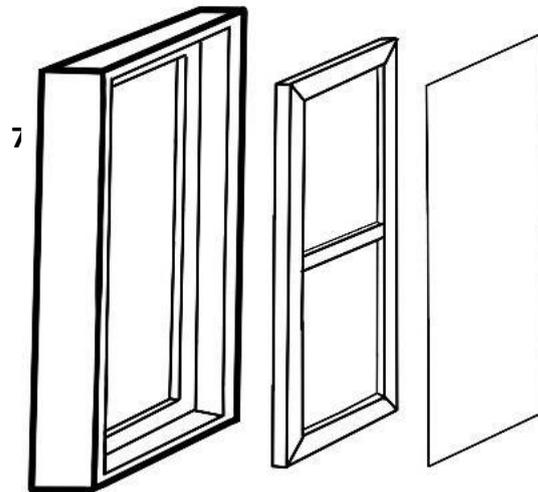


Fig. 55. Esquema de montaje: marco, obra y plancha de Plexiglás XT.

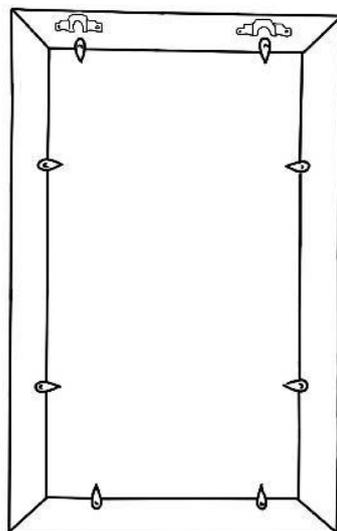


Fig. 56. Sistema de sujeción y colgado del marco desde el reverso.

³¹ Presenta muy buenas propiedades: resistencia a golpes y roturas, bajo peso, resistencia a agentes atmosféricos y a los rayos UV. Se trata de una placa con transparencia del 92%. PLEXIGLAS THE ORIGINAL BY RÖHM. Plexiglas ® XT Incoloro 0A000 GT. [Consulta 7/7/2022] Disponible en [PLEXIGLAS® XT incoloro 0A000 GT \(plexiglas-shop.com\)](http://PLEXIGLAS® XT incoloro 0A000 GT (plexiglas-shop.com))

7.6 CRONOGRAMA

Por último, se ha elaborado una gráfica donde se presenta una posible distribución cronológica del proceso de intervención. Se contempla que estos procesos abarcarán un total de 16 días constituidos por jornadas de 8 horas de trabajo.

Durante todo el proceso, se realizará una completa documentación fotográfica de cada uno de los tratamientos realizados, y también se irá cumplimentando un informe que recoja toda la intervención llevada a cabo.

	Día 1	Día 2	Día 3	Día 4	Día 5	Día 6	Día 7	Día 8	Día 9	Día 10	Día 11	Día 12	Día 13	Día 14	Día 15	Día 16
Preparación de cama																
Revisar consolidación																
Limpieza																
Estucado																
Primer barnizado																
Reintegración																
Barnizado final																
Colocación del marco y colgado																

Fig. 57. Cronograma de distribución de jornadas de trabajo.

8 MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Tal y como define el Plan Nacional de Conservación Preventiva, se trata de una:

estrategia de conservación del patrimonio cultural que propone un método de trabajo sistemático para identificar, evaluar, detectar y controlar los riesgos de deterioro de los objetos, colecciones, y por extensión cualquier bien cultural. Su objetivo fundamental es eliminar o minimizar dichos riesgos, actuando sobre el origen de los problemas, que generalmente se encuentran en los factores externos a los propios bienes culturales, evitando con ello su deterioro o pérdida y la necesidad de acometer drásticos y costosos tratamientos aplicados sobre los propios bienes.³²

Para realizar un plan de conservación preventiva, primeramente, se deben detectar aquellos riesgos que puedan afectar negativamente a la obra en el espacio en el que se encuentre. Para ello, se actuará de manera jerárquica dependiendo de las necesidades de este lienzo y de la gravedad de los factores externos que lo rodean.

