



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Una pintura sobre tabla de San Blas, procedente del desaparecido retablo de Monterde (Teruel): estudio iconográfico, técnico y propuesta de intervención.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Fernández Cano, Paula

Tutor/a: Pérez Marín, Eva

Cotutor/a: Bernal Navarro, Juana Cristina

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

En el presente Trabajo Final de Grado se presenta un estudio de una pintura sobre tabla de autor desconocido, realizada hacia el siglo XVI, correspondiente a un antiguo retablo hoy desaparecido de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín (Teruel).

A partir de fuentes orales, se conoce que el retablo fue destruido debido al incendio de la iglesia durante la guerra civil española. Junto a esta obra, únicamente se conservó otra tabla con la representación de San Sebastián. Ambas piezas son de iguales dimensiones, y por su formato podrían ser las calles laterales del desaparecido retablo.

El objetivo de este trabajo se compone de la realización de una investigación iconográfica, técnica, así como el diagnóstico del estado de conservación, y una propuesta de intervención.

La obra presenta un mal estado de conservación debido a varios factores externos, como la acumulación de suciedad ambiental, la humedad y el ataque de insectos xilófagos. Además, ha sufrido también daños internos como la aparición de grietas, craqueladuras, desprendimientos de la capa pictórica, oxidación del barniz y faltantes.

Para la elaboración de este trabajo, se ha realizado un estudio técnico de la estructura pictórica, del soporte y del marco. A su vez se han llevado a cabo diversos procedimientos como el registro de las patologías a través de documentación fotográfica y observación de la obra. Por consiguiente, se ha efectuado el estudio del estado de conservación y una propuesta de intervención adecuada a la obra, con los conocimientos adquiridos durante el Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Por último, se muestran algunas medidas de conservación preventiva, que nos permita prolongar su conservación en el transcurso del tiempo.

PALABRAS CLAVE

Pintura aragonesa del siglo XVI, San Blas de Sebaste, Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, Retablo renacentista aragonés.

ABSTRACT:

This Final Degree Project presents a study of a painting on panel of unknown author, made around the sixteenth century, corresponding to an ancient altarpiece now disappeared from the Church of the Assumption of Our Lady of Monterde de Albarracín (Teruel).

Based on oral sources, it is known that the altarpiece was destroyed due to a fire in the church during the Spanish Civil War. Along with this work, only another panel with the representation of San Sebastian was preserved. Both pieces are of equal dimensions, and because of their format they could be the side streets of the disappeared altarpiece.

The objective of this work is to carry out an iconographic and technical investigation, as well as a diagnosis of the state of conservation and a proposal for intervention.

The work presents a bad state of conservation due to several external factors, such as the accumulation of environmental dirt, humidity and the attack of xylophagous insects. In addition, it has also suffered internal damage such as the appearance of cracks, craquelure, detachment of the pictorial layer, oxidation of the varnish and missing parts.

For the elaboration of this work, a technical study of the pictorial structure, the support and the frame has been carried out. At the same time, several procedures have been carried out, such as the recording of the pathologies through photographic documentation and observation of the work. Consequently, a study of the state of conservation and a proposal for an intervention appropriate to the work has been carried out, with the knowledge acquired during the Degree in Conservation and Restoration of Cultural Heritage. Finally, some preventive conservation measures are shown, which will allow us to prolong its conservation over time.

KEYWORDS

16th century Aragonese painting, San Blas de Sebaste, Church of the Asunción de Nuestra Señora de Monterde, Aragonese Renaissance altarpiece.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a varias personas e instituciones que han sido fundamentales para la realización de este trabajo. En primer lugar, quiero destacar la colaboración de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, que ha permitido el estudio de la obra que aquí se presenta. También, quiero agradecer al ayuntamiento de Monterde de Albarracín y al Instituto de Estudios Turolenses por la información y atención que nos ha proporcionado en todo momento.

Además, quiero hacer una mención especial a mi tutora, Eva Pérez Marín y cotutora, Juana Bernal Navarro, de la Universidad Politécnica de Valencia, por su ayuda y orientación durante todo el proceso de elaboración de este trabajo. Su asesoramiento ha sido fundamental para poder completar este Trabajo Final de Grado. También agradecer a José Antonio Madrid García, por la aportación de las fotografías radiográficas.

Finalmente, quisiera expresar mi gratitud a mi familia, amigos y compañeros, quienes me han brindado su apoyo y ánimo en todo momento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. ESTUDIO HISTÓRICO Y ESTILÍSTICO	9
3.1. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	9
3.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO: RETABLOS ARAGONESES DEL S. XVI	11
3.3. LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NTRA. SRA. DE MONTERDE	13
4. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y COMPOSITIVO	16
4.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE SAN BLAS DE SEBASTE	16
4.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO	20
5. ESTUDIO TÉCNICO	22
5.1. DATOS IDENTIFICATIVOS	22
5.2. SOPORTE	22
5.3. ESTRATOS PICTÓRICOS	25
5.4. MARCO	28
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN	30
6.1. SOPORTE	30
6.2. ESTRATOS PICTÓRICOS	33
6.3. MARCO	37
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	38
7.1. PRUEBAS PRELIMINARES	38
7.2. INTERVENCIÓN EN EL SOPORTE LÍGNEO	38
7.3. INTERVENCIÓN EN LOS ESTRATOS PICTÓRICOS	40
7.4. PROPUESTA DEL ENMARCADO	43
8. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	45
9. CONCLUSIONES	48
10. BIBLIOGRAFÍA	49
11. ÍNDICE DE IMÁGENES	52
12. ANEXO	55

1. INTRODUCCIÓN



Figura 01. Fotografía general de la obra.



Figura 02. Fotografía general de la obra acompañante, San Sebastián.

La realización de este trabajo de fin de grado (TFG) ha consistido en el estudio de una pintura sobre tabla que pertenecía en un retablo desaparecido de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín (fig. 01).

Esta obra venía acompañada de otra tabla con la representación San Sebastián, contiene las mismas dimensiones y por su formato nos indica que conformaría la otra calle lateral del retablo (fig. 02).

Nuestra obra representa una escena religiosa, en la que se muestra a San Blas de Sebaste, de autor desconocido, realizada hacia el siglo XVI, cuyas dimensiones generales son 12 x 55 x 3 cm. En la actualidad se encontraba almacenada en una de las estancias de la iglesia, sin ningún tipo de control frente a los factores de deterioro medioambientales. Por lo tanto, se puede deducir que tampoco está registrada en ningún archivo patrimonial local, ni forma parte del inventario y catalogación de un museo. Así pues, la información referente a la pintura que se ha proporcionado en el presente trabajo se obtuvo mediante un análisis visual y analítico minucioso, además de un planteamiento de hipótesis y la comparación de esta con obras de caracterización similar.

Para llevar a cabo la propuesta de intervención, en primer lugar, se registró fotográficamente para conocer la técnica y generar un diagnóstico en el que se da a conocer su estado de conservación. Esta información sirvió para la ejecución de una propuesta de conservación preventiva, conservación curativa y restauración que se ajustase a las necesidades reales de la obra, en la que se aconseja una serie de medidas para tener en cuenta para asegurar su buena conservación en el tiempo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Con este proyecto se han perseguido una serie de objetivos organizados por nivel de acción:

En primer lugar, el objetivo principal es realizar un diagnóstico del estado de conservación de la pieza a través de un estudio técnico, el cual nos permitirá establecer una datación precisa para elaborar una propuesta de preservación y cuidado de la misma, utilizando los conocimientos, habilidades y métodos adquiridos durante nuestro proceso de aprendizaje.

En segundo lugar, los objetivos concretos son:

- Analizar iconográficamente la obra de “San Blas de Sebaste” mediante búsquedas bibliográficas.
- Explorar y reunir documentación bibliográfica de utilidad para conocer datos acerca de la historia, origen y aspectos técnicos de la obra.
- Realizar un estudio técnico y de estado de conservación general de la estructura examinando detalladamente las técnicas y materiales empleados, además de las diversas patologías y el grado de intervención necesario, con el objetivo de abordar estas deficiencias en una futura restauración y detener su progresión en la medida de lo posible.
- Establecer una propuesta de intervención que proponga una serie de procesos de conservación y restauración que estén en línea con los criterios de respeto a la obra, reversibilidad y reconocimiento.
- Relacionar nuestro trabajo con los objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), concretamente el objetivo 11, meta 11.4. Ciudades y Comunidades Sostenibles, con el fin de ayudar a proteger y salvaguardar el patrimonio cultural a través de esta investigación.

En relación con la metodología, el desarrollo se ha dividido en cuatro etapas principales.

La primera fase ha sido la investigación documental, en la que se ha llevado a cabo una búsqueda exhaustiva de diversas fuentes, como libros, revistas y otras publicaciones, así como recursos informáticos en la red, con el objetivo de recopilar información sobre la obra, su estilo y su contexto histórico y artístico. Para ello, se ha contactado con el ayuntamiento de Monterde de Albarracín para solicitar información necesaria, extraída gracias al Instituto de Estudios Turolenses; y a través de fuentes orales, de historiadores y habitantes de la localidad. Además, se han visitado distintos archivos y bibliotecas municipales, como las distintas sedes de la Biblioteca de Valencia y las bibliotecas de las Universidades Politécnica de València.

La segunda fase ha consistido en la observación, en la que se ha analizado visualmente la obra para obtener datos técnicos y conocer su estado de conservación. Para ello, se han tomado fotografías generales y de detalle de la obra con diferentes tipos de luz, tanto natural como artificial, incluyendo luz ultravioleta. Además, se ha utilizado la tecnología de microscopios, Leica DMRXP, para la identificación de maderas, y de microscopios USB Inskam-316® y Dino-Lite Universal® para analizar detalladamente la obra, y tomar instantáneas de los aspectos más relevantes. También se ha llevado a cabo la medición de las partes que componen la obra y se han creado diagramas de líneas utilizando el programa informático CorelDRAW X6 para simplificar la información obtenida.

La tercera fase del proceso consistió en documentar todas las patologías que presenta la obra de manera exhaustiva, es decir, se analizó detalladamente tanto el anverso como el reverso de la obra, todo ello ha plasmado en los diagramas de daños. Tras el reconocimiento de las patologías, se realizó un proceso de intervención y se detallaron las medidas de conservación necesarias para su preservación.

Por último, la última fase del trabajo ha consistido en la elaboración de la redacción, en la que se ha ordenado y puesto por escrito la información obtenida de las tres etapas anteriores.

3. ESTUDIO HISTÓRICO Y ESTILÍSTICO



Figura 03. *La prueba judicial del fuego.* Felipe Pablo de San Leocadio, 1525.



Figura 04. *Retrato de Alfonso V de Aragón.* Joan de Joanes, 1557.



Figura 05. *La Magdalena y tres santos dominicos.* Juan de Borgoña, s. XVI.

3.1. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La obra objeto de estudio pertenece a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín; no obstante, su autoría y procedencia exactas son desconocidas debido a la ausencia de inscripciones o firmas identificatorias. Sin embargo, tras el estudio realizado es posible hacer una aproximación de la época en la que se realizó la obra, situándose en el Renacimiento, un período comprendido entre los siglos XV y XVI.

El movimiento artístico del Renacimiento no tuvo lugar en España hasta el siglo XVI. Antes de ese momento, el estilo renacentista solamente era adoptado por la nobleza más avanzada y coexistía con el estilo tardogótico¹.

Durante el siglo XVI, la pintura italiana tuvo una gran influencia en la Corona de Aragón, en especial en Valencia y Cataluña. Fueron uno de los primeros territorios de la península ibérica en asumir las novedades artísticas. Esto se debió a las conexiones marítimas que se establecían, favoreciendo el tránsito de grabados y pinturas de Italia². Con la llegada de artistas italianos a la Corona de Aragón, destacó la figura del pintor italiano, Paolo de San Leocadio, quien trabajó en Valencia durante la segunda mitad del siglo XVI, y Tomas Peligret, el primer pintor italiano del Renacimiento aragonés³. A su vez, muchos artistas catalanes y valencianos viajaron a Italia para formarse y estudiar las técnicas y estilos de la pintura italiana.

La pintura en esta época estuvo marcada por una transición en la que coexistieron elementos propios del gótico flamenco con elementos italianizantes. En este período, los artistas españoles comenzaron a adoptar técnicas y estilos de la pintura italiana, pero sin renunciar por completo a las tradiciones y técnicas de la pintura gótica.

¹ PATIÑO PUENTE, J.V. *Fundamentos del Arte I*. Toledo: Escuela de Arte Talavera, 2016. p. 216. [Consulta:15/03/2023] Disponible en: <https://www.bubok.es/libros/250344/>

² CASTELLÓ PALACIOS, A. *De la tabla al lienzo: Evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del renacimiento pleno al naturalismo barroco*. Doménech Carbó, M.ª T, Guerola Blay, V, y Pérez Marín, E. (dir.). Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2020. p. 60. [Consulta:07/05/2023] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/162071>

³ CRIADO MAINAR, J. Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580. En: *Artigrama*, N.º 11, 1994. p.552



Figura 06. Retrato del papa Sixto IV del Roble. Pedro Berruguete, 1500.



Figura 07. Virgen de la Misericordia. Jerónimo Cósida, 1554.



Figura 08. San Blas. Maestro Martín de Soria, escuela aragonesa s. XVI.

En este contexto, teniendo en cuenta el análisis histórico-estilístico y técnico, podemos atribuir la obra a la escuela aragonesa. Se caracteriza por su énfasis en la observación al color y la textura, así como por su influencia en la pintura italiana del periodo renacentista y del arte flamenco. Contando con pintores de gran renombre y habilidad, a la altura de los mejores artistas producidos en Italia⁴.

Esta escuela tuvo lugar en la región de Aragón (España), durante el siglo XVI, fue un movimiento artístico destacado por su meticuloso detallado y realismo. Su estilo se distinguió por una paleta de colores intensa y vibrante, con énfasis en tonos dorados y terrosos, y una gran atención al detalle en la representación de figuras humanas y elementos naturales⁵, como la anatomía precisa y la representación de pliegues de la ropa.

Los pintores aragoneses creaban obras para iglesias, monasterios y conventos, así como para clientes privados. Algunos de los pintores más destacados de la escuela aragonesa incluyen a Juan de Borgoña, Pablo de San Leocadio (fig. 03), Jerónimo Cósida (fig. 07) y Pedro García de Benabarre.

A principios del siglo XVI, el pintor toledano Pelegret regresó a España después de estudiar en Italia con los destacados artistas Baltasar de Siena y Polidoro de Caravaggio. La técnica de Pelegret en la perspectiva, el dibujo y el manejo del claro oscuro, tuvo una gran influencia en los pintores aragoneses de la época, quienes encontraron en su trabajo un buen gusto y valentía en este género.⁶

En el Segundo Renacimiento, la influencia italiana supuso la preferencia a la falsa brillantez del colorido en lugar de los elementos importantes de la pintura. Esto provocó un proceso de descentralización de los talleres artísticos impulsado por la falta de desarrollo en el ámbito artístico en Zaragoza⁷.

