

**ESTUDIO TÉCNICO, APROXIMACIÓN HISTÓRICA E
ICONOGRÁFICA DE UNA TABLA CON LA REPRESENTACIÓN
DE LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN**

Una nueva atribución a Jerónimo Jacinto de Espinosa

SANDRA M^a MARIN MILIAN

Trabajo Final de Máster

Tutores:

**Vicente Guerola Blay
Eva Pérez Marín**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**ESTUDIO TÉCNICO, APROXIMACIÓN HISTÓRICA E
ICONOGRÁFICA DE UNA TABLA CON LA REPRESENTACIÓN
DE LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN**

Una nueva atribución a Jerónimo Jacinto de Espinosa

SANDRA M^a MARIN MILIAN

Trabajo final de Máster

Tutores:

Vicente Guerola Blay

Eva Pérez Marín



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



PALABRAS CLAVE

Coronación de la Virgen, Inmaculada Concepción, Pintura barroca valenciana, Pintura post-ribaltesca, Jerónimo Jacinto de Espinosa

RESUMEN

En este trabajo final de master, se presenta el estudio realizado sobre la tabla de la Coronación de la Virgen, donde nos encontramos ante una pintura al óleo sobre lienzo adherido a tabla de modestas dimensiones, concretamente de 64,5cm de alto, 51cm de ancho y casi dos centímetros de espesor, es decir, 3'5 palmos valencianos de altura y 2'5 de anchura. En origen podría haber formado parte de un retablo o altar de culto privado, por la impronta arquitectónica que podemos observar en el perímetro de la obra. La escena representada muestra a la Virgen siendo coronada por la Santísima Trinidad con los símbolos de la letanía mariana propios de la Inmaculada Concepción, introducidos en el paisaje. Anteriormente, ha sido atribuida al pintor Vicente Castelló (c. 1586 - 1636), no obstante los rasgos estilísticos y compositivos nos han aproximado desde un primer momento a Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 - 1667) como autor de la pintura.

De este modo, el presente estudio, engloba un análisis del contexto histórico-artístico de la tradición pictórica valenciana post-trentina en torno a la Inmaculada Concepción y a su Coronación, centrando el interés en el círculo de pintores de los Ribalta, y apoyándose en diversas fuentes gráficas donde se incluyen las obras de Espinosa y Vicente Castelló. Al mismo tiempo, se lleva a cabo un estudio compositivo e iconográfico necesario para el apoyo a su atribución y momento de ejecución.

Por otro lado, con el objetivo de redundar en la hipótesis de la autoría, en este trabajo se aborda todo un estudio técnico de la obra, de cada uno de los estratos que la conforman a partir de la extracción de muestras de la policromía, del estrato intermedio de la tela y del soporte de madera, cuyos resultados son comparados con otras dos obras de Espinosa. Asimismo, la realización de exámenes globales mediante radiaciones visibles y no visibles, han permitido una mayor aportación de información requerida para el estudio técnico del conjunto, y en concreto para la presencia de algunos repintes y arrepentimientos que presenta la obra.

PARAULES CLAU

Coronació de la Verge, Immaculada Concepció, Pintura barroca valenciana, Pintura post-ribaltesca, Jeronimo Jacinto d'Espinosa

RESUM

En aquest treball final de màster, es presenta l'estudi realitzat sobre la taula de la Coronació de la Mare de Déu, on ens trobem davant d'una pintura a l'oli sobre llenç adherit a taula de modestes dimensions, concretament de 64,5cm d'alt, 51cm d'ample i 1,8cm de gruix, és a dir, 3'5 pams valencians d'altura i 2'5 d'amplada. En origen podria haver format part d'un retaule o altar de culte privat, per l'empremta arquitectònica que podem observar en el perímetre de l'obra. L'escena representada mostra a la Verge sent coronada per la Santíssima Trinitat amb els símbols de la lletania mariana propis de la Immaculada Concepció, introduïts en el paisatge. Anteriorment, ha estat atribuïda al pintor Vicente Castelló (c. 1586-1636), tot i això els trets estilístics i compositius ens han aproximat des d'un primer moment a Jeronimo Jacinto d'Espinosa (1600 - 1667) com a autor de la pintura.

