

TFG

**“LA GLORIFICACIÓN DEL BEATO
ANDRÉS HIBERNÓN”**

**ESTUDIO TÉCNICO, ICONOGRÁFICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN
DE UN LIENZO VALENCIANO DEL SIGLO XVIII**

**Presentado por Alicia Cardona Aparicio
Tutor: María Castell Agustí**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza un estudio de una obra valenciana de óleo sobre lienzo en la que aparece representado el Beato Andrés Hibernón y que procede de una de las capillas laterales de la Iglesia de San Nicolás en Valencia. Datada en el s.XVIII y portando el sello de incautación de la Guerra Civil Española, la obra presentaba patologías propias o bien de ataques iconoclastas o bien de traslados inapropiados y una superficie pictórica que destacaba por un barniz oscurecido que no permitía observar el cromatismo original.

El estudio de la pieza y el proceso de restauración que aquí se refleja se llevaron a cabo en las instalaciones del Instituto de Restauración del Patrimonio, en el departamento de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos.

PALABRAS CLAVE

Pintura barroca valenciana, Beato Andrés Hibernón, fondo pictórico Iglesia de San Nicolás, enmarcación valenciana, restauración.

ABSTRACT

The present work is a study of a Valencian works of oil painting on canvas in which depicted the blessed Andrés Hibernón and that comes from one of the side chapels of the Church of St. Nicholas in Valencia. Dated in the 18th century and carrying the seal of seizure of the Guerra Civil Spanish, the work presented pathologies own or well attacks iconoclastic or well transfers inappropriate and a surface pictorial that highlighted by a varnish darkened that not allowed see the chromaticism original.

Study of the specimen and the restoration process that is reflected here were carried out in the facilities of the Institute of heritage restoration, in the Department of conservation and restoration of painting easel and altarpieces.

KEYWORDS

Valencian baroque painting, Blessed Andrés Hibernón, pictorial property St. Nicholas Church, valencian framing, restoration.

AGRADECIMIENTOS

A María y Vicente, por confiar en mí, hacéis que las cosas se vuelvan más fáciles y que el esfuerzo valga la pena.

A mis padres, por aguantar los buenos y los malos momentos, los dolores de cabeza y las ilusiones que ha traído este trabajo.

A Julián, por convertirme en imprescindible todos los días.

A los compañeros becarios de grado y máster que realizaron la intervención de la obra. Gracias por hacerlo tan bien.

A M^a Ángeles, por enseñarme cada rincón de la Iglesia de San Roque de Gandía y querer contármelo todo, todo.

A mis amigos, por desear que acabara más que yo.

INDICE

| | | |
|-------|--|----|
| 1. | INTRODUCCIÓN | 5 |
| 2. | OBJETIVOS Y METODOLOGÍA | 6 |
| 3. | CONTEXTUALIZACIÓN | 8 |
| 3.1 | EL BEATO ANDRÉS HIBERNÓN | 8 |
| 3.2 | LA IGLESIA DE SAN ROQUE | 9 |
| 3.3 | LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS | 10 |
| 3.4 | ESTUDIO ICONOGRÁFICO..... | 11 |
| 3.5 | ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO | 13 |
| 4. | ESTUDIO TÉCNICO | 14 |
| 4.1 | BASTIDOR | 14 |
| 4.2 | SOPORTE TEXTIL..... | 15 |
| 4.3 | ESTRATOS PICTÓRICOS | 15 |
| 4.4 | MARCO Y CARTELA..... | 16 |
| 5. | ESTADO DE CONSERVACIÓN..... | 18 |
| 5.1 | BASTIDOR..... | 18 |
| 5.2 | SOPORTE TEXTIL..... | 19 |
| 5.3 | ESTRATOS PICTÓRICOS | 20 |
| 5.4 | MARCO Y CARTELA..... | 21 |
| 6. | PROCESO DE INTERVENCIÓN | 21 |
| 6.1 | SOPORTE TEXTIL | 21 |
| 6.2 | BASTIDOR | 24 |
| 6.3 | TRATAMIENTOS ESTÉTICOS | 25 |
| 6.3.1 | <i>Limpieza</i> | 25 |
| 6.3.2 | <i>Estucado</i> | 29 |
| 6.3.3 | <i>Reintegración y barnizado final</i> | 30 |
| 6.4 | MARCO Y CARTELA..... | 32 |
| 7. | CONCLUSIONES | 35 |
| 8. | BIBLIOGRAFIA..... | 36 |
| 9. | ÍNDICE DE IMÁGENES..... | 38 |
| 10. | ANEXO | 39 |

1. INTRODUCCIÓN

La obra objeto de estudio de este trabajo de final de grado es un lienzo pintado al óleo con la representación del beato Andrés Hibernón que procede de la Iglesia de San Nicolás en Valencia y se trasladó al Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) situado en la Universidad Politécnica de Valencia para su consecuente restauración que fue realizada a petición del rector de la parroquia. La pieza se encuentra localizada en la parte derecha de la capilla de San Vicente Ferrer.

La restauración ha estado determinada principalmente por las numerosas intervenciones anteriores y por la gruesa capa de barniz que abarcaba la totalidad de la superficie de la pieza. Cabe destacar el importante proceso de limpieza que muestra el cromatismo primigenio, generando imágenes muy claras del oscurecimiento a causa de la oxidación del barniz. Así mismo, las pérdidas provocadas por descohesión, rotos y desgarros, han requerido de tratamientos de subsanación y estéticos para devolverle a la obra su correcta lectura.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo ha tenido como finalidad el estudio completo y el proceso de intervención de un lienzo valenciano del s.XVIII. Para ello, se han utilizado todos los conocimientos adquiridos durante los estudios de grado, tanto los teóricos como los prácticos.

Los objetivos a cumplir han sido los siguientes:

- Recopilar bibliografía específica y extraer la información necesaria.
- Documentar la obra por medio de los registros fotográficos.
- Realizar un estudio de la vida del Beato Andrés Hibernón, así como de la iconografía y la composición de la obra.
- Elaborar un estudio técnico para poder reflejar de manera adecuada el estado de conservación de la pieza.
- Redactar el proceso de intervención al que se ha sometido la obra que se estudia.

Para lograr los objetivos establecidos se ha seguido la metodología siguiente:

- Búsqueda bibliográfica específica por medio de los diferentes tipos de fuentes de información, primarias y secundarias. Monografías y artículos especializados. Utilizados especialmente para la realización del estudio histórico, iconográfico y aspectos teóricos del proceso de intervención y restauración de la pieza.
- Estudio de los aspectos técnicos de la obra mediante los análisis de estudio morfológico con cuentahílos y ensayos pirotécnicos y de secado-torsión de las fibras textiles.
- Documentación fotográfica para el registro del estado inicial de la obra, patologías de daños y proceso de intervención.
- Visita a la Iglesia de San Roque de Gandía, concretamente a la capilla del Beato Andrés Hibernón, para recopilar información sobre su vida y conocer otras obras en las que fue retratado.
- Colaboración en el proceso de intervención de la pieza en el departamento de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del IRP.



Figura 1: Autor desconocido, *La glorificación del beato Andrés Hibernón*, s.XVIII, Iglesia de San Nicolás, Valencia



Figura 2: Autor desconocido, *Beato Andrés Hibernón*, calle San Francisco de Borja, frente Iglesia de San Roque, Gandía.

Figura 3: José Camarón, *Verdadero retrato del Beato Andrés Hibernón*, grabado, 1791.



3. CONTEXTUALIZACIÓN

3.1 EL BEATO ANDRÉS HIBERNÓN

Andrés Hibernón nació en Murcia en 1534. Sus padres, Ginés Hibernón procedente de Cartagena y María Real, de la sierra de Cuenca y conocida como “La buena”, visitaban en ese momento al hermano de ésta que era capellán de la catedral de Murcia. Viviendo en Cartagena, la ciudad sufrió una crisis de abastecimiento en los años 1528-1531 por lo que decidieron mudarse a Alcantarilla. Allí vivió Andrés hasta que cumplió los dieciséis años y se marchó a trabajar a Valencia con la ganadería de su tío Pedro Ximeno¹. Dos años más tarde acompañó a Pedro Casanova a Granada convirtiéndose en su hombre de confianza, custodiando sus bienes aunque su intención era ingresar en los franciscanos. Sin decir nada, llevó a cabo sus planes y le destinaron al convento de los Franciscanos Observantes de Albacete donde hizo su noviciado y un año después, profesó sus votos de pobreza, obediencia y castidad en la vigilia de Todos los Santos, el 31 de Octubre de 1557² prometiendo vivir según la regla de San Francisco.

Años más tarde, le trasladaron al convento de Murcia donde tuvo noticia de la fama que estaban adquiriendo los descalzos alcantarinos³. Según las hagiografías, no estando satisfecho con la vida que llevaba en los Franciscanos Observantes, en febrero de 1563 ingresó en los descalzos en el convento de Elche, era una práctica más estricta de la regla franciscana. Durante unos años pasó por diferentes conventos en las localidades de Jumilla, Sollana o Valencia, hasta que finalmente, el 29 de mayo de 1591 ingresó en el convento de San Roque de Gandía. Fundó los conventos de Murcia y Orihuela por petición de sus superiores y fue testigo del proceso de beatificación de su amigo fray Pascual Bailón. Concluidas estas tareas, regresó a Gandía mayor y enfermo. Se cuenta que cuatro años antes predijo su propia muerte, y que el día anterior a ésta, adecentó su celda, limpió las escaleras y las adornó con flores. Y así ocurrió. El día 18 de Abril de 1602, el beato murió en su celda del convento de Gandía.

La muerte del beato Andrés no dejó indiferente a nadie de los que le conocían. Gran cantidad de eclesiásticos y seglares devotos acudieron a ver su cuerpo y el pueblo se juntó a las puertas del convento con intención de despedirse. El Duque de Gandía, debido a la multitud, tuvo que hacer custodia de su cuerpo ya que no obedecían las premisas que los guardias y los religiosos dictaban. Según

¹ FUSTER, F. *El beat Andrés Hibernón (1534-1602): Una vida entre la Contrarreforma i el Barroc.* p.88.

² RIQUELME, P. *Nuevo Año Cristiano*, pp. 221-225.

³ Los franciscanos descalzos aparecen en el s.XIV por medio de un impulso misionero en el reino de Granada que promovía una vida itinerante, predicadora y austera. FUSTER, F. *Op. Cit.* p.43.



Figura 4: Autor desconocido, azulejería del Beato Andrés Hibernón, Monasterio San Juan Bailón, Villareal, Castellón, 1795.

las hagiografías, la gente cortaba pedazos de las vestiduras del beato, y anecdóticamente, tuvieron que vestirle tres veces. Tres fueron también los días que estuvo su cuerpo expuesto en la Iglesia mientras rezaban y se cumplían favores y milagros, datos que se pueden leer en los escritos de Antonio Panes⁴. Pasados estos días, fue depositado en un arca de ciprés, forrada de tafetán blanco y cerrada con tres llaves que se entregaron al padre Provincial, al Duque y a la ciudad. Se trasladó el féretro a un sepulcro de la capilla de la Inmaculada del entonces convento de San Roque.

Después de un proceso largo, en 1791 se le otorgó el título de beatificación en la Basílica Vaticana por Pio VI el 22 de Mayo. Actualmente se celebra una fiesta el domingo siguiente al 18 de Abril, ya que suele coincidir con la Semana Santa.