⁴ ZAPATER Y GÓMEZ, F. *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. Madrid: Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, 1863. N.º 29. p.7 [Consulta:24/04/2023] Disponible en: <https://books.google.es/books?>

⁵ *Ibíd.*, p.7

⁶ *Ibíd.*, p.10

⁷ CRIADO MAINAR, J. *Op.cit.* p.555

3.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LOS RETABLOS ARAGONESES DEL S.XVI

El retablo en el que se encontraba la obra estaba originalmente destinado para la localidad de Albarracín, pero al no haberse tenido en cuenta las medidas, fue trasladado a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde⁸. Años más tarde, en octubre de 1936, el retablo resultó destruido en el incendio que tuvo lugar en la iglesia debido a la Guerra Civil. Sin embargo, se lograron salvar dos de las tablas de las calles laterales del retablo, representando a San Blas de Sebaste y San Sebastián, respectivamente, ambas con las mismas dimensiones.

En consecuencia, se puede inferir que el retablo desaparecido presenta características estilísticas propias del Renacimiento, por lo que resulta pertinente llevar a cabo un análisis estilístico de los retablos producidos durante ese siglo para poder establecer una aproximación a cómo pudo haber sido su diseño y composición.

A principios del siglo XVI, el retablo era el elemento central de las iglesias en Aragón y cumplía varias funciones debido a su larga tradición que se remonta al mundo latino tardío. Su amplia difusión se debía principalmente a que era un medio efectivo para instruir a una población mayoritariamente iletrada sobre la vida de Jesucristo, la Virgen y los Santos⁹. A través de representaciones visuales, el retablo servía como apoyo gráfico a los sermones de los predicadores, estimulando la comprensión de los misterios de la Revelación.

El desarrollo del retablo está estrechamente relacionado con el desarrollo de la liturgia cristiana. Con los cambios en la liturgia, como la necesidad de elevar la sagrada forma y cambiar la posición del oficiante, los frontales de altar dejaron de estar en la parte frontal del altar para ocupar un lugar más elevado en la parte trasera, convirtiéndose así en retablos.¹⁰

⁸ Según entrevista semidirigida con un historiador de la provincia de Teruel.

⁹ SERRANO, R; MIÑANA, M.L.; HERNANDEZ, R.; CALVO, F., y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, 1992. p.35

¹⁰ PÉREZ MARÍN, E, y VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004. p.9

3.3. LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NTRA. SRA. DE MONTERDE



Figura 13. Vista exterior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde.



Figura 14. Vista exterior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde.

La Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, es un edificio religioso que se encuentra en la ciudad de Monterde de Albarracín, situada en la provincia de Teruel, en la comunidad autónoma de Aragón.

A mediados del siglo XVI la antigua iglesia de Monterde tuvo que ser ampliada según las nuevas necesidades de la población. En aquellos días, habían varios arquitectos trabajando en iglesias y otros edificios pertenecientes a la diócesis de Albarracín. Estos arquitectos se autodenominaban maestros de cantería y en su mayoría provenían de Vizcaya y otras regiones del norte de España. Dos de los arquitectos que trabajaban en la diócesis de Albarracín eran Juan Alonso de Hontanilla o Fontanilla y Pedro de Cubas. Estos dos arquitectos acordaron con el concejo de Monterde la construcción de la cabecera de la iglesia el 17 de junio de 1565.¹³

Una vez que comenzaron las obras, el arquitecto principal Juan Alonso de Hontanilla enfermó y tuvo que regresar a su tierra. Sin embargo, ya que su responsabilidad como director de la obra era fundamental, se redactó un documento notarial transfiriendo la dirección de la obra a su hijo Juan Alonso, el 11 de junio de 1566, en la que relata lo siguiente:

«Sepan cuantos esta carta de poder vieren como yo Juan Alonso de Hontanilla por cierta enfermedad que al presente tengo por lo cual yo tengo necesidad de ir a mi tierra [...] yo tengo al presente tomada a hacer la iglesia del lugar de Monterde que es en este reino de Aragón juntamente con Pedro de Cubas y Juan de Hontanilla, mi sobrino. Por tanto, digo y otorgo y por la presente quiero mi voluntad que en mi lugar y en mi nombre, y en el entretanto que yo fuera ausente de la dicha obra doy y otorgo a vos Juan Alonso, mi hijo, que en mi nombre y como yo mismo podáis atender en la dicha obra...»¹⁴

Juan Alonso, hijo, y Pedro de Cubas fueron los encargados de construir la capilla mayor y la cabecera de la iglesia de Monterde. No obstante, pronto se ampliaron las obras para incluir la reconstrucción de todo el templo que aún estaba en construcción en el año 1600. A pesar de ello, aquellos que poseían antiguas capillas conservaron sus derechos sobre las nuevas capillas construidas. Fue en ese mismo año cuando Pedro Serra obtuvo el derecho a una segunda capilla en el lado del Evangelio. A través de estas capellanías, se pueden conocer las familias que se encargaron de su construcción. En la nueva iglesia, una de las

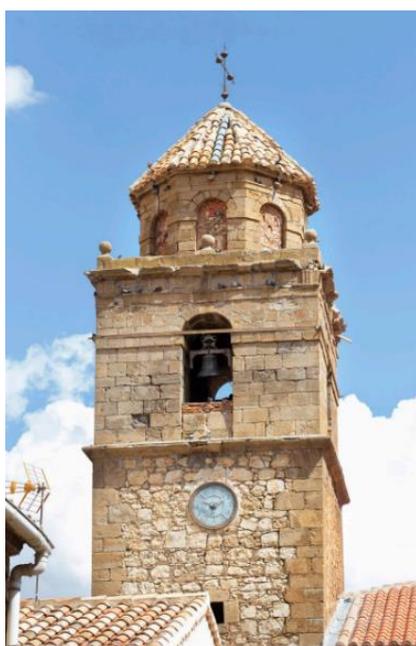


Figura 15. Torre de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde.

¹³ TOMÁS LAGUÍA, C. Las iglesias de la diócesis de Albarracín. En: *Teruel*, N.º 32, 1964. p.62

¹⁴ *Ibíd.*, p.63



Figura 16. Interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde.

capillas construidas fue la de la Concepción, que se ubicó como la segunda capilla del lado de la Epístola.

En 1619, D. Martín Garrido, D. Juan Garrido y D. Pedro Serra, regidores y oficiales del consejo, instituyeron la capellanía de las Ánimas en una escritura pública fechada el 24 de febrero, bajo la invocación de Santa María Magdalena.

«Tiene la iglesia parroquial nueva y labrada a lo moderno, aunque no del todo acabada, cuya invocación es la Asunpcion de N^a Señora. Tiene un retablo antiguo de pincel y buen sacrario»

Por lo tanto, al comienzo del siglo XVII se menciona que el retablo existente en ese momento era de un estilo antiguo y hecho a mano, lo que nos lleva a pensar que podría tratarse de un retablo gótico o de inicios del renacimiento procedente de la iglesia anterior.

Existen dos registros históricos que proveen información acerca de la iglesia en cuestión¹⁵. El primero de ellos, fechado en el año 1618, nos brinda información acerca del orden en el que se establecieron las diferentes capillas dentro de la iglesia:

Lado del Evangelio

- Capilla de San Juan Bautista con retablo de mazonería.
- Capilla de San Pedro con retablo de pincel. Pertenecía a don Pedro Serra.
- Capilla de la Virgen del Rosario.

Lado de la Epístola

- Capilla de la Virgen del Rosario. Más tarde fue reformada, y dedicada a San Ildefonso.
- Capilla de la Concepción con retablo de pincel.¹⁶

Otro documento parroquial, que data en 1689, aporta información adicional acerca de la iglesia de Monterde. Este documento hace mención a una nueva capilla que fue construida, la capilla del Rosario:

«Hay otro altar y retablo de madera en blanco con un Santo Cristo, mediana hechura. Es del lugar»”.



Figura 17. Interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde.

¹⁵ TOMÁS LAGUÍA, C. *Op.cit.* p.74

¹⁶ *Ibíd.*, p.75



Figura 18. Interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde.

Transcurridos algunos años desde las construcciones de las diversas capellanías, se mantuvieron íntegros y en buen estado. No obstante, un trágico suceso ocurrió en octubre de 1936, durante la Guerra Civil. Muchos edificios religiosos fueron afectados y dañados, incluyendo la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde en la comarca de la Sierra de Albarracín. Es lamentable saber que la iglesia fue desmantelada y sufrió graves daños, lo que nos da una idea de la magnitud de los daños en la región durante ese período¹⁷.

La pérdida de muchas piezas ya sea por robos o ventas ilegales, así como por ataques iconoclastas, ha tenido un efecto negativo en la memoria colectiva del territorio. Esto ha generado dificultades en el estudio, comprensión e interpretación de la historia del contexto en el que fueron creadas. Además, algunas de estas piezas se encuentran actualmente en museos de otras provincias españolas, lo que ha dado lugar a la categorización de estas obras como "bienes emigrados". Otras piezas simplemente se han perdido sin dejar rastro.

Dadas las características de las obras documentadas, las tablas podrían formar parte de alguno de los retablos de las capillas de San Pedro o de la Concepción, citados como "retablo a pincel" en el registro de 1618, o bien del anterior retablo principal.

¹⁷ CENDÓN AVELLANEDA, M. Situación del patrimonio artístico en la Sierra de Albarracín: Desde la guerra civil hasta nuestros días. En: *REHALDA*. Teruel: Cecal, Nº11, 2009. p.60

4. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y COMPOSITIVO

4.1. ANALISIS ICONOGRÁFICO DE SAN BLAS DE SEBASTE



Figura 19. Fotografía general, San Blas, autor desconocido, siglo XVI.

La obra objeto estudio, perteneciente a la escuela aragonesa, muestra una representación común de san Blas durante el siglo XV en Aragón, donde se dedicaron iglesias y retablos en su honor en diferentes localidades. Su iconografía tiene origen en Oriente, y se popularizó rápidamente en Occidente, debido a las numerosas reliquias que pertenecían a él y por su inclusión en el grupo de los *Catorce Auxiliadores o Intercesores*.

Etimológicamente, existen distintas denominaciones para referirse a este santo, tal como señala Santiago de la Vorágine:

«Blas, que en latín se dice Blasius, procede o de blandus (suave), o de belasius, palabra compuesta de bela (costumbre) y de syor (niño pequeño). Suave y dulce fue san Blas en su trato, santo en sus costumbres y sencillo y humilde, como un niño de corta edad.»¹⁸

Las representaciones de este tipo de iconografía empezaron a ser frecuentes en la Edad Media, debido a la rápida propagación de su culto y la construcción de leyendas sobre él, que fueron plasmadas en la famosa *Leyenda Áurea* de Santiago de la Vorágine.

HAGIOGRAFÍA

San Blas, de origen armenio, fue obispo de Sebaste en Armenia, donde se le atribuye una profesión médica antes de convertirse en un santo taumaturgo y curador¹⁹. Según la leyenda, escapó de su sede debido a la persecución del emperador Diocleciano, donde se refugió en una cueva en el monte Argeus, futura sede episcopal, hasta ser descubierto por unos cazadores. Durante su travesía, ocurrieron dos de sus milagros más notables, el primero fue la expulsión de una espina de pescado en la garganta de un niño, y el segundo se trata de la pobre viuda que recupera el gorrino robado por un lobo. Finalmente, en el año 316 fue martirizado y decapitado tras ser colgado en un



Figura 20. Estampa encuadrada de san Blas obispo y mártir, Salvador Carmona y Juan Antonio, 1779-1780.

¹⁸ DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada*. Edición de Fray Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p.164

¹⁹ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos de la A a la F*, 2ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. p.229



Figura 21. Estampa de san Blas obispo y mártir.



Figura 22. San Blas curando a un niño.

poste mediante una polea, y arrancarle las carnes con peines de hierro o rastrillos utilizados para cardar el cáñamo (fig. 20).

La fiesta de La Bendición de San Blas (*Blasiussegen*), se fijó el 3 de febrero y consistía en bendecir el cuello de los fieles y pronunciar el nombre del santo curador, aunque en algunas diócesis se confundía con festividad de La Candelaria que se celebra el día anterior.²⁰

Se han encontrado documentos escritos que indican el origen del culto a San Blas en Castilla durante los siglos XVI y XVII. En esa época, buena parte de la población del campo castellano creía que San Blas era un verdadero español y que sus reliquias se encontraban principalmente en Cifuentes, lo que se relacionaba con la "fábrica de santos" españoles, que era característica de la época de la Contrarreforma²¹.

Unos acontecimientos importantes desarrollaron el culto a San Blas, y adquirió mayor importancia en España debido a diversas epidemias de garrotillo, una enfermedad diftérica que causaba la muerte de numerosos niños. Aunque esta enfermedad debió de ser conocida en épocas antiguas, parece que se había olvidado y volvió a propagarse por España a partir de finales del siglo XVI.

El culto a San Blas, conocido como el "santo garganero", se extendió desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVII. Dos ejemplos significativos de este aumento de devoción son la celebración de la fiesta de San Blas en Murcia en 1626, debido a la epidemia de garrotillo que asolaba la ciudad, y la decisión del Concejo de Sax de celebrar la fiesta de San Blas en 1627, en agradecimiento por haber librado a la localidad de una epidemia de garrotillo. San Blas se convirtió en el Santo Patrón de Sax y su culto se extendió por toda España²².

²⁰RÉAU, L. *Op. cit.* p.230

²¹ REDONDO, A. *El culto a san Blas en la Castilla de los siglos XVI y XVII: leyendas, creencias y ritos. Pasados y presente.* Estudios para el profesor Ricardo García Cárcel, 2020. [Consulta: 22/04/2023]. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2020/239074/paspre_a2020v2p843.pdf

²² *Ibíd.*, p.851

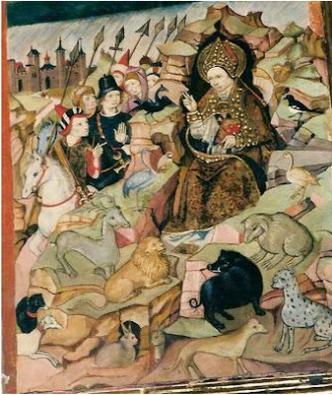


Figura 23. *San Blas ante las fieras*. Martín de Soria, 1464.



Figura 24. Estampa del milagro del niño atragantado.



Figura 25. *Martirio de san Blas*. Maestro de Riglos, 1450-1460.

ATRIBUTOS DERIVADOS DE UN EPISODIO DE SU HAGIOGRAFÍA

En la mayoría de las representaciones de San Blas, se le suelen atribuir ciertos objetos que lo identifican claramente. Entre ellos se encuentran los cirios entrecruzados, o un cirio en espiral, un cerdo, un cuerno de caza, sobre todo, en Alemania, como alusión al verbo *blasen*, soplar²³; y el rastrillo de cardar, que son considerados sus principales atributos.