Como se ha comentado anteriormente, la obra se encontraba en la casa parroquial, muy cercana a la iglesia. No se plantea un traslado de la obra a su lugar de origen (sacristía aneja a la Capilla de la Comunión) ya que, tras una serie de reformas, en la actualidad no existe el espacio donde se encontraba. Además de esto, la obra no puede retomar su función devocional debido a las transformaciones iconográficas, por lo que se hará hincapié en exponerla en el archivo parroquial por sus valores históricos y documentales.

Tras realizar una visita y analizar los posibles riesgos externos en este espacio que podrían afectar a la obra, se establece que el edificio se encuentra en buen estado, pero sí existen factores a tener en cuenta, por lo que se pasa a establecer unas pautas concretas que permitirán mantener a la obra en un espacio controlado.

Aquellos factores o riesgos que se deben priorizar y prestar más atención son la humedad relativa (HR), la temperatura, la iluminación, los agentes bióticos y contaminantes, y por último factores externos de carácter antrópico como las manipulaciones incorrectas.

³² FUNDAMENTOS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA, p.3. ipce.culturaydeporte.gob.es. (2015). Retrieved 27 mayo 2022, from <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/gl/dam/jcr:84fbb0e9-07bf-47c5-a8c1-2a319d189979/fundamentoscp.pdf>

-La humedad relativa (HR):

Este parámetro, reflejado en un porcentaje, indica la relación entre la cantidad de vapor de agua existente en el aire un momento dado, con el punto de saturación (cantidad máxima que puede contener el ambiente) a esa misma temperatura.³³

En este caso, se trata del parámetro más importante. Una humedad relativa incorrecta puede dañar seriamente a la obra, ya que está compuesta por materiales altamente higroscópicos como el tejido de algodón y la madera. Para evitar daños, es crucial mantener este parámetro estable, sin que se produzcan fluctuaciones bruscas. En la pintura sobre lienzo, se recomienda una HR entorno al 55%, pudiendo oscilar entre un 45% y un 65%. Unos valores por encima o por debajo de los recomendados pueden provocar alteraciones físicas estructurales y dimensionales, así como ataques biológicos³⁴.

Para conocer el ambiente donde ha estado almacenada la obra, se ha colocado un medidor de humedad y temperatura o *Datalogger* (figura 58) durante un periodo de nueve meses (desde octubre de 2021 hasta julio de 2022). Los resultados han sido una HR media de 66,8%; alcanzando unos valores mínimos de 42,4% y unos valores máximos de 79,8%. Esto se traduce en que el ambiente que ha rodeado a la obra durante tiempo presenta unas fluctuaciones de humedad muy elevadas (superan al 20%), además de alcanzar unos valores inadecuados (en ocasiones superan el 75%) (figura 59).



Fig. 58. TempU 03. Datalogger utilizado.

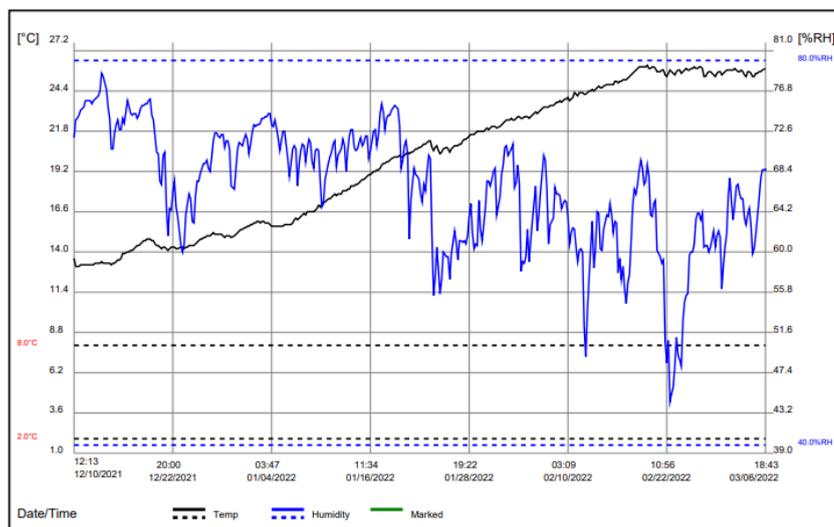


Fig. 59. Gráfica resultados medición de temperatura y HR con datalogger.