3.2 LA IGLESIA DE SAN ROQUE

La Iglesia de San Roque, antiguo convento de San Roque albergaba en la capilla de la Inmaculada el cuerpo del Beato Andrés Hibernón desde su muerte. Lamentablemente, en 1936, durante la Guerra Civil española, los restos del beato fueron sacrílegamente quemados frente a la Iglesia. Sin embargo, a partir de su beatificación se le realizó una capilla, convirtiéndose en lugar de culto y relicario de las pertenencias del beato.

La capilla tiene un estilo neoclásico que se corresponde con la arquitectura del segundo tercio del s.XVIII, severidad clasicista y toques barrocos de la tradición valenciana⁵. Fue realizada por Francisco Pachuán y la capilla podría entenderse en realidad como una nueva iglesia anexa a la del convento de San Roque por su parte derecha. Consta de una sola nave con capillas laterales retranqueadas, cúpula central, camarín con cúpula y cripta semisubterránea. Entre las reliquias que guarda se puede encontrar el retrato *post mortem* que le realizó el seguidor de Juan de Juanes, Nicolás Borrás, encargado por el duque de Gandía entre otros objetos de la vida diaria de Andrés Hibernón.



Figura 5: Francisco Pachuán, capilla del Beato Andrés Hibernón, Iglesia de San Roque, Gandía.

⁴ Antonio Panes escribió *Crónica de la provincia de San Juan Bautista de Religiosos Menores descalzos*. En FUSTER, F. *Op. Cit.*, se hacen continuas referencias sobre estas publicaciones que fueron impresas en dos tomos en los años 1665 y 1666 por Jerónimo Vilagrassa.

⁵ AGUILERA, V. *Historia del Arte Valenciano*. p.203.



Figura 6: Crucifijo original de la celda del Beato Andrés Hibernón, Iglesia de San Roque, Gandía.



Figura 7: Altar en la celda del Beato, Iglesia de San Roque, Gandía.



Figura 8: Cristo en pintura mural de la celda, Iglesia de San Roque, Gandía.

María Ángeles es la encargada del mantenimiento de la iglesia de San Roque y de la capilla del beato, pertenece a la orden de las Franciscanas de la Inmaculada. Gracias a ella se pudo visitar la capilla, el camarín y la celda en la que dormía el beato. En ella se ha colocado un altar y se conserva la cruz que decoraba la habitación y una pequeña pintura mural en la parte derecha de un Cristo crucificado. En el camarín se conserva el retrato post mortem original, además del bastón que solía llevar y algunos otros objetos de su vida cotidiana.

3.3 LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS

La Parroquia de San Nicolás es una de las más significativas de la cultura valenciana. Se construyó con la restauración del culto cristiano ante el musulmán, después de la conquista del rey Jaime I. En aquel momento era común convertir las construcciones árabes en edificios de carácter cristiano. Uno de estos casos es La Iglesia de San Nicolás, anteriormente mezquita, según se recoge en el *Libre del Repartiment y Ordinatio ecclesia valentinae*⁶.

Consta de una sola nave de seis tramos, con capillas profundas entre los contrafuertes, el presbiterio tiene forma poligonal y se encuentra precedido por un tramo recto y orientado hacia el este. Además, la cubierta cuenta con bóvedas de crucería simple. Su interior tiene todas las características del estilo gótico, pero la decoración es barroca.

El interior de la iglesia de San Nicolás está decorado con frescos de carácter religioso. Estas pinturas de la iglesia fueron diseñadas por Antonio Palomino y realizadas en 1700 por Dionisio Vidal.

⁶ MORENO, J. *Historia y evolución de la Iglesia de San Nicolás en Valencia*, p.27.



Figura 9: Capilla de San Vicente Ferrer, Iglesia de San Nicolás, Valencia.

La obra a estudio está situada actualmente en la Iglesia de San Nicolás, en la parte derecha de la capilla de San Vicente Ferrer que pertenece a la parte de la epístola como se puede ver en la figura 9. Ocupando la hornacina principal destaca una talla de vestir del Santo titular que le da nombre a la capilla y que fue realizada por el escultor Carmelo Vicent. En la parte inferior se puede contemplar una talla de la Virgen de Loreto.

3.4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

En este apartado se realiza un estudio iconográfico sobre las diferentes figuras que aparecen en la obra, situándolas y relacionándolas entre sí.

La figura central representa al Beato Andrés Hibernón que aparece vistiendo la túnica marrón que caracteriza a los franciscanos, la cual tiene forma de cruz, como la de la Tau, el símbolo de renovación. Esta forma se relaciona con la memoria de la cruz de Cristo, es una manera metafórica de llevar su vida, vestirse de él. Atado a la cintura del beato se puede observar el cordón típico con tres nudos que aluden a tres votos. Estos son la obediencia, la pobreza y la castidad. Se le encarna glorificando la aparición de la Virgen de la Inmaculada Concepción que se relaciona con los franciscanos y por la que el Beato profesaba

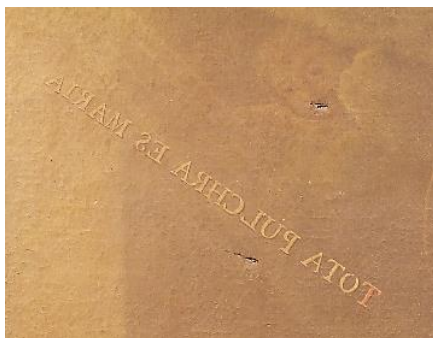


Figura 10: Inscripción Inmaculada Concepción



Figura 11: Lirios.

gran devoción. Por este motivo se puede leer *Tota Pulchra es Maria* desde el beato y en dirección a la Virgen, como si él pronunciara estas palabras.

La Virgen de la Inmaculada concepción es la segunda figura más importante de la obra y se encuentra situada entre nubes en la parte izquierda, devolviendo la mirada al Beato. Como se ha mencionado antes, se la representa como la Virgen *Tota Pulchra*, palabras que provienen del Cantar de los Cantares, IV,7. *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*⁷. El pintor y tratadista Francisco Pacheco influyó en la correcta representación de la Inmaculada Concepción con su obra *El arte de la pintura* en 1649, pues confirmaba la descripción que se realiza en Apocalipsis, cap.12, 1, donde san Juan contempla a una mujer cubierta de sol, con la luna, en este caso con rasgos antropomórficos, bajo sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas⁸. Como se puede ver en esta obra, la Virgen aparece con las referencias que se han citado. Además, tradicionalmente se la representa sin el niño, con aspecto juvenil y dulce, con las manos plegadas sobre el pecho de manera delicada en señal de oración y con el cabello largo cayendo sobre la espalda y los hombros. También es muy significativo el color de sus vestiduras. Por una parte encontramos la túnica blanca, símbolo de pureza, inocencia, santidad y virginidad, síntesis de luz. Por otro lado, el manto es azul, tradicionalmente atribuido a la Virgen por ser el color del cielo y del amor celestial y que además, simboliza la hermosura, la justicia, la dulzura y la nobleza⁹. Sobre ella se contempla la figura de la paloma que encarna al Espíritu Santo.



Figura 12: Detalle niño con cilicio.

En la parte inferior izquierda, destaca la imagen de un ángel niño con alas desplegadas. Su cuerpo se cubre parcialmente con manto rojo y sustenta un libro con su mano derecha mientras que con la izquierda recoge un ramillete de lirios. Los lirios son un símbolo característico en las poéticas de alabanza a la Virgen. Además representan la blancura, la inocencia, la pureza y la virginidad. Por otro lado, a espaldas del beato aparece la figura de un niño con un cilicio que alude a la penitencia y contrición de la vida de los franciscanos.



Figura 13: Detalle querubines.

Finalmente cabe destacar el conjunto de querubines que coronan el cielo y presencian la glorificación. Son siete cabezas de niños con alas situados en la parte superior derecha que surgen de las nubes. Representan el segundo coro de los ángeles, el grado inferior a los serafines. Estos niños angelicales son reconocidos como los guardianes de la gloria de Dios y aparecen tradicionalmente en escenas cristianas.

⁷ LLORENS, M.; CATALÁ, M.A. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, p.78.

⁸ LLORENS, M.; CATATÁ, M.A. *Op. Cit.*, p.118.

⁹ INTERIÁN DE AYALA, J. *El pintor cristiano y erudito*, p.97.

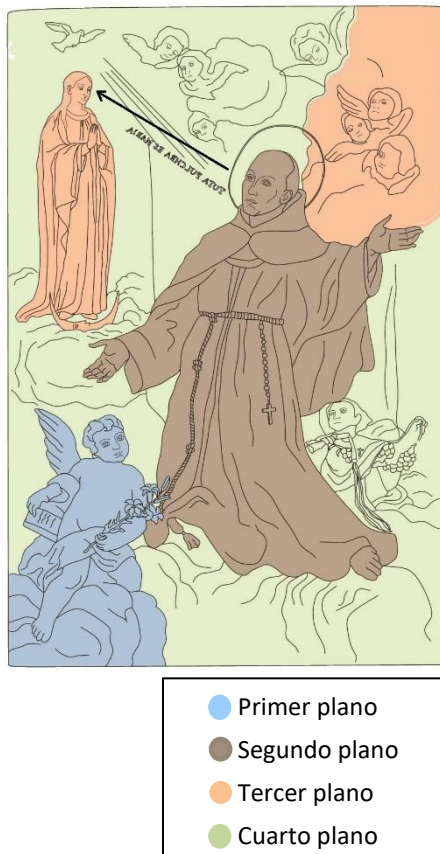


Figura 14: Diagrama de planos.

3.5 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

La composición de un cuadro de estas características se basa en la perspectiva, organizada por la construcción de planos. La profundidad consigue situar a los personajes en una escena¹⁰.

Esta obra posee una distribución sencilla, un carácter compositivo del barroco español que se basa principalmente en las direccionalidades de las miradas de los personajes que aparecen en el ambiente. Además de esta característica, la disposición se compone de cuatro planos diferenciados que permiten dotar a la pieza de profundidad y establecen parámetros de importancia entre los personajes. En un primer plano se encuentra el ángel niño que dirige su mirada directamente al espectador y llama su atención. En un segundo plano, la figura principal del Beato Andrés Hibernón que abarca la mayor superficie de la obra dirige su mirada a la Virgen de la Inmaculada Concepción. Se trata de la direccionalidad de miradas más evidente de la pieza que se refuerza con las palabras que salen del beato en dirección a la Virgen, *Tota Pulchra es Maria*. Debido a la perspectiva, la Inmaculada aparece en un tercer plano acompañada de un conjunto de tres querubines que quedan situados en la parte derecha. Por último, en un cuarto plano se podría situar el resto de la composición, el niño con el cilicio, la paloma, los querubines y el paisaje en el que se desarrolla el cuadro.

El amarilleamiento que ocupaba la superficie pictórica provocaba que la visión del cromatismo resultara muy cálida. Sin embargo, una vez realizado el proceso de limpieza que se encuentra redactado a lo largo de este trabajo, resulta visible que cromáticamente se trata de una pieza que utiliza una gama fría. Por este motivo destaca notablemente la túnica del beato o el manto rojo del ángel niño del primer plano. Además, es característico el ambiente oscuro, sin prácticamente uso de la luz. El único punto de iluminación procede de la parte superior izquierda, lugar donde se encuentra la paloma y que dota de claridad progresiva a los elementos que le circundan. En este caso, la Virgen aparece completamente iluminada y va desvaneciéndose pasando por los rostros de los querubines y del beato, así como del ángel niño, quedando casi en penumbra el personaje situado a espaldas del beato.