1. **San Blas domesticando a las fieras.** Es común encontrar, en este tipo de representación, al santo sentado en la entrada de una cueva, bendiciendo a los animales que lo rodean. Los animales enfermos que aparecen en la escena, como el zorro, el jabalí y el león, son considerados iconos del santo²⁴. Además, la figura de San Blas está acompañada por un conjunto de caballeros militares que portan numerosas lanzas y espadas.
2. **El milagro del niño atragantado por la espina de pescado.** El atributo más destacado en este tipo de representaciones, son los cirios entrecruzados que son aplicados sobre la garganta de un niño, y utilizados en la festividad de La Candelaria. Por otro lado, también en las representaciones españolas, se suele representar al santo llevando su mano al cuello. Este acto de San Blas ha contribuido a su fama como santo curador de las enfermedades de la garganta, lo que ha llevado a los fieles a invocarlo como un intercesor en la curación de este tipo de dolencias.
3. **El martirio de san Blas.** Se muestra a San Blas sujeto a una cruz de madera que tiene la apariencia de la cruz en forma de "X" del apóstol San Andrés. En las representaciones se le puede ver sin ropa y con un ornamento que es común entre los obispos, la mitra. Por consiguiente, se incluye el atributo individual del santo, un instrumento martirial, el rastrillo de cardar o peine de hierro²⁵, el cual fue utilizado para desgarrarlo.

²³ DUCHEL-SUCHAUX, G, y PASTOUREAU, M. *La biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. p.56

²⁴ RÉAU, L. *Op. cit.* p.232

²⁵ GALLEGO, C; PLAZA ESCUDERO, L; MARTINEZ MURILLO, J, y OLMEDO MOLINO, A. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2018. p.68



Figura 26. *San Blas*. Miguel Jiménez, 1490-1500.

La tabla objeto estudio, posiblemente tenga algún atributo distintivo que lo identifique claramente. Aunque no se pueda apreciar a simple vista debido a que la obra está recortada en los bordes laterales y en la parte inferior, lo que dificulta la visualización completa de la figura. No obstante, es probable que algún atributo esté representado a los pies del santo, tal y como se observa en la obra de Miguel Jiménez (fig. 26), donde se puede ver el rastrillo de cardar.

Respecto a las características físicas y de indumentaria, se representa la figura de san Blas con un aspecto envejecido, sin barba, por la influencia de Oriente²⁶. El santo aparece vistiendo los atavíos episcopales que corresponden a su cargo, compuesto por un alba²⁷, una túnica de color verde y una suntuosa capa pluvial de tonalidad rojiza, simbolizando el martirio que sufrió el santo. Dicha capa pluvial es una vestidura litúrgica que tiene su origen en la indumentaria romana conocida como *lacerna*²⁸, y es usada por obispos y presbíteros en ciertas ceremonias religiosas importantes como la Bendición con el Santísimo y otras celebraciones²⁹.



Figura 27. Fotografía de detalle de la capa pluvial.

²⁶ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. p.58

²⁷ GALLEGO, C; PLAZA ESCUDERO, L; MARTINEZ MURILLO, J, y OLMEDO MOLINO, A. *Op. cit.* 2018 p.366

²⁸ BERNAL NAVARRO, J. Apuntes de la asignatura Iconografía aplicada a la conservación y restauración de bienes culturales. *Características Indumentaria religiosa*. Máster CRBC, curso 2022-2023.

²⁹ GRACIA RIVAS, M. *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos*, Volumen I (A-C). Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos Institución Fernando el Católico, 2020. p.209



Figura 28. Fotografía de detalle de la mitra y el nimbo.



Figura 29. Fotografía de detalle del báculo. (parte superior)



Figura 30. Fotografía RX de detalle del báculo. (parte superior)

San Blas, es reconocido por portar las insignias episcopales. Lleva consigo una mitra, un birrete cónico que es menos elaborado que la de los pontífices. En ella pende una de las dos cintas en la parte posterior denominadas ínfulas³⁰, que se encuentra rodeada por un nimbo dorado circular, que enfatiza su santidad. El santo se encuentra de pie, con su mirada hacia la derecha acompañado de su mano con el gesto de bendecir, y sostiene con su mano izquierda, el báculo con un velo suspendido del nudo, conocido como *sudarium*³¹, *sudariolum*, *orarium*, *pannus o panniculus*³², que hacía referencia a la jurisdicción registrada que poseían. La zona superior del báculo está decorada con una forma vegetal similar a la hoja de palma, con detalles imbricados (fig. 30), simbolizando el liderazgo y autoridad episcopal.

4.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO

La representación de san Blas muestra una postura firme y estática, lo que le confiere una imagen de solidez y estabilidad. Su semblante presenta un aspecto delicado, con tonalidades cálidas que resaltan su expresión facial. Incluso, la posición de su boca, cerrada y con las comisuras acentuadas, contribuye a darle una apariencia seria y reflexiva. Mientras, su mirada transmite preocupación, y su expresión se refleja tanto en sus ojos, que muestran una intensidad notable, como en sus cejas arqueadas que realzan la expresividad de su rostro. Los atuendos, meticulosamente elaborados, carecen de movimiento, por lo que, destacan la figura del santo. En términos generales, la obra de arte enfatiza la línea en el rostro, nimbo y contorno de la figura, en contraposición al uso predominante del color en la vestimenta.

La composición de la obra se divide por un eje central vertical que se encuentra ubicado en el centro de la imagen (fig. 31), el cual está marcado por la presencia del santo. Además, se pueden observar dos líneas paralelas entre sí, enfatizadas por la dirección de las insignias episcopales, mitra y báculo, recorriendo la totalidad de la figura, aportando cierto dinamismo en su posición. Asimismo, su mirada traza una línea continúa pasando por su dedo índice, acentuando el gesto que está realizando. Por consiguiente, la línea del horizonte se distingue por la diferencia de tonalidades entre el cielo, que presenta tonos fríos, y el suelo, que destaca por su cálido tono, lo que refuerza la verticalidad de la figura del santo.

³⁰ BERNAL NAVARRO, J. *Op.cit.*

³¹ Definición de Santo Sudario según la Real Academia de la Lengua (RAE): Lienzo con el que se cubrió el cuerpo de Cristo al bajarlo de la cruz, cuando José de Arimatea solicitó a Pilatos su enterramiento.

³² GRACIA RIVAS, M. *Op.cit.* p.123

La obra combina tonalidades frías, en su mayoría verde y azul, con tonalidades cálidas como ocre y rojos. Los colores fríos se aprecian en la tunicela del santo y en el fondo plano de tono azulado, lo que transmite sensación de armonía, serenidad y estabilidad. En contraste, los colores cálidos se utilizan en el nimbo, la capa pluvial, los anillos y el báculo, lo que da la impresión de cercanía e intimidad y destaca fuertemente en comparación con los colores fríos. Esto ocurre porque el artista emplea colores opuestos predominantes como son, el verde y el rojo, consiguiendo un mayor contraste de color y enfatizando la figura, logrando así que el espectador preste mayor atención a ella, adquiriendo un primer plano (fig. 32).



Figura 31. Esquema compositivo de líneas.

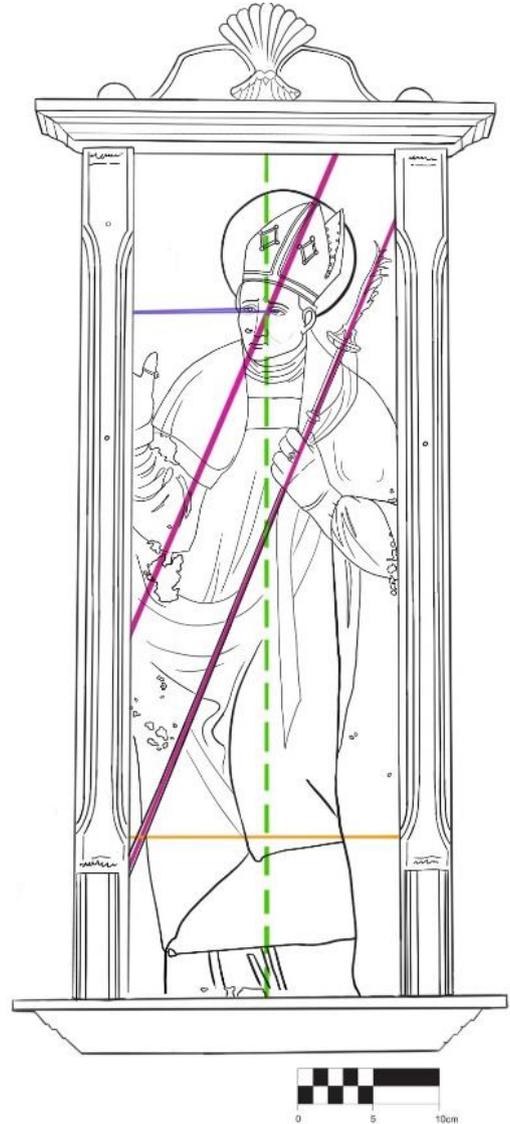


Figura 32. Esquema de las diferentes planimetrías de la obra.

5. ESTUDIO TÉCNICO

5.1. DATOS IDENTIFICATIVOS

En esta sección, se ha realizado un análisis detallado de la obra que se ha utilizado para llevar a cabo este trabajo. La obra en cuestión se titula "San Blas de Sebaste", cuyo autor es desconocido, ya que no se encontró ninguna inscripción. La obra está realizada en una tabla y pintada con la técnica al óleo. Algunas fotografías ultravioletas sugieren que la obra pudo haber sido intervenida anteriormente. La dimensión de la tabla es de 110 x 45 x 2'5 cm, está formada por un único panel que hace la función de soporte. Además, la obra está enmarcada en un marco de madera de 125 x 55 x 3 cm y cuenta con un elemento adicional tallado en madera de 15 x 40'5 cm.

5.2. SOPORTE

La madera ha sido ampliamente utilizada por los seres humanos tanto en la construcción como en la creación de obras de arte, gracias a sus propiedades físico-mecánicas y su valor estético. Para elegir el tipo de madera adecuada para una obra de arte se tenía en cuenta la disponibilidad de distintas especies de madera en la zona y la importancia de la obra. En general, se prefería utilizar especies autóctonas de la región para evitar la necesidad de importar madera de otras áreas³³.

Hasta principios del siglo XVI, la pintura de caballete se realizaba principalmente sobre soportes de madera. En España, el pino era el tipo de madera más comúnmente utilizado en las diferentes escuelas de arte, especialmente en la zona mediterránea³⁴. En otros países mediterráneos, se podían encontrar otros tipos de madera como el nogal o el chopo utilizados como soporte para pinturas.

La tabla objeto de estudio presenta unas dimensiones de 110 x 45 x 2'5 cm, y está formada por un único panel. Respecto al sistema de refuerzo empleado, se observan dos travesaños de anclaje fijo, dispuestos en perpendicular a la tabla principal, con el objetivo de evitar la curvatura del soporte, y aumentar su resistencia. Estas dos piezas presentan una forma rectangular con los bordes laterales rebajados en bisel, con unas dimensiones que oscilan entre

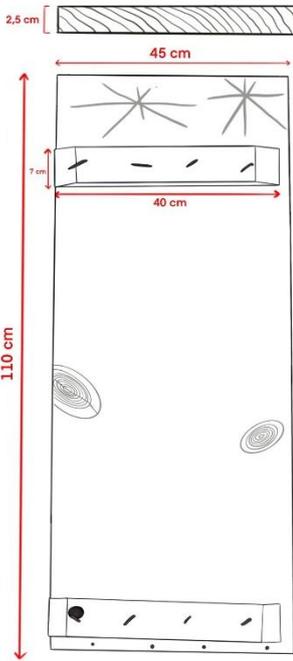


Figura 33. Diagrama de acotaciones (reverso).



Figura 34. Fotografía RX.

³³ PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Op.cit.* p.63

³⁴ GABALDÓN, A; e INEBA, P. *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII.* Madrid: Ministerio de Cultura. 2010. p.126



Figura 35. Detalle de clavo de hierro forjado en el travesaño.



Figura 36. Detalle zona superior en forma convexa.



Figura 37. Detalle con luz rasante (reverso).



Figura 38. Detalle de la dirección de las vetas del soporte.



Figura 39. Detalle de la dirección de los anillos de crecimiento con microscopio USB.



Figura 40. Detalle de la madera de conífera.

40 x 7 x 3 cm, que se encuentran encoladas y fijadas mediante clavos de hierro forjado (fig. 35). Se puede observar la presencia de estos clavos en la fotografía con Rayos X (fig. 34). Generalmente, tanto las espigas como los clavos se colocaban en la madera del soporte desde la parte frontal, de manera que los clavos al traspasar los travesaños las puntas asomaban por la parte trasera³⁵.

Por otro lado, se pueden percibir marcas de la hachuela por el reverso de la tabla, resaltadas gracias a la fotografía con luz rasante (fig. 37). Esta acción ha causado una gran variación en el grosor de la tabla, presentando dimensiones distintas según la zona. Especialmente en la zona superior del soporte, con una forma convexa (fig. 36). Es posible que se haya llevado a cabo una eliminación de un nudo situado en el travesaño inferior, en el que realizaron un tratamiento de saneamiento de la madera, donde el tratadista Cennini señala:

«y si ves (en la madera) estorbos o nudos, procura quitarlos»³⁶.

En lo que respecta al tipo de sección, el panel es de corte tangencial, paralelo al eje del tronco y a los anillos de crecimiento. Esto se puede deducir por la dirección de las vetas circulares que se aprecian en la parte posterior de la tabla. Además, a simple vista esta madera de tonalidad amarillo crema, con un patrón de vetas notables (fig. 38 y 39), se puede distinguir como una madera de conífera.

³⁵ CASTELLÓ PALACIOS, A. *Op.cit.* p.90

³⁶ CENNINI, C. *Di Cennino Cennini trattato della pittura: Messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*. Roma: Co'torchj di Paolo Salviucci, 1821. p. 85 [Consulta:14/05/2023]

Disponibile en: <https://books.google.es/booksid=SFLmehust6kC&printsec=frontcover&hl>

Con el fin de obtener un conocimiento detallado acerca del tipo de madera, se limpió la zona de extracción para sacar muestras de la sección radial y sección transversal, por lo que se retiró suciedad y una capa repinte que cubría el borde inferior. Gracias a los análisis realizados mediante el microscopio óptico, se ha podido determinar firmemente el tipo de madera y sus rasgos distintivos.

En la sección transversal (fig. 41 y 42) se observan anillos de crecimiento diferenciados, donde se distingue la madera tardía (la más oscura) con presencia de canales resiníferos fisiológicos formados de células epiteliales delgadas, con un diámetro de 100 μm . Además, en la madera temprana (la más clara) se pueden apreciar los radios.



Figura 41. Detalle sección transversal mediante microscopio USB.



Figura 42. Detalle sección transversal mediante microscopio USB.

En la sección radial se aprecian campos de cruce de tipo pinoide, con una punteadura por campo, con un diámetro promedio 8 μm (fig. 44 y 45). A su vez, presenta traqueidas radiales de paredes dentadas, hasta el centro del lumen, bien marcadas y de punta afilada, denominadas dientes agudos³⁷ (fig. 43 y 44).