D'aquesta manera, el present estudi, engloba una anàlisi del context històric-artístic de la tradició pictòrica valenciana post-trentina al voltant de la Immaculada Concepció i la seua Coronació, centrant l'interès en el cercle de pintors dels Ribalta, i recolzant-se en diverses fonts gràfiques on s'inclouen les obres d'Espinosa i Vicente Castelló. Alhora, es duu a terme un estudi compositiu i iconogràfic necessari per al suport a la seva atribució i moment d'execució.

D'altra banda, amb l'objectiu de redundar en la hipòtesi de l'autoria, en aquest treball s'aborda tot un estudi tècnic de l'obra, de cada un dels estrats que la conformen a partir de l'extracció de mostres de la policromia, de l'estrat intermedi del llenç i del suport de fusta, els resultats són comparats amb altres dues obres d'Espinosa. Així mateix, la realització d'exàmens globals mitjançant radiacions visibles i no visibles, han permès una major aportació d'informació requerida per a l'estudi tècnic del conjunt, i en concret per la presència d'algunes repintades i penediments que presenta l'obra.

KEY WORDS

Coronation of the Virgin, Immaculate Conception, Valencian baroque painting, Post-Ribaltesque painting, Jerónimo Jacinto de Espinosa

ABSTRACT

In this final master work, we present the study carried out on the table of the Coronation of the Virgin, where we find ourselves before an oil painting on canvas attached to a table of modest dimensions, concretely 64.5cm high, 51cm wide and 1.8cm thick, that is, '3'5 Valencian spans of height and 2.5 of width. In origin it could have been part of an altarpiece or altar of private worship, by the architectural imprint that we can observe in the perimeter of the work. The scene depicted shows the Virgin being crowned by the Holy Trinity with the symbols of the Marian litany proper to the Immaculate Conception, introduced into the landscape. Previously, it was attributed to the painter Vicente Castelló (c. 1586 - 1636), however the stylistic and compositional features have approached Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667) as the author of the painting.

In this way, the present study includes an analysis of the historical-artistic context of the Valencian post-Trentine pictorial tradition around the Immaculate Conception and its Coronation, focusing the interest in the circle of painters of the Ribalta, and relying on diverse graphic sources including works by Espinosa and Vicente Castelló. At the same time, a compositional and iconographic study is carried out to support its attribution and the moment of execution.

On the other hand, with the objective of redounding the hypothesis of authorship, this work deals with a technical study of the work, from each of the strata that make it up from the extraction of samples of polychrome, Intermediate layer of the canvas and the wooden support, whose results are compared with two other works by Espinosa. Also, the realization of global examinations by means of visible and non-visible radiations has allowed a greater contribution of information required for the technical study of the whole, and in particular for the presence of some repaints and regrets presented by the work.