¹⁰ BOULEAU, CHARLES. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, p.170.

4. ESTUDIO TÉCNICO

Los aspectos más importantes de la pieza para la realización del estudio técnico se reflejan de manera esquemática en la siguiente tabla:

| | | | |
|---------------|--|-------------------------|-------------------|
| TÍTULO | Verdadero retrato del B.(eato) F.(ray) Andrés Hibernón | TÉCNICA/SOPORTE | Óleo sobre lienzo |
| AUTOR | Desconocido | TEMÁTICA | Religiosa |
| FECHA | S.XVIII | DIMENSIONES (cm) | 207 X 135 |

Tabla 1: Datos principales.

4.1 BASTIDOR

El bastidor rectangular que presentaba la obra podría estar elaborado con madera de conífera, concretamente de pino, según los estudios visuales que determinaron características propias como la disposición de las vetas, muy marcadas siendo la albura muy clara y el duramen amarronado, la tonalidad general no muy oscura a pesar del envejecimiento y la textura fina. Sus medidas totales eran de 202,8x132,2 cm, su sistema de ensamblado era móvil, a horquilla o también conocido como sistema español y presentaba sistema de cuñas aunque éstas no se habían colocado.

Estaba compuesto por cinco elementos. Tres de ellos eran listones de corte tangencial, con acabado lijado, aristas biseladas y una anchura de 4,3 cm. Los otros dos, el listón lateral izquierdo y el travesaño, presentaban características técnicas diferentes por lo que se han considerado añadidos posteriores. Eran de madera de pino menos envejecida, de corte tangencial y anchura de 5,8 cm. Mostraban un acabado sin lijar y las aristas estaban ligeramente biseladas. Además, se habían ensamblado al bastidor original por medio de unión viva reforzada con elementos metálicos de 7x5 cm. (Figura 16)

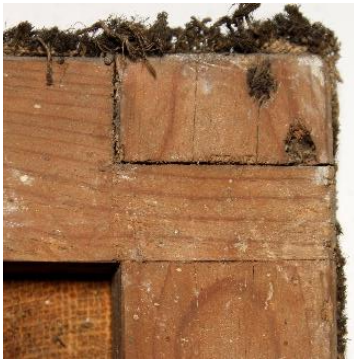


Figura 15: Detalle ensamble del bastidor.



Figura 16: Refuerzo metálico.

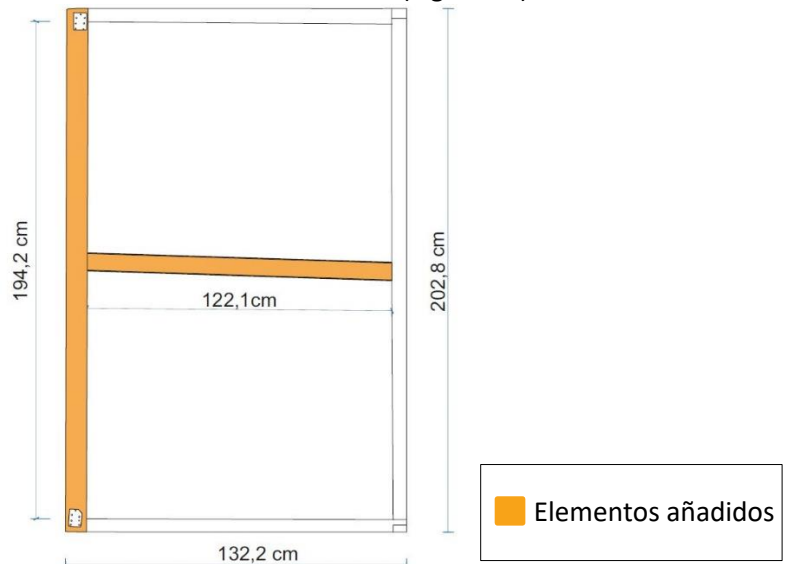


Figura 17: Diagrama de cotas del bastidor.

4.2 SOPORTE TEXTIL



Figura 18: Detalle costura del soporte textil.

El soporte textil presenta unas dimensiones totales de 205,5x136,5 cm con algunos lados recortados de manera irregular. Se encuentra dividida en dos partes por una costura de tipo “con el punto por encima”¹¹, que permite que dos telas queden cosidas por su orillo evitando la creación de dobleces y quedando a la vista del reverso el hilo utilizado. Ambas telas poseen las mismas características técnicas, un ligamento de tipo tafetán simple y una densidad de 8x8 cm². Sin embargo, la superior tiene un largo de 92 cm y la inferior 113,5 cm. Teniendo en cuenta que la trama es la que conforma el orillo, sus hilos son los verticales y los horizontales pertenecen a la urdimbre. De manera general, ambas telas eran de trama cerrada, con hilos irregulares con engrosamientos, especialmente en la urdimbre, y numerosos nudos, lo que indica que se trata de una confección manual. Además, los hilos compuestos de un solo cabo eran irregulares y presentaban una torsión en “z”.

Figura 19: Detalle tela.

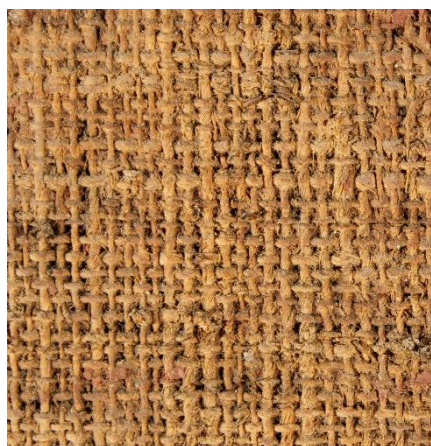


Figura 20: Detalle pérdida en la que es visible la preparación almagra.

El estudio organoléptico realizado en el aula taller de fotografía, perteneciente al departamento de conservación y restauración de bienes culturales de la UPV con el microscopio LEICA DMS 300 Microsystems, concluyó que se trataba de cáñamo pues las fibras eran cilíndricas pero planas en los extremos y aparecían agrupadas¹². Esto estaba respaldado por los resultados obtenidos en los ensayos pirognósticos y de secado-torsión¹³ realizados en este orden. Con la extracción de hilos y la primera prueba, se determinó que se trataba de una fibra celulósica debido al olor a papel quemado y a las pocas cenizas de tonalidad grisácea. En la segunda prueba, se observó como el extremo libre húmedo de la fibra giraba en el sentido contrario a las agujas del reloj al exponerlo a una fuente de calor. Además, es importante tener en cuenta que el cáñamo ha sido, después del lino, el segundo material más utilizado en la manufactura de lienzos para pintura hasta mediados del siglo XIX¹⁴.

4.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

Los estratos pictóricos están compuestos por una técnica al óleo sobre una capa intermedia de preparación fina almagra preparada con cola orgánica en una extensión de 200x131,5 cm. La ejecución de la pintura se realizó sin empastes notables, conformando una superficie plana, lisa y de grosor fino. Sin

¹¹ NAVASQUILLO, E. *Estudio técnico y problemática de las costuras en la pintura sobre lienzo*, p.14.

¹² CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, p.93.

¹³ Técnicas que permiten identificar fibras mediante la reacción de éstas al acercarse o prenderse en una llama. CAMPO, G; BAGAN, R; ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures. Metodologia.*, pp. 11-12.

¹⁴ CALVO, A. *Op. Cit.*, p.93.

embargo, en algunas zonas podía observarse algunos gestos de pincelada leves e imperceptibles a distancia.

La capa de barniz era gruesa, posiblemente generada a partir de varias aplicaciones y presentaba una apariencia amarillenta y oxidada. Sin los análisis pertinentes no se pudo determinar si el barniz contenía algún tipo de aditivo colorante que provocara ese aspecto tan oscuro. Sin embargo, por medio de la fotografía ultravioleta se comprobó que la distribución de este material era homogénea además de no encontrar repintes en la superficie pictórica.

4.4 MARCO Y CARTELA

Se trataba del marco original de la obra, un marco barroco realizado con madera de pino muy envejecida y de corte tangencial. La madera de pino es la más utilizada en la construcción de marcos debido a sus fibras rectas y continuas. La cercanía de los anillos de crecimiento le proporciona estabilidad, por lo que se trata de una madera muy adecuada para la talla y el dorado¹⁵. Las dimensiones totales eran de 226,5x155 cm, con un ancho de 12,5 cm y un grosor total de 7 cm. Las cuatro piezas estaban unidas por un ensamble de cola de milano¹⁶, quedando a inglete en el anverso y en ángulo recto en el reverso. Las medidas de las molduras simples empezando desde el interior eran de 4cm, 5cm para la caña central y 3,5 cm en la parte exterior como se puede observar en la figura. La ornamentación es sencilla, plana y sin relieves y estaba pintado con una decoración que simulaba mármol en el canto y filo y contrafilo, mientras que la entrecalle quedaba en blanco. Sin embargo, después del proceso de limpieza, como se explicará posteriormente, se descubrió que la ornamentación no era la original y que bajo una capa de yeso se encontró una decoración posiblemente de plata corlada sobre fondo azulado y con bordes en madera vista.



Figura 21: Marco.

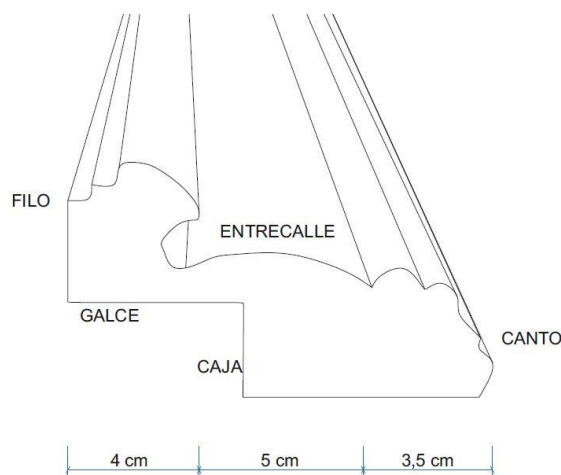


Figura 22: Diagrama de cotas del marco.

¹⁵ VIVÓ, M.C. *El marco. De la técnica a su análisis y clasificación*, p.43.

¹⁶ *Ibid.*, p.39.



Figura 23: Sello de incautación.

En la parte posterior, baja, izquierda del marco se encontró una etiqueta que puede observarse en la figura 23, donde puede leerse “Archivo Bibliotecario Municipal. Valencia. Sección Bellas Artes. Número 155”. Esto es un sello de incautación que se colocó durante la Guerra Civil Española, cuando se llevó a cabo la recogida de objetos artísticos situados en la catedral o en el museo diocesano para su puesta a salvo y su inventariado¹⁷. Por ello se puede deducir que la obra que se estudia en este trabajo podría haber estado con anterioridad en alguno de estos lugares aunque no puede confirmarse.

La cartela estaba realizada en madera tallada con ornamentaciones de tipo vegetal y un plano central en el que se podía observar una inscripción como título de la obra en tipografía negra, “El B(eato). Andrés Hibernón”, sobre fondo blanco y decoración que simulaba mármol mediante técnica pictórica. Después del proceso de limpieza, como se explicará de manera detallada posteriormente, se retiraron los repintes y el estuco de yeso que ocupaba toda la superficie de la pieza. De esta manera, se descubrió una decoración del mismo tipo que la del marco pero con una inscripción diferente: “Verdadero retrato del B(eato). F(ray). Andrés Hibernón”.