³³ DE GUICHEN, GAËL. "Medición de la humedad del aire". En: *El clima en los museos*. [en línea]. ICCROM y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO (ed.). Roma, 1987, p.11 [Consulta: 9 de julio de 2022] Disponible en: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-02/1987_guichen_clima_spa_40924_light.pdf

³⁴ CALVO, Ana. *Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo*. Barcelona:Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 9788476283905. p.163

Teniendo en cuenta estos datos, se establecen una serie de medidas que puedan crean un espacio más adecuado:

- colocación de un medidor de humedad y control periódico del aparato, asegurando que los valores se encuentran en el intervalo recomendado.

- para asegurar el anterior punto, colocación de un humidificador-deshumidificador. También hay que tener en cuenta los valores de HR adecuados para los otros objetos que se encuentran en ese mismo espacio, como pueden ser libros antiguos y pergaminos (objetos muy sensibles a la humedad).

- se realizarán revisiones de filtraciones de humedad y del estado de las ventanas y muros del edificio y habitación donde se encuentre la obra.

- existirá cierta separación de la obra al muro, para que no exista un contacto directo. Para ello, adherir unas piezas de polietileno en la parte inferior del reverso.

-La temperatura:

Este parámetro también adquiere gran relevancia ya que va ligado directamente a la HR, y unas variaciones muy acusadas pueden degradar seriamente a la obra.

La zona de Enguera (interior de la Comunidad Valenciana) se caracteriza por tener un clima con variaciones marcadas de temperatura durante el día y la noche, donde los inviernos son fríos y los veranos muy calurosos. Tras observar los resultados ofrecidos por el datalogger (figura 59), se obtiene una temperatura media de 20°C, con un valor mínimo de 13,1°C en invierno y uno máximo de 26,2°C en verano. Aquella recomendada para este tipo de obra es unos 18-22°C, por lo que la temperatura media se encuentra dentro de este valor. A pesar de ello, se producen variaciones mayores a 2°C, lo que no es adecuado para la obra. Estas fluctuaciones (mayores a 10°C) se producen de manera progresiva en el cambio de estación, por lo que en la medida de lo posible se deberían evitar.

Para ello, lo más adecuado sería un sistema de calefacción-refrigeración en buen estado, que se pudiera monitorizar, además de colocar un medidor de temperatura y revisar ambos sistemas periódicamente.

-La iluminación:

Este parámetro también es importante ya que una incidencia directa de luz natural o artificial sobre la obra puede provocar aumentos de temperatura, variaciones de HR, procesos fotoquímicos (por la radiación UV) y fototérmicos (por la radiación IR) que pueden empeorar su estado de conservación.

Los materiales orgánicos son muy sensibles a este tipo de alteración. La radiación UV puede provocar decoloración, amarilleo, oscurecimiento de pigmentos, aglutinantes, barnices, telas, madera... Se trata de un proceso lento pero acumulativo e irreversible. Por otra parte, las radiaciones IR conllevan un aumento de la temperatura y por tanto desecación de fibras textiles, madera, aglutinantes... además de tensiones mecánicas.³⁴

El edificio y habitación donde se encuentra la obra no presentan una iluminación elevada, ya que se trata de un lugar al que no se suele acceder con frecuencia, por lo que la mayor parte del tiempo la iluminación artificial está apagada. En cuanto a la luz natural, tampoco afecta de manera grave ya que no existen demasiadas ventanas ni incide directamente sobre la obra y los demás objetos.

La iluminancia recomendada en pinturas al óleo es de 150 lux.³⁵ Para controlar este parámetro, se recomienda una medición periódica con luxómetro para evitar valores superiores, manteniendo además los horarios de encendido actuales (solamente cuando es necesario).

-Los agentes bióticos y agentes contaminantes:

Dado a que tanto en el archivo parroquial como en la propia obra existen materiales orgánicos que pueden atraer a ciertos insectos xilófagos, hongos, y proliferación de mohos, se establece la necesidad de efectuar un control periódico de este tipo de plagas en el edificio, que además irán reforzados de una serie de pautas de mantenimiento de limpieza, y una temperatura y HR correctas.

³⁴ VIVANCOS, Victoria. *Temperatura incorrecta: causas, efectos y soluciones*. Apuntes teóricos de la asignatura de Conservación Preventiva de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia.