INDICE

1. Introducción	7
2. Objetivos.....	9
3. Metodología	11
4. Pintura contrarreformista, contexto histórico-artístico.....	13
4.1. Francisco Ribalta y Juan Ribalta.....	15
4.2. Pedro Orrente.....	17
4.3. Vicente Castelló.....	19
4.4. Abdón Castañeda.....	24
4.5. Jerónimo Jacinto de Espinosa.....	26
5. Una tabla con la Coronación de la Virgen	35
5.1. Análisis estilístico y compositivo	36
5.2. Estudio iconográfico y simbólico.....	40
5.2.1. Antecedentes y evolución de la representación de la Inmaculada Concepción.....	40
5.2.2. Análisis iconográfico.....	44
5.3. Estudio técnico	52
5.3.1. Datos identificativos.....	52
5.3.2. Soporte leñoso	53
5.3.3. Estrato intermedio de tela.....	60
5.3.4. Estratos pictóricos	63
5.3.5. Estrato de protección (barniz).....	69
5.3.6. Enmarcado actual e hipótesis del antiguo enmarcado	71
5.4. Estado de conservación.....	74
5.4.1. Soporte leñoso	74
5.4.2. Estrato intermedio de tela.....	76
5.4.3. Estratos pictóricos	76
5.4.4. Estrato de protección (barniz).....	79
5.4.5. Marco	79
6. Nueva Atribución a J.J. de Espinosa.....	80
6.1. Referentes gráficos.....	81
6.2. Análisis físico-químicos.....	87
7. Conclusiones	90
8. Bibliografía	92
9. Índice de imágenes.....	97
10. Agradecimientos.	102
11. Anexos.....	104

1. INTRODUCCIÓN



Fig. 1. *La Coronación de la Virgen*. Jerónimo Jacinto de Espinosa (Atribuible a). Colección particular.

1. INTRODUCCIÓN

La expertización de una obra de arte resulta una tarea comprometida que debe fundamentarse con unos rigurosos estudios científicos capaces de analizar todos los aspectos concernientes a la obra (estéticos, históricos y materiales) con la finalidad de acercarnos al creador de la pieza, al momento de su elaboración y, sin duda, verificar su autenticidad.

En muchas ocasiones se llevan a cabo atribuciones de obras de arte basadas fundamentalmente en aspectos histórico-artísticos y meramente estéticos que pueden dar lugar a erróneas atribuciones. Este hecho es muy frecuente cuando nos encontramos ante una obra pictórica con una temática muy representada por una serie de artistas y talleres con influencias semejantes que se han desarrollado en un círculo muy cercano. Por ello, se hace necesario, el uso del método científico que permita analizar la composición de los materiales que forman la obra de arte y proporcionar mayores argumentos que refuercen su autenticación y autoría.

La tabla de la *Coronación de la Virgen* (Fig. 1.), objeto de investigación de este trabajo final de Máster, aparece atribuida al pintor Vicente Castelló (c. 1585 - 1636) tal y como demuestra la etiqueta adherida en el reverso del marco, con motivo de la exposición *Luces del Barroco: Pintura del s.XVII en España* y su correspondiente catálogo¹ publicado en 2005. No obstante, en el año 2012 se publica un artículo² en la revista *Ars Longa* donde encontramos esta pintura sobre tabla referenciada como una de las novedades del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 - 1667).

De este modo, el punto de partida del presente trabajo se centrará en el estudio del contexto histórico - artístico de la pintura de la Contrarreforma y concretamente en las obras de Vicente Castelló y Jerónimo Jacinto de Espinosa con representaciones de temáticas marianas, aspecto clave en esta investigación.

Esta obra ofrece al espectador una de las escenas más representativas del culto a la Virgen, siendo la Inmaculada Concepción, una de las temáticas iconográficas más interpretadas por los pintores españoles durante el periodo del barroco. Con centro neurálgico en la Valencia del seiscientos, esta representación surge a partir de las abundantes versiones del modelo de la Tota Pulchra que pintaron en el siglo XVI Vicente Macip, Joan de Joanes y sus discípulos.

¹ Catálogo de exposición *Luces del Barroco. Pintura del siglo XVII en España* (comisaria: Marisa Oropesa). Bancaja. Fundación Caja Castellón, Enero - Marzo 2005, pp. 34-35.

² GOMEZ FRECHINA, José. *In Memoriam. Semblanza científica del profesor Fernando Benito Doménech*. *Ars Longa*, núm. 21, 2012, p.60.

2. OBJETIVOS



Fig. 2. Fragmento de la reflectografía infrarroja de la *Coronación de la Virgen*.