Figura 24: Autor desconocido, cartela, s.XVIII.

¹⁷ GÓMEZ, M. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia. El retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*, pp.42-47.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

5.1 BASTIDOR



Figura 25: Ataque biológico en bastidor.

El bastidor se encontraba en un lamentable estado de conservación. Sufrió de un ataque biológico por insectos xilófagos, concretamente por *Anobium punctatum* o carcoma común, insecto muy característico en la zona de Levante. Los orificios visibles de forma cilíndrica y oval tenían un diámetro con una media de 2 a 3 mm¹⁸. Además, este deterioro afectaba en mayor proporción a las piezas de madera que se incorporaron en una intervención anterior, la izquierda vertical y el travesaño horizontal, las cuales ya provocaban daños en la obra debido a que no conferían uniformidad en el sistema de ensamblaje y presentaban diferentes calidades e irregularidad en las medidas.

El bastidor en general presentaba un total de 11 nudos¹⁹, en algunos casos saltadizos. Entre ellos, según su localización también se puede decir que eran de arista, de testa y la mayoría, laterales en cara. Cabe destacar también, el astillamiento por la colocación de clavos, manchas y salpicaduras de pintura o yeso además de la evidente suciedad generalizada compuesta por polvo y deyecciones.



Figura 26: Reverso sin marco.

¹⁸ LLAMAS, R. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas de caballete*, p.55.

¹⁹ "Un nudo es la inclusión basal de una rama dentro del tallo del árbol." *Ibíd.*, p.42.

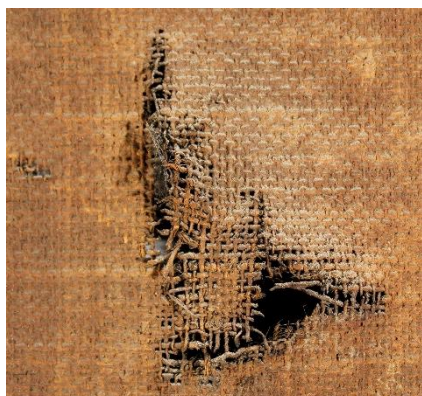


Figura 27: Rasgado.

5.2 SOPORTE TEXTIL

El soporte textil presentaba numerosos daños y patologías que ponían en peligro su estabilidad y mostraban las malas condiciones en las que había sido almacenada e intervenida la obra. Por el reverso se podía comprobar la acusada oxidación de la tela, con tonalidad amarillenta por el envejecimiento y por la migración de los diferentes aceites y colas utilizados en las capas que componen los estratos pictóricos, presentando en consecuencia una importante friabilidad. Además, también contaba con restos de yeso o pintura, especialmente en la parte superior y con distensiones provocadas por la fatiga a la que se había sometido la tela con los cambios de humedad a lo largo del tiempo y con importante suciedad ambiental depositada de polvo y deyecciones.

Eran más evidentes por reverso los deterioros de carácter antrópico, tanto los numerosos desgarros y rotos que presentaba causados posiblemente por ataques iconoclastas o traslados, como las malas restauraciones realizadas en el siglo XIX. La obra contaba con un total de 20 parches de diferentes tipos de tela y papel o cartón fino, y con un adhesivo muy abundante y brillante que podría tratarse de una resina polivinílica, muy utilizada en aquella época. La restauración que se había aplicado para los diferentes rotos, posiblemente de un acto vandálico del que se desconocen las causas y la temporalidad de su ejecución, era inapropiada y muy invasiva. Los parches tenían dimensiones mayores a la de los rotos y desgarros, los papeles presentaban formas irregulares y en algunos casos se había aplicado un estuco o masilla de tonalidad almagra en cantidades generosas y poco recomendables para la situación en la que se encontraba la obra. También se situó un parche o etiqueta con una inscripción poco legible que podría referirse a la persona que intervino la pieza en la restauración que se comenta en este apartado.

Se realizó un pequeño estudio técnico de las telas utilizadas en los parches. Ambos tipos de telas tienen ligamento tafetán simple pero presentan diferentes densidades, una de ellas con hilos irregulares pero ambas con torsión en "z", es decir, espiras helicoidales en el sentido de las agujas del reloj. Podría tratarse de telas de diferentes densidades pertenecientes al lino según las pruebas de secado-torsión y pirométricas.



Figura 28: Detalle suciedad superficial y restos en reverso.

Figura 29: Izquierda, detalle parche con grafismo.

Figura 30: Centro, detalle parches irregulares de papel.

Figura 31: Derecha, detalle parche de tela.





5.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

Los estratos pictóricos presentaban un estado de conservación malo, con un entramado de la tela muy marcado y numerosas pérdidas que afectaban a todas las capas de la superficie de la obra, quedando el soporte a la vista. Estaban concentrados en los bordes, sobre todo en los laterales y partes inferiores correspondientes a zonas de roce y erosión por el marco y el bastidor. En otros casos, las pérdidas solo habían llegado hasta la preparación, desprendiéndose la película pictórica. Las zonas circundantes de los rotos, desgarros y roces presentaban pulverulencia y falta de cohesión en los diferentes estratos debido al estrés causado por el golpe.



También se observaron redes de craquelados finos generalizadas que abarcaban toda la superficie pictórica. Estaban causados por envejecimiento de los aglutinantes, provocando grietas, generalmente fusiformes. Los cuarteados se combinaban con figuras abiertas de dos o más elementos como en forma de cruz o de "t" con figuras cerradas, semejantes a figuras geométricas como el triángulo, el trapecio o el cuadrado²⁰.

El barniz mostraba como causas químicas naturales de deterioro, un envejecimiento y oxidación generalizado. La fotooxidación es una alteración del barniz típica de las resinas terpénicas que se muestra con la pérdida de transparencia, oscurecimiento, cambio en el pH y mayor fragilidad e higroscopicidad. A esta capa de barniz se le añadía una capa de suciedad superficial²¹ muy acusada con posible presencia de sustancias reactivas por la contaminación ambiental.

Figura 32: Arriba, detalle pérdidas y craquelados en película pictórica.

Figura 33: Abajo, pulverulencia.

Figura 34: Intervención anterior en roto.



²⁰ CASTELL, M. *Introducción a la conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, pp.152-153.

²¹ La suciedad superficial es un conjunto de partículas y sedimentos que a lo largo del tiempo se han ido depositando sobre la superficie de una obra creando una capa que podría contener restos de actividades biológicas o restauraciones anteriores. Es importante destacar el papel que sustenta la contaminación atmosférica en la creación de esta pátina, ya que la polución del aire ensucia con impurezas tanto sólidas como gaseosas y puede llegar a alterar la película pictórica con sus componentes ácidos o alcalinos. VIVANCOS, M^ªV; BARROS; J.M.; GÁMIZ, M. *Seminario sobre la limpieza de pinturas de caballete*, pp.38-39.



Figura 35: Detalle marco.

5.4 MARCO Y CARTELA

El estado de conservación del marco venía determinado por el ataque biológico en el reverso de insectos xilófagos del mismo tipo que los del bastidor. Esto había provocado una desconsolidación interior importante que no podía apreciarse en el anverso y que no fue visible hasta que se realizó la limpieza y eliminación del estrato superior. Además de esto, hay que nombrar la suciedad superficial acumulada, especialmente en la parte superior de la obra y en la inferior.

Por otro lado, en la cartela, con un ataque de xilófagos inferior, había perdido parte de su ornamentación derecha e inferior y presentaba muestras que dejaban ver el original.

6. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Después de la información obtenida mediante la realización del estudio técnico y del informe del estado de conservación, se inició la intervención de la obra en el taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos, perteneciente al Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia.

6.1 SOPORTE TEXTIL

El proceso de intervención se inició con la extracción de la obra de sus sistema de enmarcado, procedimiento necesario también para completar la documentación fotográfica.

Debido a la acusada suciedad superficial que presentaba el sustrato pictórico, se decidió, realizando con anterioridad las pruebas de solubilidad pertinentes, llevar a cabo una limpieza suave y superficial con agua desmineralizada. También se consolidaron puntualmente los bordes que presentaban pulverulencia y descohesión importantes con Plextol® B-500 y agua en proporciones iguales mediante pincel y con la aplicación controlada de calor y peso. De esta manera, se consiguió eliminar la capa de polvo acumulado y dar resistencia a las partes más débiles para el posterior tratamiento de protección consolidación, realizado con TNT 30B y la aplicación a pincel de una mezcla compuesta por un 15% de una resina acrílica en dispersión acuosa de Plextol B-500 a partes iguales con agua, y un 85% de éter de celulosa Klucel G en agua a 30g/L.

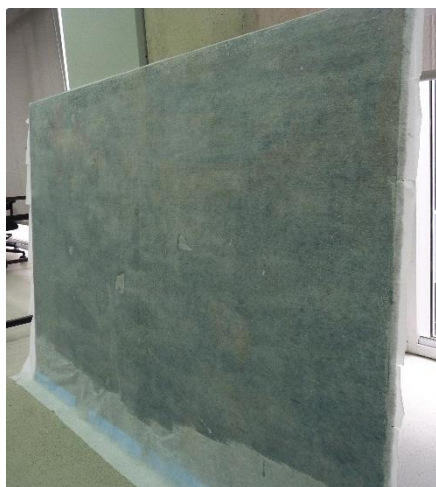


Figura 36: Proceso de protección de la obra.



Figura 37: Detalle restos de suciedad depositada al retirar el bastidor.

Una vez protegida la superficie pictórica, se procedió a desclavar la obra de su bastidor, utilizando las herramientas necesarias para la extracción de los clavos que se encontraban oxidados y debilitados debido a la humedad y al paso del tiempo, por lo que en algunas zonas fue necesario crear pequeñas incisiones con el bisturí alrededor de éstos. De esta manera, se comenzó a realizar la limpieza del reverso del soporte textil. En primer lugar, una limpieza superficial con brocha suave, y aspiración controlada, necesaria para eliminar la cantidad de polvo, yeso, suciedad y pequeñas piedras acusada sobretodo en la parte inferior por la gravedad, que se había depositado. Después, la eliminación de antiguas intervenciones que presentaban débil adherencia y de sus correspondientes restos de adhesivo con la ayuda de pinzas de disección, espátulas metálicas y bisturíes. Para completar el proceso, se realizó una limpieza con goma Whisab® de toda la superficie. Esta goma está compuesta por caucho sintético, en su uso se genera una viruta que arrastra y atrapa la suciedad pero que es necesario eliminar por completo.



Figura 38: Eliminación de parches con espátula metálica.

Finalmente, se llevó a cabo la subsanación de los numerosos cortes y desgarros que presentaba la obra con el uso de una tela de poliéster de tonalidad oscura, seleccionada por su gran resistencia ante los agentes químicos y de humedad, aportando, además, baja densidad a la obra para evitar la creación de marcas en el anverso del entelado posterior. El adhesivo utilizado fue Beva® Film²², material que permite un trabajo cómodo aportando resultados óptimos. En algunos casos se prepararon parches a medida para cada tipo de desgarró o corte y en otros se realizaron puentes. Se aplicó calor mediante plancha y papel siliconado y se aplicó peso puntual hasta el completo enfriado.