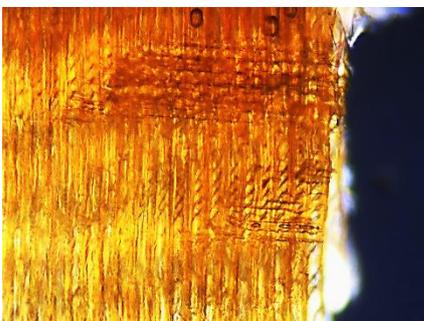


Figura 43. Detalle sección radial 10x, luz polarizada 90°, mediante microscopio Leica DMRXP.

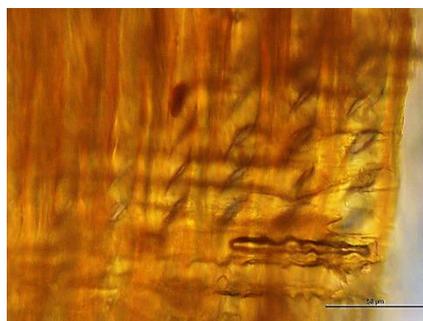


Figura 44. Detalle sección radial 40x, luz polarizada 90°, mediante microscopio Leica DMRXP.

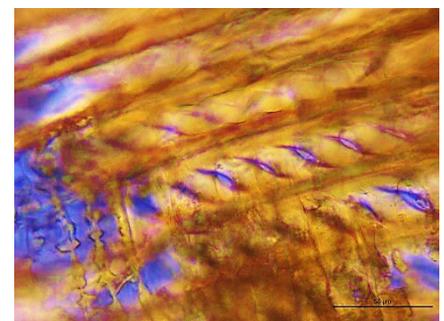


Figura 45. Detalle sección radial 40x, luz polarizada 45°, mediante microscopio Leica DMRXP.

³⁷ GARCÍA, L; GUINDEO, A; PERAZA, C; y DE PALACIOS, P. *La madera y su anatomía*. Madrid: Fundación Conde del Valle de Salazar. 2003. p.64

Tras el análisis de las fotografías efectuadas con el microscopio, se concluye que se trata del género *pinus sp.*, y dentro de éste, familia pinaceae, pudiendo tratarse de *Pinus pinea* o *Pinus pinaster Aiton*, también conocido como rodeno o pino marítimo, árbol procedente de Argelia y Marruecos, extendido hacia el norte de Europa hasta Lombardía³⁸. Se trata de una madera de peor calidad que otras especies de pinos, que posee una alta cantidad de resina, pero a pesar de ello cuenta con excelentes cualidades como soporte, debido a su ligereza, resistencia y facilidad para ser trabajada³⁹. Esta especie junto con el pino silvestre (*Pinus sylvestris L.*), y el pino negral o laricio (*Pinus nigra J. F. Arnold*) han sido utilizadas notablemente en la Corona de Aragón, y es la especie dominante en la zona de Teruel y Albarracín, en particular.

5.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

En esta sección, hemos realizado un exhaustivo análisis de los diferentes estratos pictóricos, llevando a cabo una serie de pruebas y fotografías que nos permiten identificar su composición. Para ello, hemos empleado fotografías con luz ultravioleta para evaluar el estado de la superficie, identificar pigmentos, repintes y barnices, aprovechando las distintas fluorescencias emitidas por los materiales. Asimismo, hemos utilizado fotografías infrarrojas para observar con precisión las áreas de la pintura original que faltan, delimitando de manera exacta su perímetro⁴⁰. Por último, hemos tomado fotografías con rayos X para localizar la posición precisa de los clavos que sostienen la obra.



Figura 46. Detalle del estrato intermedio de estopa.

PREPARACIÓN

En la obra, se ha podido observar un estrato intermedio de estopa (fig. 46), compuesto por fibras vegetales, entre las capas de yeso en la superficie del soporte. Su objetivo es proteger las capas de preparación y película pictórica de los movimientos de contracción y dilatación de la madera. Además, actuaba como una capa mordiente para mejorar la adhesión de la capa de preparación⁴¹. Pese a que no se distingue en la radiografía, se ha detectado su presencia en la mayor parte de faltantes de preparación y pintura (fig. 47), por lo que se deduce que cubre la mayor parte del soporte.



Figura 47. Detalle del estrato intermedio de estopa.

³⁸ PÉREZ MARÍN, E; CARRERAS RIVERY, R. *Maderas en bienes culturales europeos. Identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia: Editorial UPV, 2018. p. 68

³⁹ CASTELLÓ PALACIOS, A. *Op.cit.* p.86

⁴⁰ GABALDÓN, A; INEBA, P. *Op.cit.* p.143

⁴¹ AGUADO, E. El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza): aportaciones de su restauración a la historia del arte aragonés del siglo XVI. En: *Artigrama*, N.º 21, 2006. p.360



Figura 48. Detalle de la diferenciación de las capas de preparación.



Figura 49. Detalle de la capa superior de preparación.



Figura 50. Detalle de empastes.



Figura 51. Detalle de las veladuras.

Usualmente, las tablas de madera son tratadas con una técnica llamada aparejo, la cual consiste en saturar los poros del soporte con una mezcla de sulfato de calcio (CaSO_4) y cola animal, formando una capa espesa. Posteriormente se aplica un aislante para disminuir su capacidad de absorción. En este proceso, se requiere de un espesor total igual o superior a un milímetro para cubrir la veta de la madera de conífera⁴².

En este caso la preparación es gruesa, formada por varias capas de manera homogénea y blanquecina (fig. 48). Por consiguiente, los estratos inferiores de yeso son los que contienen mayor grosor, denominado *gesso grosso*. Posiblemente este estrato este compuesto por anhidrita, que es una forma menos hidratada del yeso, y al fraguar aumenta su cohesión⁴³. Asimismo, las capas exteriores de la preparación tienen un aspecto más claro y uniforme, aportando luminosidad a la superficie (fig. 49).

PELÍCULA PICTÓRICA

Según el análisis realizado, la obra objeto estudio parece haber sido realizada con le técnica al óleo⁴⁴. En esta técnica implica el uso de pigmentos mezclados con aceite, que actúa como medio, proporcionando protección y viveza a la pintura, además de unir y cohesionar las partículas de pigmento. Durante el siglo XVI, se utilizaron aceites vegetales como el de linaza, nueces, espliego o alhucema, y se agregaba vidrio molido o litargirio para acelerar el proceso de secado⁴⁵. En el caso de nuestra obra, se puede deducir que se empleó aceite de linaza como aglutinante, ya que es claro, fluido, seca rápidamente y al mismo tiempo es resistente; aunque tiene la desventaja de amarillear y perder elasticidad con el tiempo.

Durante el siglo mencionado, se utilizaron pigmentos de alta calidad, tales como, la azurita, albayalde, tierra roja, bermellón, kermes, minio, verdigris, amarillo de estaño y plomo, además del negro carbón y tierras.

⁴² GABALDÓN, A; INEBA, P. *Op.cit.* p.154

⁴³ *Ibíd.*, p.155

⁴⁴ No se han efectuado pruebas de identificación de la técnica.

⁴⁵ SÁNCHEZ, J; y QUIÑONES, D. Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N ° 31, 2009. p.49



Figura 52. Detalle de las pinceladas.

En relación con su grosor, la capa de pintura presenta una mayor espesura, lo cual es una característica distintiva de la pintura española sobre tabla. Sin embargo, también se pueden apreciar matices sutiles, transparencias y sombreados de excelente calidad. La técnica empleada es plana, sin pinceladas evidentes, lo que indica una ejecución delicada y precisa. La pintura se construye mediante la superposición de múltiples capas, comenzando con un fondo opaco de color intenso y finalizando con veladuras en tonos más oscuros y pequeños toques de pincel en las áreas iluminadas y los reflejos, como los destellos de joyas.⁴⁶

BARNIZ

El barniz es una sustancia filmógena e incolora, elaborada mediante resinas naturales o sintéticas suspendidas en un disolvente, que se aplica en estado líquido sobre la superficie pictórica, y al secarse forma una capa sólida denominada *film*. Su aplicación contiene una doble funcionalidad: mejora estéticamente la obra al reducir la luminosidad y aumentar la saturación de los colores, al tiempo que la protege de daños causados por el polvo, la luz, los insectos y otros elementos ambientales, así como de posibles daños mecánicos.

En relación con la fotografía ultravioleta, se puede distinguir la presencia de una capa gruesa de barniz y su estado de degradación en la totalidad de la superficie. Por el color amarillento de la fotografía, y por su contextualización histórica, podríamos inducir que el barniz que se ha utilizado es a base de resinas naturales disueltas en un disolvente. Comúnmente, en el siglo XVI, se utilizaba el barniz elaborado con sandáraca o grasilla (resina del enebro), diluida en aceite de linaza⁴⁷ (fig. 54 y 55). Aunque no se descarta la posibilidad de un barniz compuesto por clara de huevo batida y barnices con base oleosa (aceite de linaza caliente).



Figura 53. Fotografía ultravioleta.



Figura 54 y 55. Detalles de la capa de barniz mediante microscopio USB.

⁴⁶ GABALDÓN, A; INEBA, P. *Op.cit.* p.153

⁴⁷ SÁNCHEZ, J; y QUIÑONES, D. *Op.cit.* p.64

5.4. MARCO

El marco que porta la obra no es original, debido a que la obra se encontraba dispuesta en la calle lateral del retablo. Por lo que puede recordar su estilo, a los marcos que se realizaban en la época del Renacimiento, denominados como *cassetta*. Por ende, este marco presenta una estructura arquitectónica con motivo vegetal, haciendo alusión al retablo perdido renacentista.

Consiste en un marco de madera pintado con purpurina, que se encuentra clavado al soporte. Consta de unas dimensiones de 125 x 55 x 3 cm, junto con un elemento añadido superior de 15 x 40'5 cm, y cuenta con 5 piezas.

Mediante el estudio microscópico, se ha determinado el tipo de dorado que contiene. Se trata de una capa de color con purpurina, derivado del mismo repinte dorado de la película pictórica (fig. 58 y 59). Esto sucede mucho con las obras del siglo XVI, por las modificaciones experimentadas a lo largo del tiempo, y repintados posteriores ocultando total o parcialmente los elementos originales⁴⁸. Seguramente se habrá realizado por un gusto estético de la época, aunque este efecto con purpurina arruina el concepto general de la decoración de dicho siglo.

A través de un examen visual se ha determinado que es posible que se trate de madera de pino, caracterizado por su color, y con vetas similares del propio soporte. Tampoco se ha podido identificar el tipo de corte que presenta, debido a que no se ha desmontado el marco del soporte.

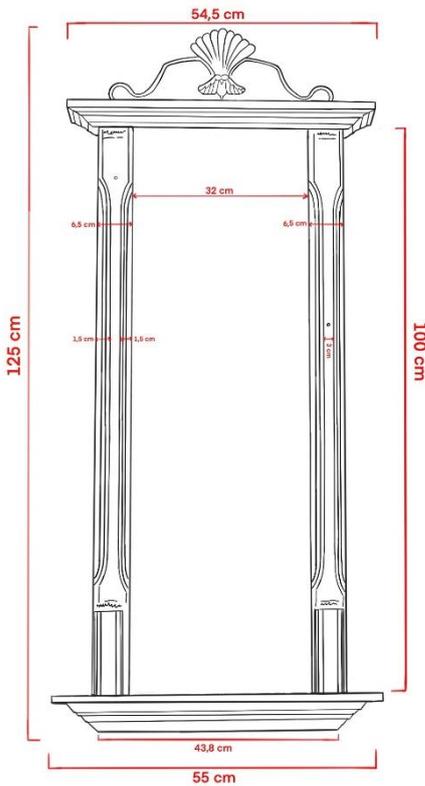


Figura 56. Diagrama de acotaciones del marco.

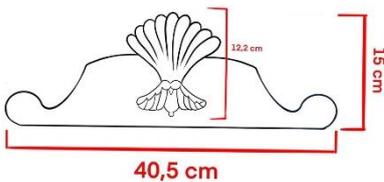


Figura 57. Diagrama de acotaciones del elemento añadido.



Figura 58 y 59. Piezas laterales pintadas con purpurina dorada.

⁴⁸ SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. *Op.cit.* p.226

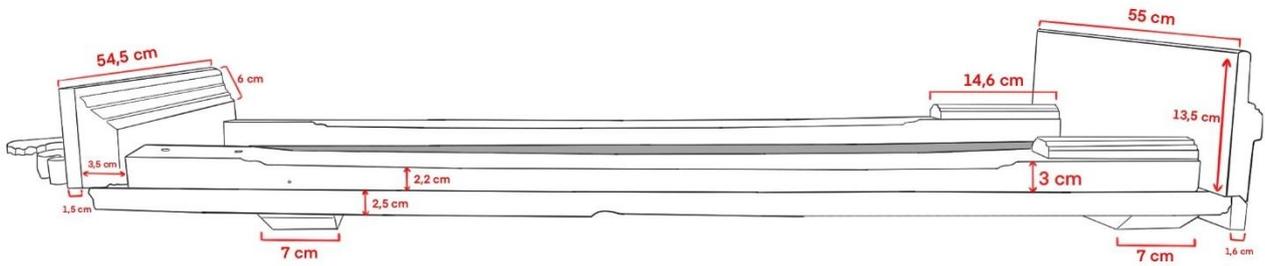


Figura 60. Diagrama de acotaciones del marco.

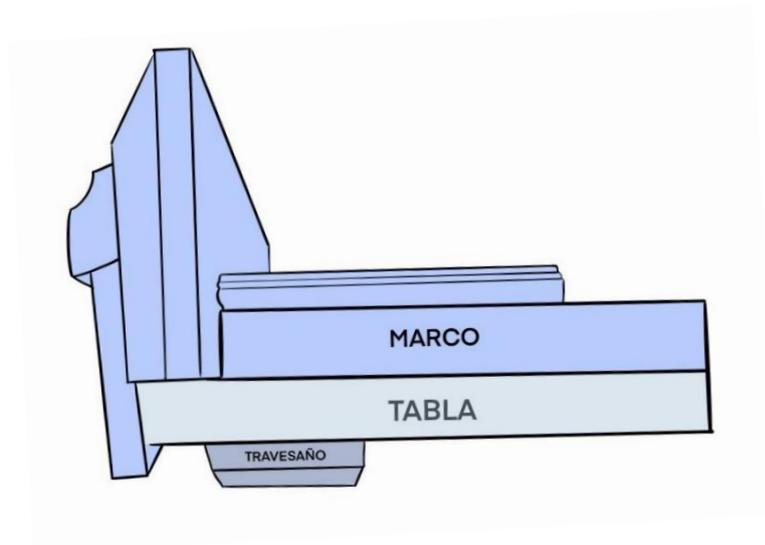


Figura 61. Anclaje del marco a la tabla.



Figura 62. Detalle del ataque de insectos xilófagos en el soporte.