³⁵ CALVO, Ana. *Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 9788476283905. p.168

-Manipulación de la obra:

Para asegurar una correcta manipulación del cuadro, se establece que, en caso de descolgado, limpieza del polvo, traslado... se debe efectuar siempre con un mínimo de dos personas, manteniendo un espacio suficiente, unos soportes adecuados y equilibrados que mantengan siempre a la obra en una posición vertical estable. Además, no se debe apoyar en una superficie de manera inestable, procurando realizar movimientos lentos y estudiados.

-Colocación de una pequeña cartela:

Por último, con el objetivo de evitar la disociación³⁶, se deberá colocar una etiqueta o cartela con los datos esenciales de la obra y una breve explicación o descripción (figura 64). Se colocará en la pared junto al cuadro, para que se pueda distinguir fácilmente y para que los visitantes puedan comprender esta obra tan característica.

Atribuida a **Isidoro Garnelo Fillol** (Enguera, 1867- Valencia, 1939).

Sagrado Corazón de Jesús / Salvador Eucarístico.

Óleo sobre lienzo, 1936.

Esta pintura, en la que aparece representado Jesús como figura principal, actualmente presenta 3 brazos. Originalmente se trataba de un Salvador eucarístico, que más tarde pasó a ser un Sagrado Corazón de Jesús. Esto se debe a que se ha producido una **transformación iconográfica** mediante la realización de repintes sobre la pintura original, desconociéndose la autoría y fecha de dichas modificaciones. Actualmente, se observa parte de la pintura original y parte de los repintes.

Fig. 60. Ejemplo de cartela.

Además de esto, se deberá aportar a los responsables de la obra este mismo TFG en soporte digital y también impreso en papel, para que quede guardado en el archivo parroquial, ya que se trata de la única documentación existente sobre la obra. En el caso de llevar a cabo esta propuesta de intervención, se redactará y documentará fotográficamente todos y cada uno de los tratamientos realizados en el proceso.

³⁶ Pérdida de objetos, pérdida de información y documentación sobre ellos, o separación del objeto de sus datos identificativos que conllevan a una pérdida de la capacidad de reconocerlo o identificarlo. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/dissociation.html#def1>

9 CONCLUSIONES

El objetivo principal de este TFG es el de realizar un estudio histórico-artístico, técnico y de estado de conservación de esta obra, que permitiera elaborar una propuesta de intervención y de conservación preventiva adecuada a la misma. Todo esto ha permitido documentar por primera vez a esta obra de una manera detallada, además de ponerla en valor como recurso patrimonial de la localidad de Enguera.

Se han planteado medidas en base a las patologías encontradas, causadas principalmente por el paso del tiempo, los acontecimientos históricos del siglo pasado, y a daños antrópicos por manipulaciones incorrectas. En todo momento, se ha respondido de una manera respetuosa y objetiva a las necesidades de la obra, prestando atención a la opinión de los responsables, llegando a un acuerdo con ellos en cuanto a la decisión de mantener las transformaciones iconográficas, y apostando siempre por asegurar su perdurabilidad en el futuro.

A pesar de que no se han podido realizar ciertos análisis, que establecerían unos criterios o metodología más exactos, todo esto se ha podido llevar a cabo satisfactoriamente, gracias a la búsqueda de información en distintas fuentes y a través del estudio tanto del contexto espacial que la rodea, como de la obra y sus materiales componentes.

La realización de este TFG ha permitido poner en práctica todos los conocimientos aprendidos en el Grado, reforzando competencias transversales cruciales como el análisis y resolución de problemas desde un punto de vista crítico, creativo y ético, además de la planificación y gestión del tiempo de trabajo.

Por último y en relación a todo lo anterior, se recalca el gran interés y peculiaridad de esta pintura, considerando necesaria la intervención de conservación-restauración planteada, y se mantiene la intención de llevarla a cabo en un futuro próximo, como continuación de este trabajo.

10 BIBLIOGRAFÍA

ALBIÑANA SANZ, José María. *Historia de la Villa de Enguera y sus hijos ilustres*. Enguera: Fundación La Sierra de la CV, 2017. ISBN 978-8494039935.

BARROS GARCÍA, José Manuel. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005. ISBN 84-7822-442-4.

CALVO, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 9788476283905.

CASTELLANO CASTILLO, J. y V. SANZ GÓMEZ. "Los Garnelo". Puesta en valor de un patrimonio local y universal. En: *Historia de Enguera. Nuevas aportaciones 1994-2014*. Enguera: Ayuntamiento de Enguera, [sin fecha].