El siguiente proceso que se realizó fue el entelado total de la obra. Se trata de un procedimiento que consiste en la adhesión de una tela nueva al reverso de la obra, reforzando así el lienzo original. Es importante analizar bien el estado de la obra ya que es una operación muy invasiva y traumática. Sin embargo las causas que llevaron a determinar la realización del entelado fueron la friabilidad de la tela, los numerosos rotos y desgarros y la superficie pictórica con numerosas pérdidas y craquelados. Por tanto, se seleccionó una tela de lino de

Figura 39: Izquierda, roto sin tratar.

Figura 40: Derecha, parche de poliéster con Beva® Film.



²² La Beva® Film es una presentación del adhesivo Beva® 371 exenta de disolventes en forma laminada colocado entre un papel siliconado blanco y una hoja de film poliéster siliconado. Sin su activación con calor o con los disolventes apropiados no posee ningún tipo de capacidad adhesiva.



Figuras 41, 42: Desprotección.

densidad media y tonalidad ligeramente oscurecida y se procedió a la eliminación del apresto, fatigando la tela para disminuir las propiedades isotrópicas mediante un lavado sin jabón y un tiempo de remojo de 24 horas, tendiéndola posteriormente hasta su completo secado sin que la luz del sol incidiera directamente. Se cortó a la medida necesaria, 30cm más de la medida del original, y se planchó para colocarla después en un bastidor interinal metálico. Ya tensada, se le aplicó humedad y se volvió a tensar dos veces más. Sabiendo ya la zona en la que se colocará la obra se impermeabilizó con Plextol B-500 y agua (1:1) y Klucel G (50g/L) a partes iguales dando un total de tres capas con secado entre cada una de ellas. El adhesivo seleccionado para el entelado fue una resina sintética termoplástica, la Beva® 371 diluida con White Spirit en proporción 60% - 40% respectivamente que se aplicó tres veces en caliente y a brocha en la superficie delimitada por la impermeabilización. El tiempo de secado entre capa y capa fue de 24 horas. Una vez hubo evaporado completamente el adhesivo, se pudo llevar a cabo el proceso de entelado de la obra. Para ello se colocó la obra sobre la superficie preparada y se regeneró el adhesivo con la aplicación de calor y presión constante y homogénea con planchas a una temperatura de 65°C. Durante el enfriado se colocó peso sobre la obra para favorecer la adhesión²³.

Finalmente, se desprotegió la obra con la humectación con agua desmineralizada del TNT, mediante hisopos y con la ayuda de pinzas de disección se colocaron por anverso intarsias con tela de lino teñida e impermeabilizada, en sentido de la trama y urdimbre, quedando adheridas mediante la regeneración del adhesivo de Beva® 371 del entelado con aplicación de calor puntual y la interposición de un papel siliconado Melinex®. Esto se realizó para que el estuco que se aplicara posteriormente no tuviera una densidad muy gruesa y pudieran ocasionarse grietas, además de facilitar su aplicación y proporcionar una textura similar a la original²⁴.



Figura 43: Izquierda, laguna sin intarsia.

Figura 44: Derecha, laguna con intarsia de lino.

²³ CASTELL AGUSTÍ, M; MARTÍN REY, S. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo*, pp.59-67.

²⁴ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, pp. 181-183.

6.2 BASTIDOR



Figura 45: Proceso de encerado con muñequilla del bastidor nuevo.

A pesar de que se debe tratar de conservar siempre el bastidor original, éste no cumplía las características apropiadas por lo que fue necesario sustituirlo por uno académico al que se le realizaron una serie de modificaciones y tratamientos.

El nuevo bastidor académico era de madera de pino con ensamble a media horquilla y corte tangencial, con unas medidas de 202,8 x 123 cm y un ancho de listón de 7 cm. Contaba con un total de dos travesaños en la parte horizontal y uno en la vertical, de manera que quedaba una cuadrícula y sistema de cuñas. El acabado era lijado y las aristas estaban biseladas para evitar marcas en el soporte textil y en la película pictórica.

En primer lugar se lijó toda la superficie y se administró a brocha un tratamiento preventivo de ataques biológicos Xylamon®. Además se dotó al marco de una apariencia envejecida mediante una tinción a pincel con nogalina diluida en agua y se concluyó con el encerado a base de cera de abejas y *White Spirit* en proporción 1:1 aplicado con muñequilla de paño del algodón, que evita la absorción de humedad y por tanto la tendencia al alabeo producido por los cambios higrométricos.

La colocación de la obra en el bastidor se realizó mediante el uso de grapas galvanizadas inoxidables y la interposición de una gamuza entre el lienzo y la grapa para evitar el contacto directo entre ambos materiales y facilitar su amortiguación.

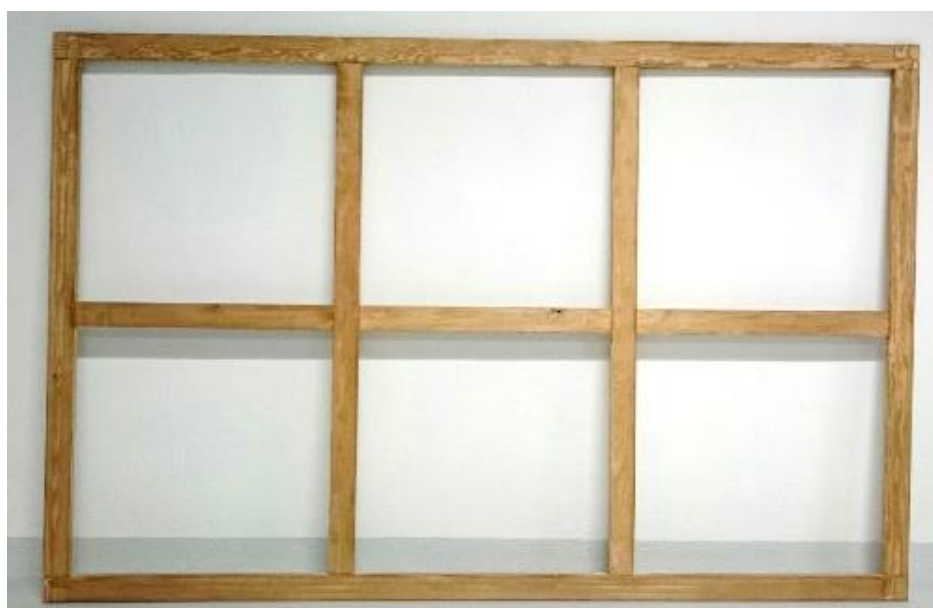


Figura 46: Nuevo bastidor académico.

6.3 TRATAMIENTOS ESTÉTICOS

Cuando hablamos de tratamientos estéticos nos referimos a aquellos procedimientos que favorecen la correcta visualización y lectura de la obra, incluyendo la limpieza, el estucado, la reintegración cromática y el barnizado final.

6.3.1 Limpieza

El proceso de limpieza del anverso es uno de los procedimientos más determinantes en la restauración de cualquier obra, tanto por los resultados que se pueden obtener como por los diferentes niveles de complejidad que puede llegar a suponer.

Una obra de arte antigua no debe contemplarse con un aspecto oscuro, debe revalorizarse la importancia del color para poder contemplarla como en el momento de su creación²⁵. Era primordial retirar la gruesa capa de barniz oxidado que abarcaba toda la superficie pictórica y que presentaba tres cambios fundamentales. En primer lugar, la versatilidad de sus propiedades ópticas, causando la tonalidad amarillenta y oscurecida. En segundo lugar, los cambios en las propiedades mecánicas que provocaron pérdida de flexibilidad y consecuentemente, la aparición de numerosos cuarteados. Además, hay que tener en cuenta, el tercer cambio, que se refiere a la formulación química del barniz, el cual, a raíz del envejecimiento incrementa su polaridad por la formación de enlaces de tipo transversal. Este último dato fue y es uno de los más importantes a la hora de establecer las pautas a seguir en el proceso de limpieza. Es decir, era necesaria la eliminación del barniz porque no cumplía correctamente su función y afectaba a la película pictórica.

Después de los análisis visuales y pruebas con agua desionizada y agua templada que solo retiraron suciedad superficial, se determinó un protocolo de actuación basado en los test de Cremonesi y de Feller²⁶, así como de soluciones tampón²⁷ con un pH básico mayor que 7 para la eliminación de resinas naturales y aceites. Las catas de limpieza fueron realizadas en diferentes zonas de la obra, sin limitarse a los bordes pero evitando zonas muy significativas, en diferentes colores para ver las reacciones que éstos tenían a los disolventes que se

²⁵ BARROS, J.M. *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*, pp.32-35.

²⁶ Lista de mezclas entre diversos disolventes ordenados de menor a mayor polaridad, lo que nos ayuda a dirigirnos, sabiendo las características que presenta el barniz, hacia las mezclas polares o apolares. Hay que tener en cuenta que para extraer un estrato de barniz debemos escoger el disolvente o mezcla de disolventes que permita extraerlo a la menor polaridad posible y así evitar daños en los estratos pictóricos.

²⁷ Las soluciones tampón o buffer son aquellas soluciones a las que añadiendo una base o un ácido tienen la capacidad de reaccionar oponiendo la parte del componente básica o ácida para regular o mantener constante el pH.

aplicaban y también, en zonas donde la textura era diferentes como zonas lisas o con craquelados.

Concluidas las pruebas, que fueron encaminadas siempre hacia una zona de solvencia que permitiera extraer el barniz a la menor polaridad posible para evitar ocasionar daños en la película pictórica, se decidió realizar una primera limpieza con acetona. La acetona es un disolvente muy poco tóxico que destaca por su baja tensión superficial y viscosidad trabajando así con una alta penetración y una evaporación rápida. El grupo de las cetonas, disolventes polares apróticos, elimina con facilidad grasas, ceras, aceites y resinas naturales y sintéticas envejecidas²⁸. Durante el proceso de limpieza se comprobó que había dos capas de barniz. La primera era un barniz satinado oscuro que probablemente se aplicó en el siglo XIX²⁹ con motivo de la restauración a la que fue sometida la obra. Debajo de éste, otra capa de barniz oxidado de tonalidad amarillenta, el original de la obra. La acetona reblandecía las capas de barniz que se iban retirando mediante el uso de hisopos. La limpieza con este disolvente fue homogénea y resultó eficaz y evidente en toda la superficie de la obra, con algunos restos en zonas puntuales pero resurgiendo la vitalidad de la colorimetría primigenia.