Figura 63. Detalle del ataque de insectos xilófagos en el travesaño.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

6.1. SOPORTE

El soporte lúneo se encuentra en un estado de conservación deficiente, a causa de factores físicos, biológicos y químicos. Dichos factores han ocasionado el deterioro de la madera debido a sus propiedades, como su capacidad higroscópica y su elevado contenido de celulosa, lo que la vuelve susceptible al ataque de insectos xilófagos⁴⁹, microorganismos, etc.

Una de las anomalías más prominentes, y que se encontraba activa, es causada por la acción de los insectos xilófagos. Se hallan múltiples orificios y faltantes en la parte del reverso, únicamente en los laterales (fig. 62) y travesaños (fig. 63), debido a que son zonas de albura, más blandas y corresponden a las partes más alejadas del centro del duramen, por lo que han provocado un debilitamiento estructural.

Tanto por su tamaño, forma y el diámetro de los orificios, el tipo de plaga podría tratarse del insecto *Anobium punctatum*, comúnmente denominado como carcoma común. Este tipo de insecto es el más frecuente en España, atacando indistintamente tanto a maderas de frondosa como de conífera, donde se instalan tanto en el duramen como en la albura, posiblemente por la presencia de sustancias proteicas⁵⁰. También, se han encontrado restos de otros insectos en el interior de las galerías (fig. 64).



Figura 64. Insecto en el interior del orificio.

⁴⁹ "Insectos que se alimentan de la madera rompiendo su estructura, abriendo galerías en su interior, y convirtiéndola en la materia muerta de aspecto pulverulento y acorchado." CALVO, A. *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos. de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003 p. 237.

⁵⁰ LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. p.21

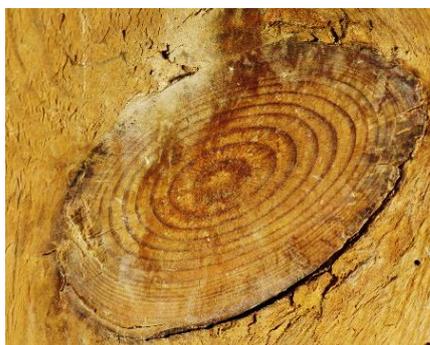


Figura 65. Nudo situado en el reverso del soporte.

Además, se observan nudos de gran tamaño (fig. 65) que muestran a su alrededor manchas generadas por la resina. Estos nudos han provocado agrietamientos en la madera (fig. 66) y han afectado notablemente al estrato pictórico, ocasionando una serie de alteraciones.

A su vez, se presentan pequeñas fisuras en el centro del soporte, cercanas a los travesaños, efectuando una trayectoria vertical siguiendo la orientación de las fibras (fig. 67). Estas fisuras al no tener una gran profundidad no llegan a afectar al anverso de la obra.



Figura 66. Detalle de la grieta en el nudo.



Figura 67. Detalle de las fisuras del reverso.



Figura 68. Detalle de la mancha de pintura.

Por último, presenta varias manchas azuladas por la pintura aplicada en el borde (fig. 68), y otras blanquecinas derivadas de la preparación que contienen los travesaños en su interior, compuestas de cola animal y carga blanca (fig. 69). A su vez, también encontramos clavos oxidados, tanto en los travesaños, que se encuentran doblados, como alrededor sujetando el soporte lúneo al marco (figs. 70 y 71).



Figura 69. Detalle de manchas blanquecinas de preparación.



Figura 70. Detalle de la cabeza del clavo oxidada.



Figura 71. Detalle del clavo oxidado del travesaño.

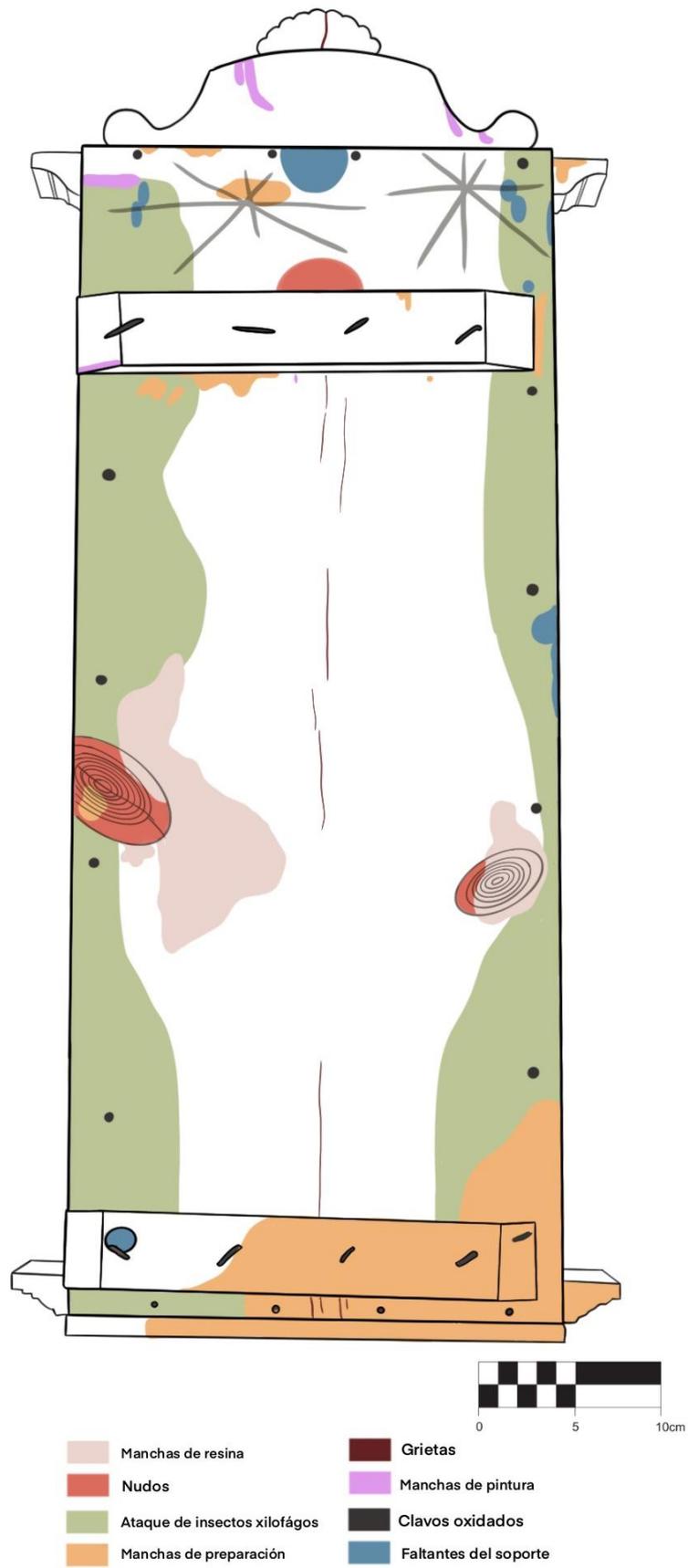


Figura 72. Croquis de las alteraciones en el soporte

6.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

Respecto a los estratos pictóricos, su estado de conservación es inadecuado, presenta multitud de patologías que afectan notablemente a la pintura.

Los deterioros más notables son la suciedad superficial por toda la superficie pictórica, debido al contacto de suciedad ambiental como los residuos ambientales y el polvo. A su vez, encontramos en la capa de protección una oxidación y amarilleamiento, provocado por la exposición lumínica, y a la interacción con la humedad y el oxígeno. Esto ha ocasionado que no cumpla con su función protectora y estética, dificultando la correcta percepción de los colores originales.



Figura 73. Detalle de la oxidación del barniz.



Figura 74. Detalle de las craqueladuras y faltante pictórico.



Figura 75. Detalle de las cazoletas de malla rectangular.



Figura 76. Detalle de los abolsamientos.



Figura 77. Detalle del arañazo.

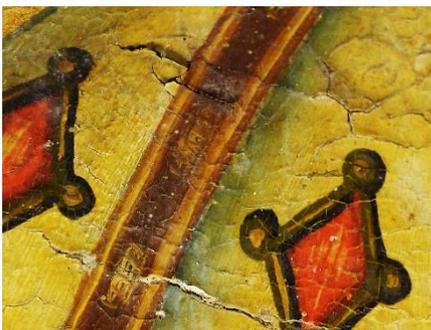


Figura 78. Detalle de la grieta.

Por otra parte, se localizan diversas craqueladuras (fig. 74), cazoletas formando una malla rectangular (fig. 75) y abolsamientos por la totalidad de la película pictórica, a consecuencia de los aglutinantes utilizados, y fallos en la técnica (fig. 76). Es importante considerar que también han sido ocasionados por los movimientos dimensionales del soporte leñoso. En estas zonas mencionadas, el estrato pictórico ha sufrido los efectos del envejecimiento, por lo que ha conllevado a una disminución en su elasticidad y se ha vuelto más rígido, dificultando su capacidad para hacer frente a las expansiones y contracciones del soporte. Igualmente, se observan una serie de grietas muy marcadas (fig. 78), debido a la presencia de nudos ubicados en el soporte, y dos arañazos con un trazo muy similar derivado de una acción antrópica (fig.77).



Figura 79. Detalle de los filamentos de estopa endurecidos.

Además, se encuentran varias pérdidas de película pictórica dejando visible la capa de preparación, y filamentos de estopa endurecidos y levantados (fig. 79), hallados en su totalidad. Por otro lado, es visible la presencia de un depósito de cera dispuesto de forma vertical en la esquina inferior izquierda, causada por la exposición y el contacto directo de la obra con las velas (fig. 80).

Finalmente, se puede percibir dos orificios situados en las zonas laterales de la superficie, originado por insectos xilófagos que han traspasado todos los estratos (fig. 81 y 82).



Figura 80. Detalle del depósito de cera.



Figura 81. Orificios provocados por los insectos xilófagos.



Figura 82. Detalle del orificio.



Figura 83. Fotografía infrarroja y luz visible de detalle, comparativa.

Se hallan indicios de que la obra pudo haber sido objeto de intervención previa, sin llegar a restauraciones propiamente dichas. Es posible que se llevaran a cabo posteriormente al incendio de la iglesia, ya que no se ha encontrado ninguna evidencia documental que mencione dichas acciones.

Cabe destacar que todo lo mencionado a continuación son observaciones y estudios fotográficos, que nos aseguran la modificación sobre el original.



Figura 84. Detalle de los repintes verdosos.

En primer lugar, encontramos limpiezas abrasivas por la zona superior del báculo, y en los dedos de la mano (fig. 83), alterando la visualización y comprensión del acto que realiza. Por consiguiente, gracias a la utilización de fotografías ultravioleta, se visualizan repintes de color verdoso y rojizos (fig. 84) siguiendo la misma tonalidad de la vestidura. Estos repintes se encuentran en una capa inferior del estrato pictórico, por ende, se puede deducir que dichas lagunas se reintegraron directamente sobre el sustrato de preparación mediante la técnica de tinta plana. A su vez, se encuentra un repinte dorado en el nimbo que rodea la cabecera del santo (fig. 85), a través de purpurina



Figura 85. Fotografía ultravioleta de detalle, repinte del nimbo

aglutinada con resinas acrílicas termoplásticas, superpuesta a las láminas metálicas inferiores efectuadas con la técnica magra (al agua), debido a la presencia de áreas sin retocar donde se puede apreciar el bol rojizo (figs. 86 y 87).

Por último, el marco añadido oculta partes significativas de la pintura, alterando su lectura, como la continuación del báculo o el gesto de la mano. Al igual que el nimbo, se encuentran zonas pintadas con la misma purpurina.



Figura 86. Reintegración con purpurina dorada.

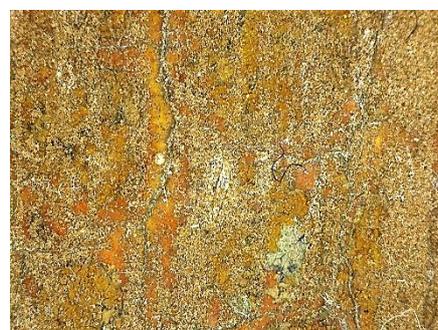
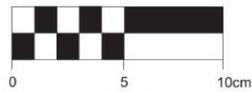


Figura 87. Detalle de la purpurina, láminas anteriores y bol rojizo.



- | | | |
|---|--|---|
|  Orificios de insectos xilófagos |  Cazoletas |  Depósito de cera |
|  Fibras de estopa |  Abolsamiento |  Repintes |
|  Pérdidas de película pictórica |  Erosiones | |
|  Arañazos |  Grietas | |

Figura 88. Croquis de las alteraciones en los estratos pictóricos.

6.3. MARCO



Figura 89. Detalle de oxidación de la purpurina.



Figura 90. Detalle del orificio provocado por el clavo de sujeción.

En relación con el estado de conservación del marco, no presenta grandes alteraciones que afecten a la estética de la estructura.

Se contempla gran acumulación de suciedad generalizada, sobre todo en la zona superior e inferior, donde se encuentran excesos de polvo, pelusas y restos de material producido por insectos, como telarañas.

Respecto a la pintura dorada con purpurina, se hallan varias oxidaciones de color verdoso, derivado de factores de humedad y de la degradación natural del material.

Por otro lado, hay presencia de orificios de insectos xilófagos repartidos de manera puntual que han llegado desde el soporte. A su vez, también se observan dos orificios de mayor tamaño, donde estaban colocados los clavos que se sujetaban el marco al soporte. Se sabe por fuentes orales, que estos clavos fueron eliminados al trasladar la obra.

Por último, en el elemento añadido se encuentran dos alteraciones por el anverso. Una de ellas son los restos de pintura azulada proveniente de la película pictórica, y una grieta, que divide en dos partes la estructura.



Figura 91. Detalle de la mancha de pintura.



Figura 92. Detalle de la grieta en el anverso del marco.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

7.1. PRUEBAS PRELIMINARES

Previamente de realizar cualquier intervención, se elaboraron ensayos iniciales para establecer los materiales que se podrán llevar a cabo en dicho proceso.

En primera instancia, se evaluó la sensibilidad del estrato pictórico a diversos disolventes (agua⁵¹, acetona, etanol y White Spirit); posteriormente, se realizaron las pruebas de sensibilidad a la humedad, a través de una humectación puntual con un algodón humedecido en agua tibia, con la finalidad de estudiar la reacción de los estratos intermedios del anverso y la película pictórica. Finalmente, se efectuó las pruebas de sensibilidad al calor, que consiste en una aplicación de calor moderado mediante una espátula caliente sobre una lámina de Melinex⁵².

Las pruebas determinaron que la capa pictórica no era sensible ni a la humedad ni al calor, tampoco hay variaciones con el agua, la acetona ni el White Spirit, sin embargo, reacciona ligeramente con el etanol.

7.2. INTERVENCIÓN EN EL SOPORTE LÍGNEO

Antes de iniciar cualquier tratamiento, se considera necesario eliminar parcialmente el enmarcado actual debido a que oculta parte de la pintura original, está clavado y puede ocasionar problemas de conservación futuros.