CENNINI, C. (1988). *El Libro Del Arte/ The Art Book (Fuentes De Arte)*. Madrid: AkalEdiciones. ISBN 978-84-7600-284-1

DE GUICHEN, GAËL. "Medición de la humedad del aire". En: *El clima en los museos*. [en línea]. ICCROM y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO (ed.). Roma, 1987 [Consulta: 9 de julio de 2022] Disponible en: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018/02/1987_guichen_clima_spa_40924_light.pdf

Expediente para la declaración de Monumento Histórico-artístico. Iglesia de San Miguel Arcángel de Enguera. (s.e.), 1983.

GAGE, John. *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993. ISBN 84-7844-161-1.

GÓMEZ, M. L. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. (5ª ed.). Madrid: Anaya. 2008. (1ª ed: 1998)

GUEROLA BLAY, Vicent. *Apuntes teóricos de la asignatura Técnicas de Reintegración Pictórica*. Universitat Politècnica de València.

LIOM, A. Bogis. *Técnica del óleo*. Barcelona: Las Ediciones del Arte, 1961.

MARTÍN REY, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2005. ISBN 9788497058681.

MUELA, Juan Carmona. *Iconografía Clásica - Guía Básica Para Estudiantes*. Madrid: Ediciones Akal/Istmo, 2001. p. 175-176. ISBN 9788470903786.

REVISTA ENGUERA. *Homenaje a los pintores enguerinos. Isidoro Garnelo Fillol y Manuel Marín Ibáñez*. (s.e.), 1960.

REVISTA ENGUERA. *Isidoro Garnelo, por sí mismo*. Consultado en el libro recopilación: *Homenaje al pintor y escultor Isidoro Garnelo Fillol*. Enguera: Edición Revista Enguera, 1966.

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia. *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal, 2012. ISBN 8446031108.

VIVANCOS, Victoria. *Disociación: causas, efectos y prevención*. Apuntes teóricos de la asignatura de Conservación Preventiva de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València.

ENLACES ONLINE

AUGUSTIN ALCALÁ, Belén. *Estudio y propuesta de conservación y restauración de una pintura sobre lienzo de la iglesia de la Asunción de Torrent*. TFG por Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/134258/August%20-%20ESTUDIO%20Y%20PROPUESTA%20DE%20CONSERVACION%20Y%20RESTAURACION%20DE%20UNA%20PINTURA%20SOBRE%20LIENZO%20DE%20LA%20I... pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Boletín Oficial del Estado, 2 de noviembre de 2005, núm. 5126. [consulta: 28 marzo 2022]. Disponible en: https://dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=5436/2005&L=1

CASTELLANO CASTILLO, Juan José y Miguel Ángel GARCÍA GÓMEZ. Exposición "Los Garnelo". *maarquitectura* [en línea]. 3 de mayo de 2013 [consultado el 12 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.maarquitectura.com/blog/exposicin-los-garnelo>

COLOMA ALFARO, Marta. *Estudio y propuesta de conservación-restauración de una pintura al óleo sobre lienzo atribuida a Félix Espinosa de los Monteros*. TFG por Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/173180/Coloma%20-%20ESTUDIO%20Y%20PROPUESTA%20DE%20CONSERVACION-RESTAURACION%20DE%20UNA%20PINTURA%20AL%20OLEO%20SOBRE%20LIENZO%20ATR... pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Elementos del Símbolo del Sagrado Corazón de Jesús. *Misterio Cristiano* [en línea]. [sin fecha] [consultado el 20 de abril de 2022]. Disponible en: <http://misteriocristiano.blogspot.com/2018/06/elementos-del-simbolo-del-sagrado.html>

HERRÁEZ, Juan Antonio. Gobierno de España. Ministerio de educación, cultura y deporte. *Fundamentos de Conservación Preventiva* [en línea]. Plan Nacional de Conservación Preventiva [noviembre 2015] [consultado el 27 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/gl/dam/jcr:84fbb0e9-07bf-47c5-a8c1-2a319d189979/fundamentoscp.pdf>

Patrimonio Cultural | Enguera. *Inicio / Enguera* [en línea]. [sin fecha] [consultado el 28 de marzo de 2022]. Disponible en: <https://www.enguera.es/pagina/patrimonio-cultural>