Después, se llevó a cabo una segunda limpieza con gel acuoso compuesto por 1,5g de ácido cítrico, 6mL de TEA y 2g de Carbopol® para zonas puntuales en las que la limpieza no había resultado del todo efectiva como el manto de la Virgen o la paloma. Los geles de disolventes están formados por polímeros de ácido acrílico (Carbopol®) que se neutralizan con una base como el Ethomeen® o la

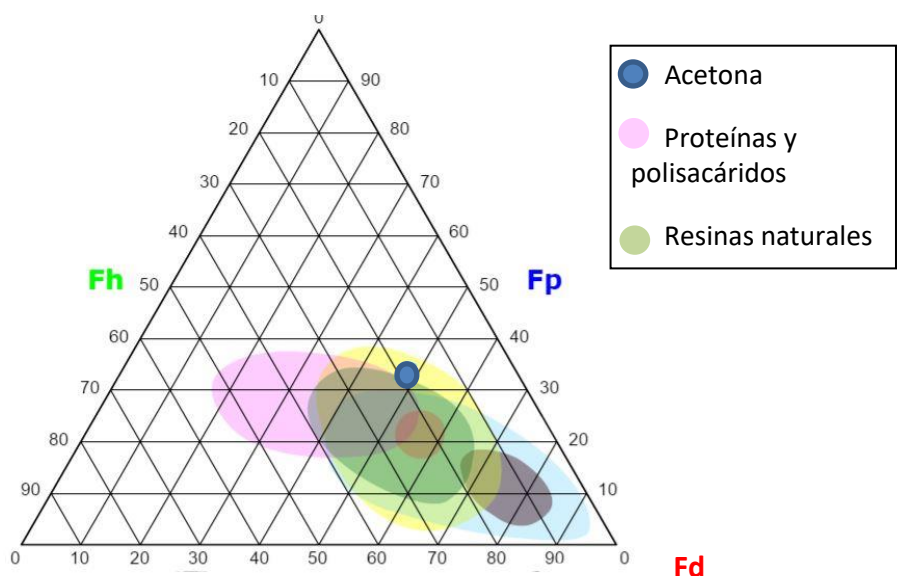


Figura 47: Triángulo de solubilidad.

²⁸ VIVANCOS, V; BARROS, J.M; GÁMIZ, M. *Op.Cit.*, p.25.

²⁹ En el siglo XIX era muy habitual aplicar barnices pigmentados tanto en la creación como en la restauración debido a los efectos de antigüedad que aportaba a la pintura. BARROS, J.M. *Op.cit.*, pp.64-65.

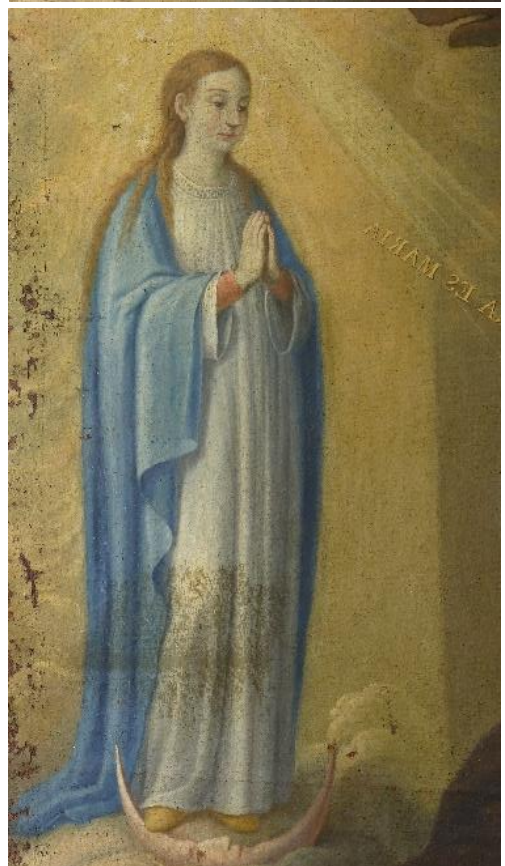
trietanolamina. Estas bases reaccionan con el ácido y forman un nuevo compuesto gelificado que funciona como un detergente, es decir, poseen la acción disolvente y la acción tensoactiva, es esta última la que provoca que un gel sea más efectivo que un disolvente por sí solo. En este caso el ácido cítrico es el disolvente, la trietanolamina o TEA el agente de limpieza y el Carbopol® el gelificante. Estos geles se utilizan con un tiempo de contacto, normalmente con un sustrato intermedio como papel japonés de bajo gramaje. Este papel se coloca desfibrado en todas sus aristas y se aplica el gel sobre éste con la ayuda de un hisopo impregnado o bien con un pincel. Esta interposición ayuda, no solo a controlar el tiempo de contacto, sino también a controlar la penetración. En la limpieza con geles es muy importante el aclarado o la neutralización que debe realizarse con el disolvente apropiado según la naturaleza de su composición. Además, hay que tener en cuenta que los disolventes evaporan de dentro hacia fuera, es decir, se trata de un proceso lento ya que la parte externa se ve expuesta constantemente hasta que el interior no seca por completo³⁰. Hay que tener en cuenta que estas limpiezas se realizan siempre por volúmenes y contornos para evitar que puedan quedar marcas en la superficie.

Se concluyó, finalmente, con una limpieza mecánica con bisturí de concreciones y deyecciones.



Figuras 48, 49, 50, 51: Secuencia proceso de limpieza de la paloma.

³⁰ VIVANCOS, V. *Seminario sobre la limpieza de pinturas de caballete*. Bloque 1.



Figuras 52, 53, 54, 55:
Secuencia proceso de
limpieza Virgen.

6.3.2 Estucado



Figura 56: Estucado.

Antes de llevar a cabo el estucado de las lagunas de la obra, se realizó una primera protección de la película pictórica con Barniz dammar y White Spirit (1:5) que sirvió también de impermeabilizante en las zonas donde se aplicó la masilla de relleno. La resina dammar es de tipo natural y se extrae de las coníferas. Presenta buena estabilidad a la luz y escasa sensibilidad a la humedad además de ser reversible y compatible con los materiales de la obra.

Para el proceso de estucado se utilizó una masilla de relleno³¹ coloreada compuesta por gelatina técnica y carbonato cálcico. Se trata de una masilla de naturaleza proteica de dureza media y cierta flexibilidad con excelentes propiedades de adhesión³². Es compatible con los materiales originales de la obra por su naturaleza, compuesta por colágeno y por el molido de pieles de animales. Además de la fácil elaboración del estuco, presentó una buena elasticidad y adhesión en el momento de aplicación y por sus características facilitó su nivelación, especialmente en lagunas poco profundas y de pequeño tamaño.



Figura 57: Detalle estuco con texturización.

Para realizar la masilla se utilizaron proporciones iguales de agua desmineralizada y gelatina técnica, hidratada con anterioridad. Después, al baño María se diluyeron 5g de gelatina técnica en 60g de agua consiguiendo una mezcla líquida homogénea. Se vertió en un recipiente la cantidad necesaria de cola caliente y se fue añadiendo como carga inerte carbonato cálcico hasta que cubría por completo la disolución. Además, se añadieron 2mL de Plextol B-500 debido a que este material facilitaba la adhesión y mejoraba la flexibilidad de la mezcla³³. Con una espátula flexible se mezcló y se valoró si era necesario más sulfato cálcico, dependiendo de la consistencia precisa. Finalmente se eliminaron por completo las burbujas y los grumos, se añadió una pequeña cantidad de pigmentos de tierras rojizas y se aplicó a pincel en las lagunas de menor tamaño y con espátula en aquellas de mayores dimensiones.

Seguidamente se llevó a cabo la texturización de lagunas. Se realizaron dos procedimientos. En primer lugar la imitación de la textura, la densidad y la trama y urdimbre de la tela. Para ello se seleccionó una tela similar, se humedeció y se colocó en el mismo sentido direccional para posteriormente aplicar calor y presión. Al retirar la tela quedó la impronta marcada en el estuco. Por otro lado la imitación de los craquelados y grietas presentes en la superficie de la obra

³¹ Una masilla de relleno está compuesta principalmente por un aglutinante y una carga inerte (cretas o yeso). Debe presentar características similares en su composición a las de la obra que se está tratando, adecuando la naturaleza de sus componentes.

³² FUSTER LÓPEZ, LAURA; CASTELL AGUSTÍ, MARÍA; GUEROLA BLAY, VICENTE. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos.*

³³ CASTELL, M. *Intarsias y estucado adecuados a pintura de gran formato. Ciclo pictórico de la Galería Dorada del Palacio Ducal de Gandía*, p.443.

que se realizó mediante la incisión de bisturís y siguiendo las direccionalidades de los craquelados circundantes. Este proceso se realizó para evitar que las lagunas, sobre todo las de mayor tamaño, causaran una diferenciación notable.

6.3.3 Reintegración y barnizado final

La reintegración pictórica es una intervención estética que permite devolver la continuidad visual y la correcta lectura de la obra al espectador. Para llevar a cabo este procedimiento se utilizó la acuarela. Se trata de una técnica formada por la aglutinación de pigmentos y goma arábiga que es soluble en agua y que además, es muy utilizada en este procedimiento por poseer tres características esenciales: reversibilidad, limpieza y estabilidad. A la hora de realizar la reintegración hay que tener en cuenta que los colores suelen aclarar con el secado obteniendo un acabado muy mate. La técnica empleada fue la ilusionista, que elimina la percepción de la pérdida y del retoque con el método de continuidad de estructuras, es decir, el estuco es coloreado, como en la obra original y se trabaja como el autor de la obra³⁴.

Para finalizar el proceso de intervención del lienzo y concretamente de la película pictórica. Se determinó un barnizado final multicapa que consiste en la aplicación de un barniz de resina natural seguido de uno de resina sintética. El primero, más afín a la obra, queda en contacto con la película pictórica saturando los colores. El segundo, compuesto por materiales modernos de bajo peso molecular, queda en la superficie y sirve de barrera para las condiciones ambientales dañinas como la radiación UV³⁵. Se llevó a cabo este procedimiento con una primera capa a brocha de barniz dammar y una vez seco se concluyó la reintegración de retoque con pigmentos Gamblin®. Por último, la capa final de protección se suministró a compresor con Regalrez™ 1094 (133g) diluido en *White Spirit* (400g), Kratón® G1650 (4g) y Tinuvin® 292 (2,7g).