LIMPIEZA SUPERFICIAL

Es recomendable realizar una limpieza superficial en el reverso, debido a la suciedad acumulada, manchas blanquecinas del yeso y los restos de serrín provenientes de las galerías de los insectos xilófagos. A su vez, se deberá de eliminar rigurosamente todo resto de materia fecal que ha quedado en dichas galerías, con el propósito de que los consolidantes y el insecticida que se vaya a emplear impregne en profundidad.

⁵¹ Siguiendo con el ODS. 06. Agua limpia y saneamiento, meta 6.3: El agua utilizada, posiblemente contaminada después de su uso, se desecha adecuadamente en el recipiente de basura designado.

⁵² Film termoplástico de poliéster, transparente, flexible y con gran resistencia a la tracción. Con elevada estabilidad dimensional tanto a bajas como a altas temperaturas. CTS España. [Consultado: 18/05/2023] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/366-film-poliester-art-232-monosiliconado>

En este caso, y como tratado conservativo, se realizó una limpieza mecánica en seco, con una brocha y aspiración controlada, la que nos permitió acceder a partes más profundas, que no es posible alcanzar ni con instrumentos mecánicos, como el bisturí.

DESINSECTACIÓN

El siguiente procedimiento, cuenta con la desinsectación que consiste en la impregnación química del soporte lúneo por medio de un insecticida. La infiltración del material variará de las propiedades de la propia madera, de la sección donde se esté implementando (transversal, tangencial o radial), del grado de humedad, y dependiendo del sistema de impregnación empleado y su naturaleza. Al tratarse de una madera de pino contiene una alta permeabilidad, como resultado la impregnación será efectiva. Por ende, se aplicará productos comerciales⁵³, en este caso *Xylores Pronto*[®], a través de inyección por los agujeros del reverso.

ESTABILIZACIÓN DE LOS CLAVOS

Tanto los clavos presentes en el soporte como en los travesaños están severamente oxidados, lo cual está afectando significativamente la madera. Por lo tanto, se llevará a cabo un proceso de eliminación de la corrosión. Primero, se realizará una limpieza utilizando una solución de ácido tánico al 3% en etanol con un hisopo.

Tras la limpieza, se procederá a la aplicación de una capa protectora empleando una mezcla de Paraloid al 5% en acetona. Este revestimiento fortalecerá la estabilidad de los clavos al funcionar como una barrera contra los elementos ambientales, disminuyendo así la posibilidad de futuros perjuicios o modificaciones.

⁵³ Siguiendo con el ODS. 12. Producción y consumo responsables, meta 12.4: Se emplearán los diferentes productos de manera eficiente y sin desperdiciarlos.

7.3. INTERVENCIÓN EN LOS ESTRATOS PICTÓRICOS

FIJACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE ESTRATOS

La obra objeto de estudio presenta alteraciones de los estratos pictóricos en su totalidad, como abolsamientos, grietas y craqueladuras en mayor o menor grado dependiendo del lugar. Estas alteraciones se tienen que tratar de manera individual, por lo que es apropiado efectuar una consolidación y fijación de los estratos pictóricos. El objetivo principal de este tratamiento es proporcionar una adherencia correcta de la película pictórica al soporte en todas las áreas levantadas, especialmente entre las capas intermedias de estopa y preparación.

En presencia de craqueladuras y abolsamientos, sería apropiado utilizar gelatina técnica, un adhesivo de origen animal, compatible con la técnica de la obra, además la humedad y el calor beneficia a la consolidación. Esta cola animal se aplicaría a través de pincel o inyección en las zonas intermedias de las grietas y levantamientos. Acto seguido, tras haber dejado reposar el adhesivo, y que esté en un estado mordiente, se efectuaría calor moderado mediante una espátula caliente interponiendo un papel japonés y un Melinex entre la espátula y la pintura. Esto permitiría recuperar la adherencia del estrato pictórico y eliminar todas aquellas deformaciones que se encuentren.

ELIMINACIÓN DEL DEPÓSITO DE CERA

Para la eliminación puntual del depósito de cera que se encuentra en la zona inferior derecha, se emplearía calor con la interposición del papel japonés o TNT, el cual absorbería la cera una vez se encuentre fundida. Tras ello, se procedería a retirar el papel y se removerán los residuos que pudieran haber quedado en la superficie mediante un hisopo humedecido en White Spirit.

LIMPIEZA DE ESTRATOS PICTÓRICOS

Para determinar un proceso de limpieza de los estratos pictóricos se realizaron dos tipos de pruebas de solubilidad: el test acuoso⁵⁴ y el test de disolventes orgánicos neutros (Test de Cremonesi). El test de solubilidad o de disolventes orgánicos neutros trata de diversas pruebas con mezclas de disolventes clasificados de menor a mayor polaridad. Por ello, trata de conseguir un disolvente o una mezcla que elimine el barniz, la suciedad y los repintes con la menor polaridad, sin llegar a dañar otros estratos.

1. Agua destilada	Elimina muy poca suciedad superficial.
2. L. (Ligroina 100%)	No elimina nada.
3. LA1. (Ligroina 90% + Acetona 10%)	Elimina muy poca suciedad superficial.
4. LA2. (Ligroina 80% + Acetona 20%)	Elimina muy poca suciedad superficial.
5. LA3. (Ligroina 70% + Acetona 30%)	Elimina muy poca suciedad superficial y barniz.
6. LA4. (Ligroina 60% + Acetona 40%)	Muy eficaz, elimina suciedad superficial y barniz.
7. LA5. (Ligroina 50% + Acetona 50%)	Eficaz, elimina suciedad y barniz pero deja pasmados.
8. LE1. (Ligroina 90% + Etanol 10%)	No retira mucho.
9. LE2. (Ligroina 80% + Etanol 20%)	No retira mucho.
10. Tween 20 ph 7	Muy eficaz, elimina la suciedad superficial.
11. Tween 20 ph 5'5	Menos eficaz que el anterior.
12. Tween 20 ph 8'5	Elimina la suciedad superficial.
13. LE3. (Ligroina 70% + Etanol 30%)	No retira mucho.
14. AE1. (Acetona 75% + Etanol 25%)	Retira los pigmentos.
15. Citrato de TEA	Muy eficaz, elimina bastante la suciedad superficial.

Figura 93. Tabla de los resultados de las pruebas realizadas.

⁵⁴ Siguiendo con el ODS. 13. Acción por el clima: Esta prueba no promueve el uso de productos tóxicos que puedan causar daños tanto a la obra como al entorno de trabajo.

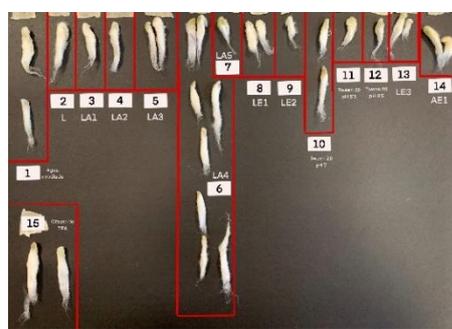


Figura 94. Muestras de los hispos con diversos disolventes.

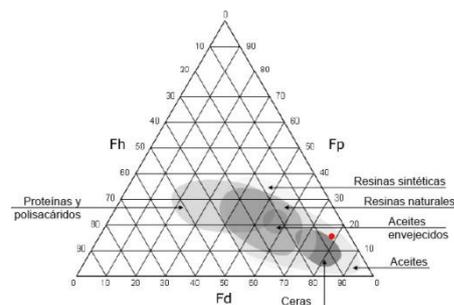


Figura 95. Disolvente LA4 (Ligroína 60% + Acetona 40%) situado en el triángulo de TEAS.

Este procedimiento se inició con catas circulares muy reducidas y desiguales en los bordes y zonas poco visibles sobre distintos colores considerando que los pigmentos oscuros suelen ser más sensibles que los blancos, que se caracterizan por limpiarse de manera más sencilla.

Tras los resultados, los disolventes más eficaces para la eliminación de suciedad superficial son Tween 20 pH 7⁵⁵, por sus propiedades tensoactivas, y Citrato de TEA⁵⁶, por sus propiedades quelantes.

Mientras que, para la eliminación del estrato de barniz alterado, se utilizaría el disolvente LA4 (Ligroína 60% + Acetona 40%), un hidrocarburo alifático con parámetros 77 Fd, 14 Fp, 7 Fh, que a través del triángulo de TEAS nos indica que el barniz está compuesto por un aceite (fig. 95), posiblemente aceite de linaza, o una mezcla de aceites y resinas naturales envejecidas⁵⁷.

Sin embargo, para la eliminación de repintes es conveniente que se opte por el mismo disolvente o geles, especialmente en los repintes dorados. Así pues, mediante una emulsión grasa y un hisopo, se irá retirando gran parte del repinte sin llegar a dañar los restos de lámina metálica que pudiera haber debajo. Con la intención de un cuidado más riguroso, será adecuada la utilización de lupas auxiliares y una buena iluminación para discernir las zonas que deben ser sustraídas.

BARNIZADO

Para comenzar, se aplicaría una capa inicial de barniz en la totalidad de la obra mediante una mezcla de resina Dammar y White Spirit en una proporción del 25%. Este barnizado tiene la función de proporcionar una capa protectora que ayudará en el siguiente paso, el estucado, asegurando que no se cause ningún daño a los estratos pictóricos durante el proceso.

ESTUCADO

En este tratamiento se utilizaría un estuco de origen natural y animal, en el que debe incorporarse con los materiales originales, facilitando un buen modelado de la textura, y una reversibilidad adecuada. Este estuco estaría compuesto por gelatina técnica y sulfato cálcico, en él se podría añadir un fungicida que permita evitar su pudrición.

⁵⁵ Solución tampón a pH 7, con 3 gotas de Tween 20.

⁵⁶ Citrato de TEA: 100 ml de agua, con 1 gramo de ácido acético, y 2,10 ml de TEA.

⁵⁷ SANCHEZ LEDESMA, A; SEDANO, U; PÉREZ, S; SOLER, J.A; DESPLECHIN, H; y PALAO, M. *Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación*, 2006. [Consulta: 20/06/2023] Disponible en:

https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/

Se aplicaría el estuco mediante pincel, proporcionando varias capas hasta conseguir el nivel de la superficie. Una vez seco, se procedería a corregir y eliminar el exceso de masilla en superficie mediante bisturí. En este proceso es necesario actuar con prudencia puesto que es fácil manchar la zona circundante de la laguna, provocando que el exceso del material penetre en los poros de la pintura, lo cual dificultaría su eliminación.

En último lugar, se realizarían incisiones mediante bisturí o escalpelo, texturizando la superficie simulando las diversas craqueladuras que rodean los estucos, con el objetivo de conseguir una integración de la obra a nivel estético.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

El método de retoque que se realizaría sobre los ropajes del santo se caracteriza por un *trattegio* vertical⁵⁸. En diferentes zonas se utilizará una de sus variantes, denominado como *trattegio multidireccional*, en el que permitirá una mayor versatilidad de la adaptación a las lagunas y de manera más ajustada a comparación de otras. Sin embargo, para el nimbo dorado se efectuará una reintegración con efecto oro.

En primer lugar, se empleará acuarela para llevar a cabo una aguada inicial de color en bajo tono, ajustándose al original. Con los sistemas mencionados, se realizará con gouache una primera pasada para lograr una aproximación al tono sin buscar el acabado final. Este proceso con gouache facilitará la adherencia de los pigmentos al barniz, con ellos se lograría ajustar el tono final y establecer de forma definitiva la dirección predominante según la zona de la laguna.

BARNIZADO FINAL

En la selección del barniz, se ha valorado aplicar un sistema mediante pulverización, con una pistola a presión o espray. Se daría una capa final de barniz, de origen sintético, que consistirá en un barniz de Regalrez 1094 (25 gr Regalrez 1094 + 100 ml White Spirit). Este barniz cuenta con propiedades ópticas semejantes a las resinas naturales y tiene alta resistencia al envejecimiento.

⁵⁸ Superposición de un rayado completamente vertical y de tal concentración de trama que las líneas, parecen fundirse. No se trata de un rayado diseminado o suelto, sino más bien al contrario, ofreciendo texturización óptica orgánica semejante a una pelliza.

7.4. PROPUESTA DEL ENMARCADO

Se ha considerado relevante realizar un nuevo enmarcado a la tabla. Previamente, este marco ha contribuido a la conservación y protección de la obra, aunque oculta partes significativas de la pintura, dificultando la comprensión de la representación y dinamismo de la figura (fig. 96). Por lo tanto, se ha llegado a la conclusión de sustituir las piezas laterales por listones de madera de menores dimensiones, cumpliendo las mismas funciones conservativas, permitiendo conseguir una visibilidad adecuada de la obra, además de aprovechar el formato actual.

Estas piezas tendrán unas dimensiones de 100 x 3 x 2 cm, y se optará por un anclaje fijo. Se fijarán a las piezas superior e inferior mediante encolado y clavos de acero inoxidable (fig.97) permitiendo un mejor agarre de estas. Los listones estarán realizados con la técnica del dorado al agua siguiendo la estética de los anteriores, envolviendo por completo el borde del soporte lúneo.



Figura 96. Enmarcado que contenía la obra (no original).

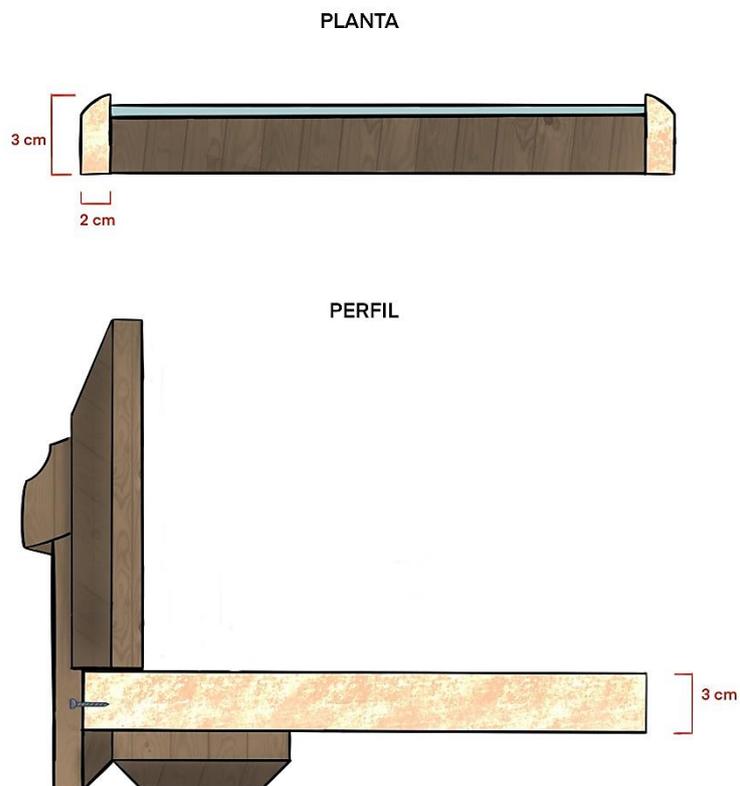


Figura 97. Croquis planta y perfil de la propuesta del enmarcado.



Figura 98. Croquis de la propuesta del enmarcado.