[PLEXIGLAS® XT incoloro 0A000 GT \(plexiglas-shop.com\)](https://www.plexiglas-shop.com/plexiglas-xt-incoloro-0a000-gt)

PLEXTOL® B 500 <https://shop-espana.ctseurope.com/62-plextol-b-500>

SANTALLA, Luis. ¿Cuáles son los tipos de cortes de madera? *Teoría de construcción* [en línea]. 8 de mayo de 2021 [consultado el 22 de abril de 2022]. Disponible en: <https://teoriadeconstruccion.net/blog/cuales-son-los-tipos-de-cortes-de-madera/>

Técnicas básicas de pintura al óleo. *Para pintar al óleo* [en línea]. 24 de agosto de 2021 [consultado el 20 de abril de 2022]. Disponible en: https://parapintaraloleo.com/tecnicas-basicas-de-pintura-al-oleo#La_grisalla_o_el_verdaccio

XYLORES® PRONTO <https://agaragar.net/products/xylores-pronto>

ZALBIDEA MUÑOZ, M A; GÓMEZ RUBIO, M R (2011). Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. Arch. (6): 495-504. <http://hdl.handle.net/10251/34642>

11 ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las figuras han sido realizadas por la autora exceptuando las que se indican a continuación:

Figura 2. Fachada principal de la iglesia. Extraída de: https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.64359/82598200_2926346347378327_762202249734022_7584_n.jpg?nc_cat=104&ccb=17&nc_sid=730e14&nc_ohc=p48jyNVvp8sAX87yetl&nc_ht=scontent-mad1-1.xx&oh=00_AT8SsezGFTaah0pIYR-R1QTuo-okMCaeYDBqq1pJ39zuQ&oe=62D27FDE

Figura 8. Niño yacente, óleo sobre lienzo, 1894. Extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/garnelo-fillol-isidoro/dc456ceb-a750-4102-9366-9aea4c694149>

Figura 9. Retrato de Miguel Aparicio Aranda. Óleo sobre lienzo. Isidoro Garnelo Fillol. Extraída de: <https://www.maarquitectura.com/blog/exposicin-los-garnelo>

Figura 10. Escultura monumental San Miguel Arcángel. Isidoro Garnelo Fillol. Tomada del libro: *Homenaje al pintor y escultor Isidoro Garnelo Fillol. Enguera: Revista Enguera, 1966.*

Figura 12. Única imagen y descripción de la obra. Anterior a la restauración. (Foto Juan para la revista Enguera). Tomada del libro: *Homenaje al pintor y escultor Isidoro Garnelo Fillol. Enguera: Revista Enguera, 1966.*

Figura 18. Anónimo. Cristo Eucarístico. Finales del s.XVIII. Extraída de: <https://subastareal.es/subasta/cristo-con-la-eucaristia>

Figura 19. Cristo eucarístico. Joan de Joanes. Siglo XVI. Extraída de: <https://catedraldevalencia.es/el-santo-caliz/sobre-el-santo-caliz/>

Figura 20. La última cena, Juan de Juanes, c 1562, óleo sobre tabla, Museo del Prado, Madrid. Extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde>

Figura 21. Santo Cáliz. Catedral de Valencia. Extraída de: <https://valenciafiestaytradicion.com/2020/11/01/arranca-el-ano-jubilar-santo-caliz-catedral-valencia/>

Figura 23. Reproducción de Sagrado Corazón de Pompeo Batoni. Extraída de: <https://www.amazon.com/-/es/Jingzhi-pintura-reproducci%C3%B3n-Sagrado-Coraz%C3%B3n/dp/B081HZJDS4>

Figura 35. Radiografía de la obra (Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València), realizada por José Madrid.

Figura 50. Tabla test de Cremonesi. Extraída de: <http://arterestaurominor.blogspot.com/2013/03/sistemas-para-la-eliminacion-o.html>

Figura 52. Ejemplo proceso de estucado. Extraída de: <https://www.pinterest.es/pin/8725793014464171/>

Figura 54. Propuesta de marco. Extraída de <https://i.pinimg.com/564x/9a/7e/6b/9a7e6bc7815861d5c98cf138f7e6e04d.jpg>

Figura 58. TempU 03. Datalogger utilizado. Extraída de: https://img.directindustry.es/images_di/photo-g/168297-14508471.jpg