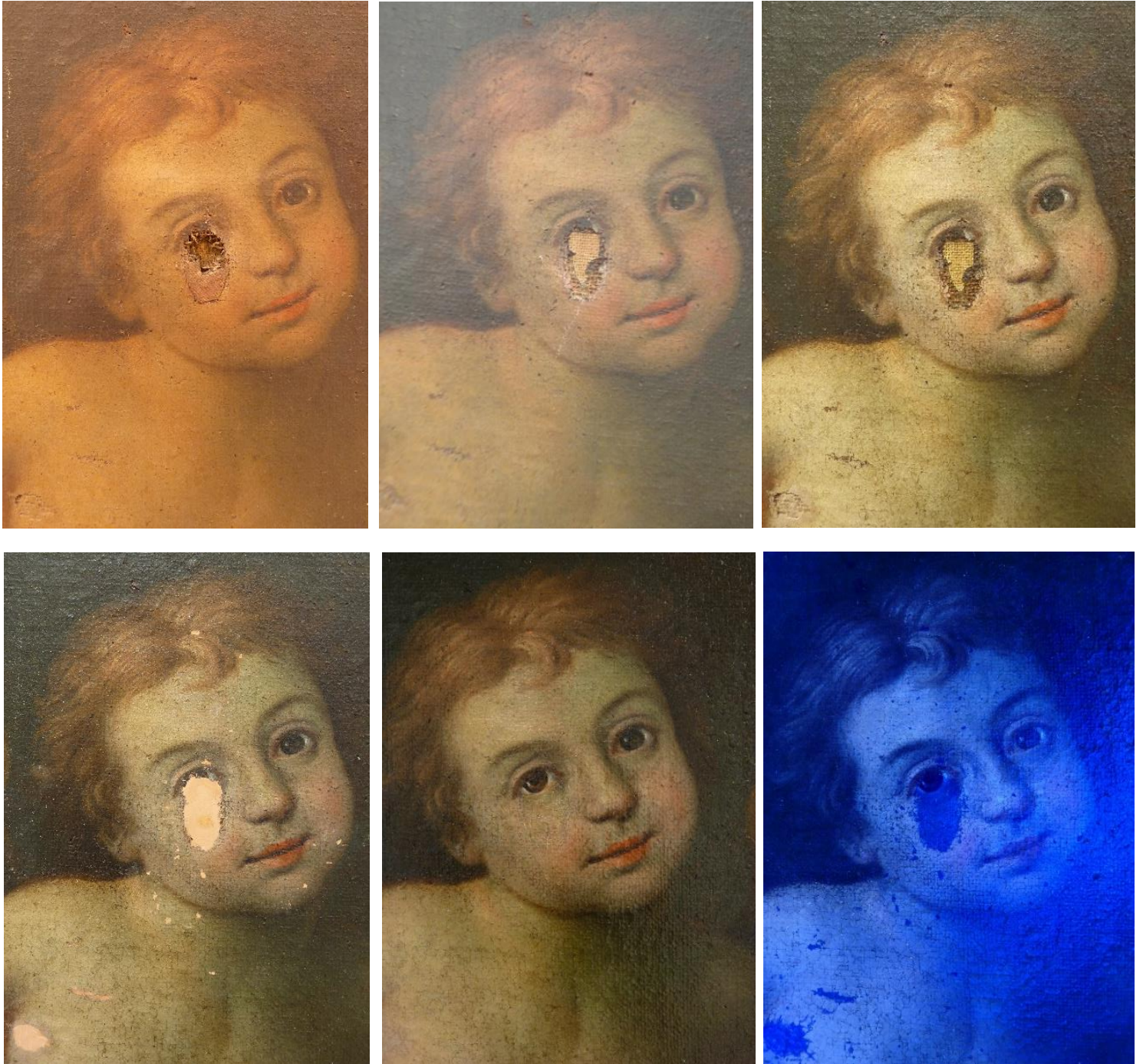
Figura 58: Barnizado a compresor



Figuras 59, 60, 61, 62: Secuencia proceso de intervención en el rostro del beato.

³⁴ GEROLA BLAY, V. *Ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del "Ne rien faire" al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de la texturización basados en los "filamenti" e "tratteggi" de Cesare Brandi*, p.113-114.

³⁵ ZALBIDEA, M^ªA.; GÓMEZ, R. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*, p.496.



Figuras de la 63, a la 68: Secuencia proceso de intervención del rostro del ángel.

6.4 MARCO Y CARTELA

El proceso de intervención del marco comenzó con una limpieza superficial mediante aspiración y brocha de ambos lados, seguido de la limpieza de la madera del reverso con empacos de agua y alcohol en proporción iguales y la aplicación de tratamiento curativo-preventivo desinsectante Xylamon® debido al evidente ataque de insectos xilófagos que presentaba el soporte lúneo. Posteriormente se llevó a cabo la limpieza de la policromía, eliminando, en primer lugar el estuco superior y las capas de color con hisopos humectados en agua desionizada y bisturí. En la caña central el añadido de yeso se reblandecía y la estabilidad que proporcionaba el barniz del estrato inferior facilitó considerablemente el proceso. Posteriormente se procedió a la eliminación de la capa de barniz de la caña central de color azulado, muy amarilleada con WA8, disolución de *White Spirit* en acetona a 20% y 80% respectivamente.

Por otro lado, en los restos de estuco que no se pudieron eliminar de la moldura marrón se reblandecieron por medio de la aplicación de un gel acuoso compuesto por 200mL de agua desmineralizada, 6g de Carbopol® como gelificante y 20mL de TEA como agente de limpieza.

Debido a la friabilidad y desconsolidación que presentaba la madera se aplicó una doble consolidación con Regalrez™ 1126 (10%) y *White Spirit* (90%) por inyección, dejando un tiempo de evaporación de varios días. También, en esta zona, se reintegraron zonas de pérdida de película pictórica con acuarela y se barnizó a modo de protección con una parte de Regal® Varnish Gloss, una parte de Regal® Varnish Mat y cuatro partes de *White Spirit* para, a continuación, reconstruir los faltantes y rellenar los orificios causados por el ataque de insectos xilófagos con Araldit® y su correspondiente endurecedor a partes iguales en peso además de, aplicar un estuco compuesto por gelatina técnica (5g), agua (60mL), Plextol B-500 (2mL) y una cantidad carbonato cálcico según el espesor de la mezcla que se precisaba en cada momento. Una vez seco, se reintegró cromáticamente mediante la técnica del puntillismo con acuarela y se dio una nueva capa del barniz de protección citado anteriormente.

Para concluir con la intervención, se retocó la reintegración con pigmentos Gamblin® y con toques dorados de la mezcla de Iriodin® 303 Oro Royal, Regalrez™ 1094 y *White Spirit* y se realizó un barnizado final a compresor con Regalrez™ 1094 (133g) diluido en *White Spirit* (400g), Kratón® G1650 (4g) y Tinuvin® 292 (2,7g).

El tratamiento que se llevó a término en la cartela fue el mismo, destacando la incorporación de un faltante en madera realizado en el taller de escultura del Instituto de Restauración del Patrimonio y la aparición, gracias a la limpieza, de la verdadera inscripción que acompañaba a la obra primigeniamente y que se ha desarrollado anteriormente en el apartado del estudio técnico.

Con la colocación del marco en la obra, se concluyó el proceso de intervención, obteniendo unos resultados satisfactorios y destacando el proceso estético de reintegración.



Figuras 69, 70: Proceso de intervención del marco.



Figura 71: Arriba, proceso de limpieza de la cartela.

Figura 72: Abajo, proceso de limpieza concluido.



Figura 73: Autor desconocido, El Beato Andrés Hibernón, obra restaurada, s.XVIII, Iglesia de San Nicolás, Valencia.

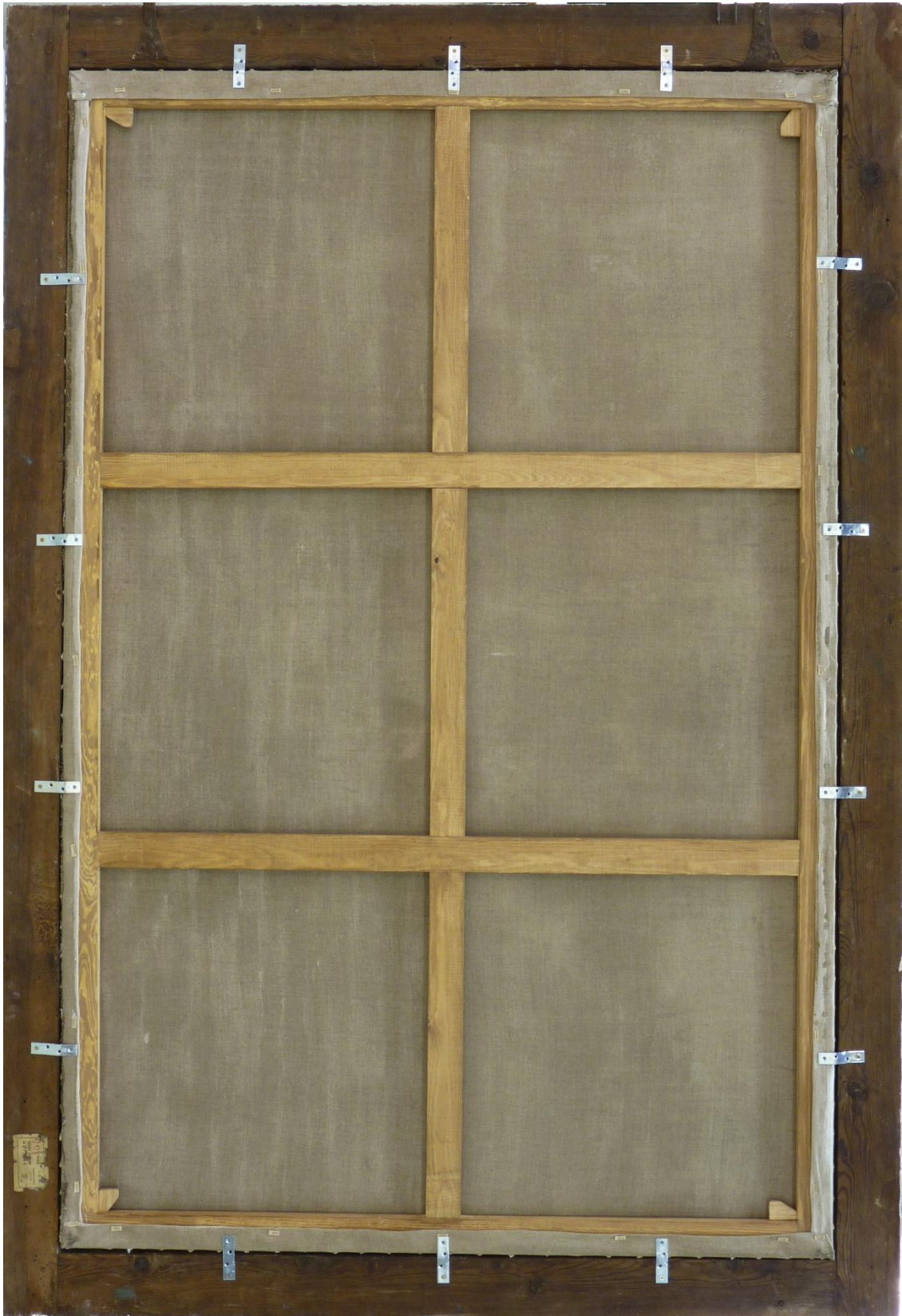


Figura 74: Autor desconocido, El Beato Andrés Hibernón, reverso obra restaurada, s.XVIII, Iglesia de San Nicolás, Valencia.

7. CONCLUSIONES

La realización del presente trabajo ha permitido llegar a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, el conocimiento de la persona y de la vida del Beato Andrés Hibernón, lo que ha hecho posible entender mejor la obra estudiada debido a su relación con los franciscanos y consecuentemente con la Virgen de la Inmaculada. La visita a la Iglesia de San Roque, a las instalaciones de lo que queda del convento fue importante para conocer la estima que se le tiene en Gandía al Beato y así, poder darle el valor preciso a la obra.

En segundo lugar, la realización del estudio fotográfico para la documentación de la obra y la colaboración en el proceso de restauración fueron esenciales para poder redactar gran parte de este trabajo. Sin un buen análisis visual y técnico de la obra hubiera sido imposible realizar un estudio completo, necesario para conocer las características propias del estado de conservación.

Por otro lado, se pueden analizar los resultados de la restauración que se llevó a cabo. El proceso de limpieza de la superficie pictórica que se realizó sobre la obra, la eliminación de restauraciones anteriores y la subsanación de los rotos y desgarros, así como los tratamientos estéticos aplicados, han permitido devolverle a la obra la estabilidad necesaria para su futura conservación además de la correcta lectura.

Finalmente, destacar que la falta de conocimiento del autor de la obra limita en muchos casos a un completo estudio, como situar en una década determinada o conocer más obras propias.

8. BIBLIOGRAFIA

AGUILERA, V. *Historia del Arte Valenciano*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 1989. Tomo IV. p.203

ALCAIDE, M. *Estudio histórico-técnico y conservativo: "San Vicente" y "Santa Lucía" mártires, de José Estruch procedentes del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

BARROS G, J.M. *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005.