Figura 99. Resultado final de su intervención y enmarcado.

8. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva adquiere un conocimiento detallado de los factores que pueden contribuir al deterioro de los objetos de carácter cultural. Su objetivo es establecer una estrategia para controlar o reducir al mínimo el impacto que estos factores pueden tener en los componentes más vulnerables de la estructura del objeto, mediante acciones indirectas.

Dado que no es posible modificar todas las condiciones de la iglesia, se han elaborado una serie de recomendaciones básicas para preservar de manera concisa esta obra, tales como el control de la humedad relativa y la temperatura, iluminación, protección contra agentes contaminantes, y un control periódico de limpieza.

La obra objeto de estudio se encontraba almacenada en la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde, donde conviven con un conjunto de obras pertenecientes al fondo de la iglesia. Está compuesta por materiales orgánicos, como la madera y ciertos aglutinantes, lo que significa que la degradación de los materiales y su transformación en el tiempo es constante. En el soporte, debido a su naturaleza leñosa, presenta ciertos problemas como la higroscopicidad y la anisotropía, que provocaran la retracción y cambios dimensionales. Además, las propiedades intrínsecas de la madera, como la tasa de humedad, el pH y la propia composición, favorecen el desarrollo de contaminantes biológicos, como macroorganismos e insectos. A su vez, una iluminación inadecuada puede causar alteraciones de los colores, pérdida de intensidad, e incluso oxidación de los compuestos y desintegración de la madera.

Hasta el momento, la obra en cuestión no ha sido sometida a ningún tipo de examen para evaluar su estado de conservación. Sin embargo, tras el análisis realizado, se han encontrado evidencias de deterioro que podrían estar relacionadas con su almacenamiento inadecuado. Además, se han identificado la presencia de agentes de deterioro, como el polvo, así como la aparición de contaminantes de insectos xilófagos, derivado a una plaga en el edificio religioso, y condiciones ambientales de temperatura y humedad relativa que han afectado negativamente a la obra.

Se recomienda tomar precauciones en el entorno donde se encuentra la obra, a fin de evitar grandes variaciones de temperatura y humedad relativa, ya que están vinculadas con los cambios dimensionales de los objetos higroscópicos en el soporte lúneo, aunque por sí solas no son perjudiciales, la combinación inadecuada de ambas puede ocasionar hinchazón, o contracción de la madera⁵⁹.

Para garantizar un control adecuado de una pintura sobre tabla, es importante promover la ventilación en momentos de aglomeración y mantener una temperatura óptima entre 18-23°C, con una humedad relativa de alrededor del 50%-53%⁶⁰. También es fundamental evitar que la obra se encuentre cerca de paredes húmedas, ya que esto puede generar fluctuaciones en el soporte.

Por consiguiente, la luz desempeña un papel fundamental en la apreciación de los colores, texturas y formas de una obra de arte. Sin embargo, desde la perspectiva de la conservación, tanto la luz visible como la radiación ultravioleta (UV) pueden acelerar el deterioro de las obras al desencadenar reacciones químicas en las superficies de las pinturas. Para garantizar la preservación a largo plazo de las obras, es necesario encontrar un equilibrio entre la necesidad de exhibirlas y la responsabilidad de asegurar su durabilidad.

Es importante tener en cuenta el calor emitido por algunas fuentes de luz, por lo que se recomienda reemplazar los focos que emiten radiación UV o calor por iluminación LED, que genera poca emisión de calor. Además, se deben colocar de manera que la iluminación no incida directamente sobre la obra. En cuanto al nivel de iluminación, se recomienda mantenerlo entre 50 y 150 lux para una pintura sobre tabla⁶¹.

A su vez, se sugiere seguir un protocolo de limpieza periódica de la suciedad superficial. Estas limpiezas se llevarán a cabo utilizando plumeros atrapa polvos suaves, evitando el uso de bayetas o trapos que puedan causar abrasiones a largo plazo en la superficie de la obra. Además, es importante abstenerse de utilizar productos de limpieza que contengan detergentes, así como evitar la aplicación de ambientadores en formato de spray cerca de la obra. Estos productos pueden liberar una nube de componentes químicos que podrían contaminar la superficie de la obra.

⁵⁹ GARCÍA, I. *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid: Alianza Editorial. 2013. p.101

⁶⁰ SEDANO, U. *La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla*. Asturias: Ediciones Trea, 2014. p.25

⁶¹ *Ibíd.*, p.51

Por último, en lo que respecta a los ataques biológicos se recomienda la utilización de dispositivos de detección de insectos xilófagos, es una medida esencial para el control de plagas. Estos dispositivos son trampas impregnadas con feromonas que atraen y capturan a los insectos en cuestión. Mediante la inspección y renovación periódica de estas trampas, se puede mantener un control efectivo frente al riesgo de infestación. Además, al retener al insecto en la trampa, es posible contar la cantidad de ejemplares atrapados y determinar la especie a la que pertenecen, lo que proporciona datos sobre la evolución de la infestación y permite desarrollar un plan de desinsectación adecuado.

Asimismo, es fundamental disponer de un espacio de almacenamiento temporal destinado a las obras nuevas. En este espacio, las obras permanecerán en cuarentena hasta que se haya verificado que no presentan ninguna plaga que pueda infestar tanto a la obra en sí como al resto de la colección.

9. CONCLUSIONES

El presente Trabajo Final de Grado ha consistido en el estudio de una pintura sobre tabla sin evidencias documentales, careciendo de cualquier tipo de inscripción o firma que pueda atribuir la autoría o revelar su procedencia. Por lo tanto, a través de una profunda investigación bibliográfica y fuentes orales de investigadores locales, se ha logrado un análisis detallado de su iconografía y aproximación histórica-artística.

Tanto el estudio histórico-estilístico, y el estudio técnico nos ha posibilitado ubicar la datación y características de la obra. En que se menciona que la pintura fue ejecutada en el siglo XVI, de influencias renacentistas y flamencas, proveniente de la escuela aragonesa.

El estudio iconográfico ha determinado el conocimiento de la hagiografía de san Blas de Sebaste, conducentes al análisis de los atributos presentes en las diversas representaciones de este santo, y su atribución también ha sido corroborada por su indumentaria e insignias episcopales.

El estudio técnico nos ha garantizado la identificación de los materiales empleados y las técnicas utilizadas en su realización. Además, gracias a la documentación fotográfica con rayos X, nos ha permitido identificar los diversos clavos que se encontraban sujetos tanto en los travesaños como en el marco, y la pintura subyacente que se encontraba oculta por el marco.

Respecto a su estado de conservación, se ha concluido que se encuentra en un estado deficiente, debido a varios factores físicos, biológicos y químicos. Además, se ha aportado un diagnóstico de alteraciones, diferenciadas en el soporte, el marco y los estratos pictóricos.

Tras la distinción de las alteraciones y patologías que presentaba la obra, se ha redactado una propuesta de intervención, considerando los componentes de los materiales de la obra, y su estado de conservación, estableciendo relación con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Finalmente, se ha establecido las medidas conservativas que servirán para la preservación de la pieza de manera indirecta, sin la necesidad de intervenir en las piezas.

10. BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, E. El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza): aportaciones de su restauración a la historia del arte aragonés del siglo XVI. En: *Artigrama*, N.º 21, 2006. p.360 ISSN 0213-1498

CALVO, A. *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos. de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003. ISBN 978-84-762-8194-9

CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. ISBN 978 84 460 2931 1

CENDÓN AVELLANEDA, M. Situación del patrimonio artístico en la Sierra de Albarracín: Desde la guerra civil hasta nuestros días. En: *REHALDA*. Teruel: Cecal, N.º11, 2009. ISSN 1699-6747

CRIADO MAINAR, J. Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580. En: *Artigrama*. N.º 11, 1994. ISSN: 0213-1498.

DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada. 1ª ed.* Madrid: Alianza Editorial, 1999. ISBN 84-206-7029-4

DUCHEL-SUCHAUX, G, y PASTOUREAU, M. *La biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. ISBN 84-206-9478-9

GABALDÓN, A; INEBA, P. *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010. ISBN: 978-84-818-1389-0

GARCÍA, I. *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid: Alianza Editorial, 2013. ISBN 978-84-206-7865-8

GARCÍA, L; GUINDEO, A; PERAZA, C; y DE PALACIOS, P. *La madera y su anatomía*. Madrid: Fundación Conde del Valle de Salazar, 2003. ISBN 84-87381-23-5

GRACIA RIVAS, M. *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos*, volumen I (A-C). Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos Institución Fernando el Católico, 2020. ISBN 978-84-9911-619-8

GRANDA GALLEGO, C; PLAZA ESCUDERO, L; MARTINEZ MURILLO, J, y OLMEDO MOLINO, A. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2018. ISBN 978-84-376-3804-1

LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. ISBN: 84-89569-45-2

PÉREZ MARÍN, E, y VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004. ISBN 84-9705-608-6

PÉREZ MARÍN, E; CARRERAS RIVERY, R. *Maderas en bienes culturales europeos. Identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia: Editorial UPV, 2018. ISBN 978-84-9048-629-0

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos de la A a la F, 2ª ed.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. ISBN 84 7628 208 7

SÁNCHEZ, J; QUIÑONES, D. *Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI*. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N.º 31, 2009. ISSN 0185-1276

SEDANO, U. *La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla*. Asturias: Ediciones Trea, 2014. ISBN 978-84-9704-732-6

SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. *El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación. 1992. ISBN: 84-7753-363-6

TOMAS LAGUIA, C. *Las iglesias de la diócesis de Albarracín*. En: Teruel, 1964. N.º 32 ISSN 0210-3524

ENLACES ON-LINE

CASTELLÓ PALACIOS, A. *De la tabla al lienzo: Evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del renacimiento pleno al naturalismo barroco*. Doménech Carbó, M^a.T, Guerola Blay, V, y Pérez Marín, E. (dir.). Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2020. [Consulta:07/05/2023]
Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/162071>

CENNINI, C. *Di Cennino Cennini trattato della pittura: Messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*. Roma: Co'torchj di Paolo Salviucci, 1821. [Consulta: 14/05/2023] Disponible en:
https://books.google.es/books?id=SFLmehust6kC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

CTS España. [Consultado: 18/05/2023] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/366-film-poliester-art-232-monosiliconado>

MARTÍNEZ HURTADO, S. *El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales*. Ars Longa. Cuadernos de arte, 2018, no 11. [Consultado 18/05/2023] Disponible en:

<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28189/137-142.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

PATIÑO PUENTE, J.V. *Fundamentos del Arte I*. Toledo: Escuela de Arte Talavera, 2016. [Consulta:15/02/2023] Disponible en: <https://www.bubok.es/libros/250344/>

REDONDO, A. El culto a san Blas en la Castilla de los siglos XVI y XVII: leyendas, creencias y ritos. Pasados y presente. *Estudios para el profesor Ricardo García Cárcel, 2020*. [Consulta: 22/04/2023]. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2020/239074/paspre_a2020v2p843.pdf

SANCHEZ LEDESMA, A; SEDANO, U; PÉREZ, S; SOLER, J.A; DESPLECHIN, H; y PALAO, M. *Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación, 2006*. [Consulta: 20/06/2023] Disponible en: https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/

ZAPATER Y GOMEZ, F. *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. Madrid: Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, 1863, N.º 29. [Consulta: 24/04/2023] Disponible en: <https://books.google.es/books>

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

En este apartado se incluyen las fuentes de consulta de las fotografías. Las que no aparecen referenciadas han sido tomadas por la autora de este TFG:

- **Figura 03.** La prueba de judicaria del fuego. Felipe Pablo de San Leocadio, 1525. Imagen extraída de: <https://arterestauracion.com/pinturas-restauradas/joan-de-joanes/felipe-pablo-de-san-leocadio-la-prueba-judicaria-del-fuego/> ..
.....9
- **Figura 04.** Retrato de Alfonso V de Aragón. Joan de Joanes, 1557. Imagen extraída en: <https://www.wikiart.org/es/juan-de-joanes>.....9
- **Figura 05.** La Magdalena y tres santos dominicos. Juan de Borgoña, s. XVI. Imagen extraída en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/borgoa-juan-de/4bf47f8e-ca71-4cc2-b6db-4d8d8750d9c4>9
- **Figura 06.** Retrato del papa Sixto IV del Roble. Pedro de Berruguete, 1500. Imagen extraída en: <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Pedro-Berruguete/732995/Retrato-del-papa-Sixto-IV-del-roble,-a-principios-de-1500..html>10
- **Figura 07.** Virgen de la Misericordia. Jerónimo Cósida, 1554. Imagen extraída en: http://www.artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2015/UNA_OBRA_DEL_PINTOR_RENACENTISTA_JER%93NIMO_C%93SIDA.pdf10
- **Figura 08.** San Blas. Maestro Martín de Soria, escuela aragonesa s. XVI. Imagen extraída en: <https://theartmarket.es/gran-seleccion-de-pintura-contemporanea-y-obra-grafica-en-la-subasta-de-junio-de-duran-arte-y-subastas/>10
- **Figura 09.** Esquema de retablo con mazonería gótica de comienzos del siglo XVI. Imagen extraída de: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, D.L. 199212

- **Figura 10.** Retablo de la Concepción y del Crucifijo catedral de Tarazona (Zaragoza). Imagen extraída de: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, D.L. 199212
- **Figura 11.** *Putti* con cintas y cueros recortados. Imagen extraída de: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, D.L. 199212
- **Figura 12.** *Putti* portaescudos, esfinges y cabezas de carnero. Capilla de San Miguel (Huesca). Imagen extraída de: SERRANO, R; MIÑANA, M.L; HERNANSANZ, R; CALVO, F, y SARRIÁ, F. El retablo aragonés del siglo XVI Estudio evolutivo de las mazonerías. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, 199212
- **Figura 13.** Vista exterior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde. Imagen extraída en: <http://www.sipca.es/>13
- **Figura 14.** Vista exterior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde. Imagen extraída en: <http://www.sipca.es/>13
- **Figura 15.** Torre de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde. Imagen extraída en: <http://www.sipca.es/>13
- **Figura 16.** Interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde. Imagen extraída en: <https://monterdedealbarracin.files.wordpress.com>.....14
- **Figura 17.** Interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde. Imagen extraída en: <https://monterdedealbarracin.files.wordpress.com>.....14
- **Figura 18.** Interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde. Imagen extraída en: <https://monterdedealbarracin.files.wordpress.com>.....15
- **Figura 19.** Fotografía general, San Blas, autor desconocido, siglo XVI...16

- **Figura 20.** Estampa encuadrada de san Blas obispo y mártir, Salvador Carmona y Juan Antonio, 1779-1780. Imagen extraída en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-blas-obispo-y-martir-.....>16
- **Figura 21.** Estampa de san Blas obispo y mártir. Imagen extraída en: <https://www.todocoleccion.net/postales-religiosas-recordatorios/santoral-dia-santo-estampa-o-cromo-religiosa-san-blas~x115037427>17
- **Figura 22.** San Blas curando a un niño. Imagen extraída en: <https://literaturayotrosmundos.wordpress.com/2017/02/02/simbologia-iconografica-en-san-blas/>17
- **Figura 23.** *San Blas ante las fieras.* Martín de Soria, 1464. Imagen extraída en: <http://pintura-gotica-aragon.blogspot.com/2009/02/6-gotico-naturalista-tomas-giner-y.html>18
- **Figura 24.** Estampa del milagro del niño atragantado. Imagen extraída en: <https://picclick.es/Estampa-antigua-de-San-Blas-andachtsbild-santino-holy-373591257745.html>18
- **Figura 25.** *Martirio de san Blas.* Maestro de Riglos, 1450-1460. Imagen extraída en: <https://www.galeriabernat.com/san-blas/>18
- **Figura 26.** *San Blas.* Miguel Jiménez, 1490-1500. Imagen extraída en: <https://arte-paisaje.blogspot.com/2019/05/san-blas-miguel-jimenez.html>19

12. ANEXO

ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenibles		Alto	Medio	Bajo	No Procede
ODS 1.	Fin de la pobreza.				X
ODS 2.	Hambre cero.				X
ODS 3.	Salud y bienestar.				X
ODS 4.	Educación de calidad.				X
ODS 5.	Igualdad de género.				X
ODS 6.	Agua limpia y saneamiento.	X			
ODS 7.	Energía asequible y no contaminante.	X			
ODS 8.	Trabajo decente y crecimiento económico.				X
ODS 9.	Industria, innovación e infraestructuras.				X
ODS 10.	Reducción de las desigualdades.				X
ODS 11.	Ciudades y comunidades sostenibles.	X			
ODS 12.	Producción y consumo responsables.	X			
ODS 13.	Acción por el clima.	X			
ODS 14.	Vida submarina.				X
ODS 15.	Vida de ecosistemas terrestres.				X
ODS 16.	Paz, justicia e instituciones sólidas.				X
ODS 17.	Alianzas para lograr objetivos.				X

ODS 6. Agua limpia y saneamiento: En todos los procesos se han llevado a cabo de manera limpia. El agua que se utilizaba probablemente contaminado tras su uso, se vertía en su papelera correspondiente.