2. OBJETIVOS

El presente trabajo final de Máster tiene como objetivo principal la atribución de una tabla con la representación de la Coronación de la Virgen a su creador a partir de un exhaustivo estudio y análisis científico de la obra.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Estudiar el contexto histórico - artístico que envuelve a la obra pictórica en su momento de creación.
- Efectuar un análisis de los aspectos compositivos y estilísticos.
- Realizar una breve revisión iconográfica y simbólica de la evolución de la temática de la Inmaculada Concepción y la Coronación de la Virgen representada en la tabla.
- Analizar los aspectos técnicos de cada uno de los estratos que conforman la obra, profundizando en la composición y naturaleza del soporte, tanto lúneo como textil, y en cada una de las capas pictóricas que constituyen la pintura, mediante los correspondientes análisis. Para en segundo término, elaborar un estudio del estado de conservación de la obra.
- Llevar a cabo una comparativa con otras obras similares fundamentada en los distintos estudios realizados que permita una correcta atribución de la obra a su creador.
- Elaborar una hipótesis razonada sobre la fecha de creación de la tabla y su autoría.

3. METODOLOGÍA



Fig. 3. Fotografía retocada del proceso de obtención de las reflectografías infrarrojas de la *Coronación de la Virgen*.

3. METODOLOGÍA

Con la finalidad de alcanzar los objetivos propuestos en el capítulo anterior, ha sido necesario seguir la siguiente metodología, fundamentada en el exhaustivo estudio técnico de la obra y en la búsqueda de documentación complementaria referente a la iconografía y simbología de la representación de la Inmaculada Concepción y la Coronación de la Virgen, y sobre todo al artífice de la obra, partiendo de la antigua atribución a Vicente Castelló y al círculo de pintores valencianos de la época (s. XVII). Ésta ha consistido en:

- La investigación y consulta en fuentes bibliográficas, tales como monografías, catálogos de exposición y otras fuentes documentales, acerca de la pintura contrarreformista y de los pintores valencianos más cercanos a la producción de la obra objeto de estudio, atendiendo al contexto histórico -social y religioso.
- Revisión bibliográfica de estudios técnicos y conservativos elaborados en otras obras del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa.
- Análisis formal del esquema compositivo y los aspectos estilísticos más relevantes presentes en la pintura.
- Estudio iconográfico y simbólico de la escena representada en la obra.
- Realización de exámenes globales mediante fotografías con luz visible (generales, detalles, macrofotografías y con luz rasante o tangencial), y no visible (ultravioleta, reflectografía infrarroja y rayos X).
- Toma de muestras del estrato de madera, de tejido y de los estratos de pintura y preparación de las mismas para su posterior contemplación y extracción de información.
- Observación de las muestras estratigráficas mediante microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido a través de la espectroscopía por dispersión de rayos X (SEM/EDX) y espectrometría de absorción infrarroja por transformada de Fourier (FTIR), seguida de su correspondiente discusión de los resultados obtenidos.
- Estudio comparativo de otras obras similares fundamentado en los aspectos técnicos, recursos estilísticos y compositivos, y modelos iconográficos con similitudes a la obra objeto de investigación.
- Elaboración de las conclusiones finales basadas en los argumentos obtenidos a partir de los estudios anteriormente efectuados.

4. PINTURA DE LA CONTRARREFORMA, CONTEXTO HISTÓRICO- ARTÍSTICO



Fig. 4. Detalle de las vestiduras de la Virgen de la obra, *la Coronación de la Virgen*.