BOULEAU, C. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Ediciones Akal, 1996. P.170

CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

– *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Barcelona: Departament de Cultura i mitjans de comunicació. Biblioteca de Catalunya. Colecció Museos, 2009.

CASTELL, M. et al. *Interim meeting: International conference on painting conservation*. Valencia: Editorial UPV, 2005.

CASTELL, M. "Alteraciones de la capa pictórica: grietas, craquelados y cazoletas", en *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial UPV, 2005. Pp. 141-159.

FUSTER, F. *El beat Andrés Hibernón (1534-1602): Una vida entre la Contrareforma i el Barroc*. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2002.

FUSTER, L.; CASTELL, M.; GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Valencia: Ed. UPV, 2004.

GÓMEZ, M. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia. El retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*. Valencia: Generaliat Valenciana. 2001.

GUEROLA B, V. "Ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del "Ne rien faire" al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de la texturización basados en los "filamenti" e "tratteggi" de Cesare Brandi", en *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoría alla practica*, 2008.

INTERIÁN DE AYALA, J. *El pintor cristiano y erudito*. Madrid: edic.1871. P.97.

LLAMAS, R. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas de caballete*. Valencia: Editorial UPV, D.L. 2005.

LLORENS, M.; CATALÁ, M.A. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

MARCO, V. *L'esplendor del Maestrat a Castelló, Culla, Catí, Benicarló i Vinarós en La luz de las imágenes*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2013-2014.

MORENO, J. *Historia y evolución de la Iglesia de San Nicolás en Valencia*. [Tesina fin de Máster] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

NAVASQUILLO, E. *Estudio técnico y problemática de las costuras en la pintura sobre lienzo*. [Tesina fin de Máster] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

OLCINA, C. *Estudio técnico y proceso de intervención en una "piedad" sobre lienzo copia de Willem Key*. [Tesina fin de grado] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

RIQUELME, P. *Nuevo Año Cristiano*. Madrid: Edibesa, Abril, 2001. Pp.221-225

SÁNCHEZ, A. *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid: Editorial Akal, 2012.

VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2008.

VIVANCOS, V.; BARROS, J.M.; GÁMIZ, M. *Seminario sobre la limpieza en pinturas de caballete*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

VIVÓ, M.C. *El marco. De la técnica a su análisis y clasificación*. [Tesina fin de Máster] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010-2011.

ZALBIDEA, M^ªA.; GÓMEZ, R. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. En: Arché. Instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011-2012, núms. 6 y 7. [Consulta: 2016-08-13] Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

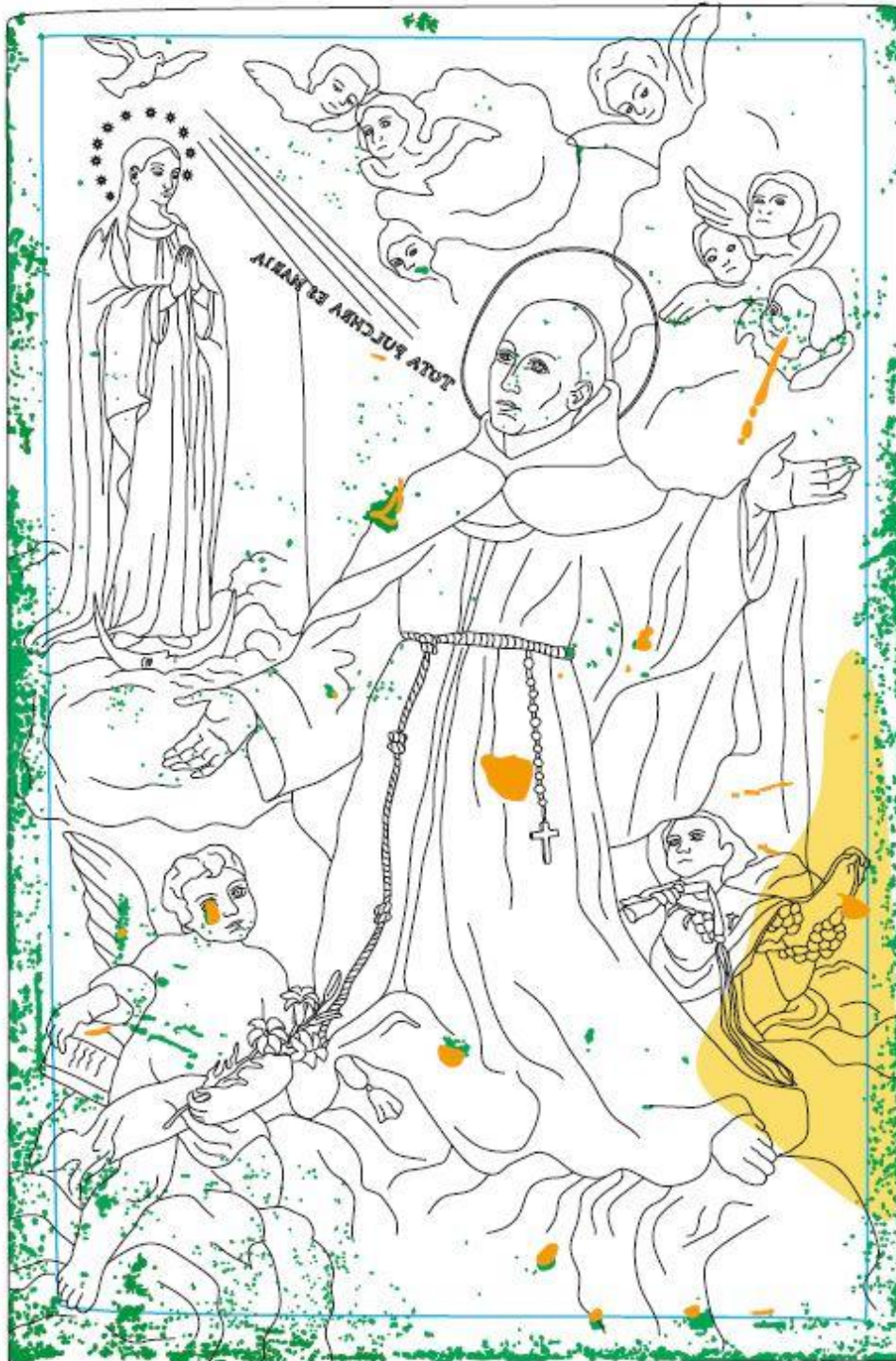
Figura 3: José Camarón, Verdadero retrato del Beato Andrés Hibernón, grabado, 1791. [Consulta 2016-07-25] Disponible en: http://www.realacademiaconcepcion.net/fondos_grabados1.php?pagina=2

Figura 4: Autor desconocido, retablo cerámico del Beato Andrés Hibernón, Monasterio San Juan Bailón, Villareal, Castellón, 1795. [Consulta: 2016-07-16] Disponible en: <http://www.retabloceramico.net/articulo0533.htm>

Figura 9: Capilla de San Vicente Ferrer, Iglesia de San Nicolás, Valencia. Captura de Visita Virtual. [Consulta 2016-08-20] Disponible en: http://sannicolasvalencia.com/visita_virtual.php

El resto de imágenes son propiedad de la autora y del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP).

10. ANEXO




| | | | |
|---|--------------------------|---|--------------------|
|  | Pérdidas y pulverulencia |  | Marca del bastidor |
|  | Distensiones |  | Rasgados y rotos |

Figura 75: Diagrama de daños de la película pictórica

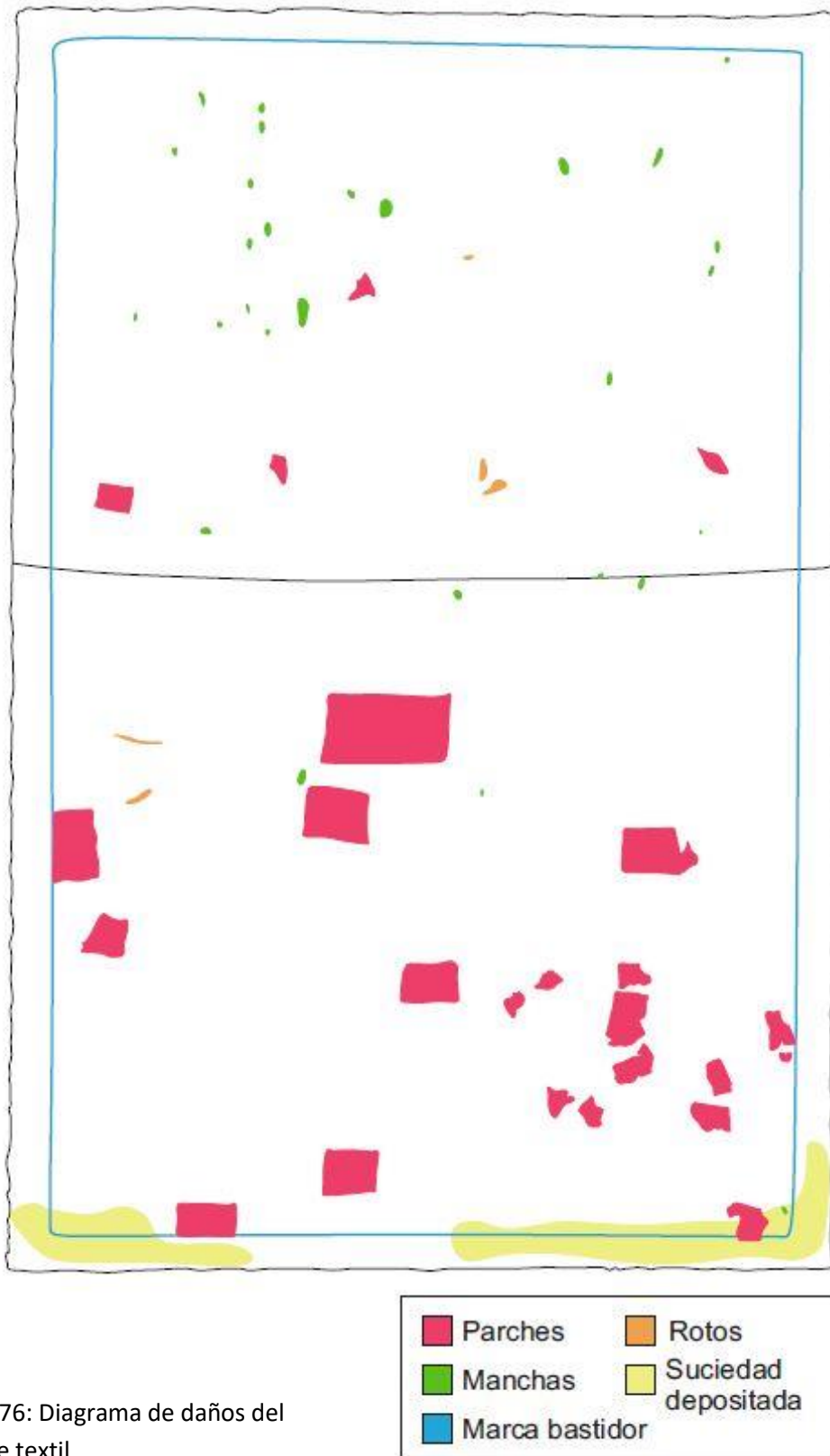


Figura 76: Diagrama de daños del soporte textil