ODS 7. Energía asequible y no contaminante: En los procesos realizados no se ha requerido de mucha energía, por lo tanto hemos hecho uso de la energía solar, en aspectos de secado.

ODS 12. Producción y consumo responsable: Se ha utilizado de manera concisa los diferentes productos que hemos utilizado sin llegar a desperdiciarlos.

ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles: Con el fin de ayudar a proteger y salvaguardar el patrimonio cultural a través de esta investigación

ODS 13. Acción por el clima: No se han utilizado productos tóxicos que pudieran dañar el clima ni el entorno.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

FICHA TÉCNICA

AUTOR: Desconocido.		TEMA: Religioso.	
TÍTULO: San Blas de Sebaste.			
TÉCNICA: Óleo sobre tabla.			
FIRMA: No contiene		FECHA: siglo XVI.	
MEDIDAS (en cm):	Altura: 125 cm	Anchura: 55 cm	Profundidad: 4'7 cm
DATOS DEL PROPIETARIO: Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Monterde de Albarracín.			
SELLOS E INSCRIPCIONES: Se desconocen.			
MARCO: Si contiene.			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Mal estado de conservación.			
FECHA DE ENTRADA: 07/11/2022		FECHA DE SALIDA:	
RESTAURADOR:			

FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



REVERSO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

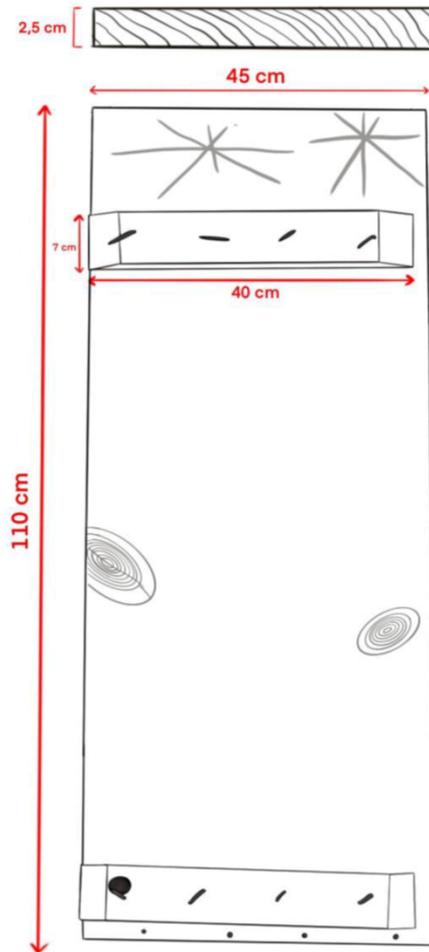


FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

SOPORTE			
SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS			
DIMENSIONES (en cm):	Altura: 110 cm	Anchura: 45 cm	Espesor: 2'5 cm
MARCO ADOSADO: <input checked="" type="checkbox"/>	MARCO EXENTO: <input type="checkbox"/>		
TIPO DE MADERA: Pinus sylvestris (Pino silvestre).			
NÚMERO DE PIEZAS Y MEDIDAS DE CADA UNA: Pieza única.			
TIPO DE CORTE:	Pieza 1: Radial: <input type="checkbox"/>	Tangencial: <input checked="" type="checkbox"/>	Otros:
	Pieza 2: Radial: <input type="checkbox"/>	Tangencial: <input type="checkbox"/>	Otros:
CORTE:	Mecánico: <input type="checkbox"/>	Manual: <input checked="" type="checkbox"/>	
DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA:	Vertical: <input checked="" type="checkbox"/>	Horizontal: <input type="checkbox"/>	
TIPO DE ENSAMBLES/ REFUERZO:	Unión viva: <input type="checkbox"/>	Unión a media madera: <input type="checkbox"/>	Otra: Unión en ángulo recto con espiga abierta
	Elementos internos:		
	Nº Travesaños: 2	Travesaños fijos <input type="checkbox"/>	Clavados <input checked="" type="checkbox"/> Encolados <input type="checkbox"/>
	Sistema original:		Travesaños móviles <input type="checkbox"/> Tipo:
	Cola de Milano: <input type="checkbox"/>	Descripción y nº:	Original:
	Toledanas: <input type="checkbox"/>	Descripción y nº:	Original:
REFUERZO POSTERIOR DE JUNTAS:	Estopa: <input type="checkbox"/>	Tela: <input type="checkbox"/>	Pergamino: <input type="checkbox"/>
REFUERZO ANTERIOR DE JUNTAS:	Estopa: <input type="checkbox"/>	Tela: <input type="checkbox"/>	Pergamino: <input type="checkbox"/>
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: <input type="checkbox"/>	Papeles pegados: <input type="checkbox"/>	Firmas: <input type="checkbox"/> Marcas: <input checked="" type="checkbox"/>
	Grafismos: <input type="checkbox"/>	Inscripciones: <input type="checkbox"/>	Sellos: <input type="checkbox"/> Otros:



CROQUIS DE CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE



SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN	
ATAQUES BIOLÓGICOS:	Insectos: <i>Anobium punctatum</i> : <input checked="" type="checkbox"/> <i>Hylotrupes bajulus</i> : <input type="checkbox"/> <i>Lictus brunneus</i> : <input type="checkbox"/> Otro: <input type="checkbox"/> Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo: <input type="checkbox"/>
ALABEOS:	Cóncavos: <input type="checkbox"/> Convexos: <input type="checkbox"/>
DEFECTOS EN LAS JUNTAS: <input type="checkbox"/>	FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input type="checkbox"/>
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/> PÉRDIDA: <input checked="" type="checkbox"/>
NUDOS: <input checked="" type="checkbox"/>	CLAVOS: <input checked="" type="checkbox"/> EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	HUMEDAD: <input type="checkbox"/>
OXIDACIÓN: <input type="checkbox"/>	
SUCIEDAD:	Barro: <input type="checkbox"/> Cal: <input type="checkbox"/> Pintura: <input checked="" type="checkbox"/> Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: <input type="checkbox"/>
	Deyecciones: <input type="checkbox"/> Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES	
ELIMINACIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>	SUSTITUCIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>
REBAJE: <input type="checkbox"/>	ENGATILLADOS: <input type="checkbox"/>
COLAS DE MILANO: <input type="checkbox"/>	OTROS: <input type="checkbox"/>



COMPLEMENTOS	
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ASPECTOS TÉCNICOS	
CLASE DE MATERIAL: Pino.	
ORNAMENTACIÓN:	Arquitectónica: <input type="checkbox"/> Vegetal: <input checked="" type="checkbox"/> Animal: <input type="checkbox"/> Antropomorfica: <input type="checkbox"/> Gráfica: <input checked="" type="checkbox"/>
DORADO:	Al agua: <input type="checkbox"/> Al mixtión: <input type="checkbox"/>
ÉPOCA: Siglo XIX	
ESTILO:	Románico: <input type="checkbox"/> Gótico: <input type="checkbox"/> Renacentista: <input type="checkbox"/> Neoclásico: <input type="checkbox"/> Barroco: <input type="checkbox"/> Otros:
DIMENSIONES (en cm): 125 x 55 x 2'2 cm	
Nº DE PIEZAS: 5 piezas.	
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN	
SOPORTE:	
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input type="checkbox"/> EROSIÓN: <input type="checkbox"/> ALABEOS: <input type="checkbox"/>
SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: <input type="checkbox"/>	
ATAQUE BIOLÓGICO:	Insectos: <input type="checkbox"/> <i>Anobium punctatum</i> : <input checked="" type="checkbox"/> <i>Hylotrupes bajulus</i> : <input type="checkbox"/> <i>Lictus brunneus</i> : <input type="checkbox"/> Otro: Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo:
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	
HUMEDAD: <input type="checkbox"/>	
INTERVENCIONES ANTERIORES:	Injertos: <input type="checkbox"/> Refuerzos: <input type="checkbox"/> Modificaciones: <input type="checkbox"/> Mutilaciones: <input type="checkbox"/> Otros: Repintes
RECUBRIMIENTOS:	
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/> Regular: <input checked="" type="checkbox"/> Malo: <input type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>
LAGUNAS: <input type="checkbox"/>	
OXIDACIÓN DEL BARNIZ:	
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Hollín: <input type="checkbox"/> Grasa: <input type="checkbox"/> Cera: <input type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Barro: <input type="checkbox"/> Otros:
INTERVENCIONES ANTERIORES:	Repintes: <input checked="" type="checkbox"/> Estucos: <input type="checkbox"/>
OTROS:	

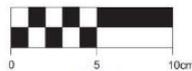
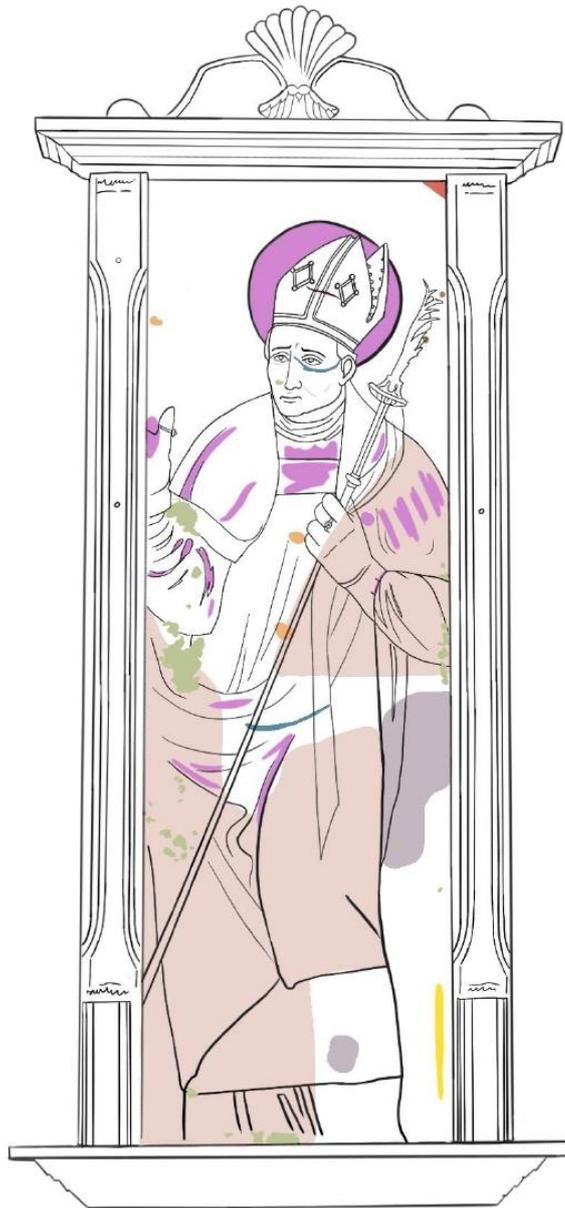


CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS					
PREPARACIÓN:					
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>	Imprimación: <input type="checkbox"/>		
COLOR:	Blanca: <input checked="" type="checkbox"/>	Coloreada: <input type="checkbox"/>			
AGLUTINANTE:	Aceite: <input type="checkbox"/>	Cola: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>		
GROSOR (en mm):	Medio: <input checked="" type="checkbox"/>	Fino: <input type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>		
PELÍCULA PICTÓRICA:					
TÉCNICA:	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/>	Temple: <input type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>	Acrílico: <input type="checkbox"/> Dorado: <input type="checkbox"/>	
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA: (en mm)		Gruesa: <input type="checkbox"/>	Fina: <input type="checkbox"/>	Media: <input checked="" type="checkbox"/>	
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>		
DIBUJO SUBYACENTE: <input type="checkbox"/>					
BARNIZ:					
TIPO DE BARNIZ: Barniz elaborado de sandáraca o grasilla diluida en aceite de linaza, o clara de huevo batida con aceite de linaza.					
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN					
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input type="checkbox"/>	Malo: <input checked="" type="checkbox"/>	Muy malo: <input type="checkbox"/>	
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: <input type="checkbox"/>	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/>		Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>		
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>		Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>
PULVERULENCIA:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	OTROS:	
QUEMADOS:	Granulaciones: <input type="checkbox"/>	Ampollas: <input type="checkbox"/>	Cráteres: <input type="checkbox"/>		
HUMEDAD:	Pasmados: <input type="checkbox"/>	Manchas: <input type="checkbox"/>	Microorganismos: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>		
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>		
	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input checked="" type="checkbox"/>	Aspecto:		
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/>	Cera: <input type="checkbox"/>	
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro:	Otros:		
INTERVENCIONES ANTERIORES					
PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>				LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>	
REPINTES: <input checked="" type="checkbox"/>				ESTUCOS: <input type="checkbox"/>	
OTROS:					



CROQUIS DE DAÑOS

PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)



- | | | |
|---|--|--|
|  Orificios de insectos xilófagos |  Cazoletas |  Depósito de cera |
|  Fibras de estopa |  Abolsamiento |  Repintes |
|  Pérdidas de película pictórica |  Erosiones | |
|  Arañazos |  Grietas | |

SOPORTE (REVERSO)