4. PINTURA DE LA CONTRARREFORMA, CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La Contrarreforma marca un antes y un después en el arte de finales del siglo XVI y los siglos XVII y XVIII donde se convierte de nuevo en el principal intérprete de la doctrina católica como oposición a la reforma protestante de Martín Lutero y a raíz del Concilio de Trento³. El decoro en el tratamiento de los temas sacros, el énfasis en temas como la eucaristía, la penitencia, o el martirio de los santos, son algunas de las premisas más significativas impuestas por el Concilio de Trento y que el arte barroco se encarga de transmitir en su máximo esplendor.⁴ En el área de Valencia, el destacado protagonista del movimiento contrarreformista fue el Patriarca Arzobispo San Juan de Ribera, quién fue sin duda el principal comitente de importantes artistas valencianos y el preludeo del surgimiento de la escuela valenciana de la época. Una época marcada por una fuerte devoción religiosa promovida por las órdenes religiosas, la Compañía de Jesús y principalmente por el Santo Oficio, para quiénes se pintarían la mayoría de los cuadros con el único fin de ser contemplados en iglesias y conventos para inspirar la devoción de los fieles. En algunos casos la nobleza y la clase media artesanal encargaban las obras a los pintores a través de los gremios o cofradías, destinadas al culto de sus santos patronos para sus capillas. Únicamente, la Generalitat Valenciana incorpora en su Sala Nova un conjunto singular de pinturas de carácter civil a modo excepcional.

Antes de introducirnos en los inicios del Naturalismo que más tarde daría paso al Barroco, resulta esencial remarcar la figura de Joan de Joanes (primera década del siglo XVI - 1579), principal exponente del manierismo valenciano, quién se convierte en uno de los más importantes promotores de los primeros postulados contrarreformistas con las representaciones icónicas de *Ecce Homos*, *Salvadores*, e *Inmaculadas*, repetidas por sus seguidores y fuente de inspiración para muchos pintores de los siglos XVII, XVIII e incluso XIX. Durante el primer periodo de su producción trabaja junto a su padre Vicente Macip en numerosas obras donde se advierten ciertas influencias de Leonardo, Sebastiano del Piombo y Rafael con elaborados detalles en el dibujo y coloraciones vibrantes y esmaltadas, no obstante su estilo aún queda un poco alejado de las escenas que pretenden mostrar una realidad tangible, que sea a su vez decorosa y verosímil de acuerdo a los postulados trentinos, tal y como ya se advierten en la pintura italiana de ese momento. De ahí surge la necesidad de algunos pintores de viajar a Italia, como Juan Sariñena (1545 - 1619) y Vicente Requena (El Joven) quiénes empiezan a incorporar a la tradicional pintura joanesca nuevos matices en el tratamiento del color y las luces influenciados también por la pintura escurialense, acercándose al naturalismo que poco a poco iba introduciéndose en la

³ El Concilio de Trento se desarrolló entre los años 1545 y 1563, convocado por el Papa Paulo III con el propósito de afianzar el dogma católico y resolver el conflicto de la Reforma Protestante.

⁴ EMILE MÂLE. *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. p. 487.

península a pesar de los asentados dictados joanescos en la pintura valenciana de finales del siglo XVI. Entre los principales seguidores de Joanes que no abandonan su estilo, cabe destacar las figuras de Nicolás Borrás (1530 - 1610), Miguel Joan Porta (c. 1554 - c. 1617), Cristobal Llorens (c. 1554 - c. 1622) y sin duda, su hijo Vicente Macip Comes (c. 1555 - c. 1607). En cambio, por otro lado, en 1599 Valencia recibe al pintor Francisco Ribalta (1565 - 1628), procedente del Escorial y con influencias italianas, y al italiano Bartolomé Matarana⁵ (c. 1545 - c. 1605) contratado por el Patriarca Juan de Ribera. Con todo ello, se empieza a gestar en Valencia una nueva tendencia estética hacia ese naturalismo barroco que aúna los nuevos estilos foráneos que se van incorporando a los arquetipos tradicionales valencianos y formarán la que se conoce como la escuela valenciana, en la que Francisco Ribalta resultará una de las figuras principales.

Así pues, un hecho que cabe mencionar en la formación de los pintores valencianos de la primera mitad del siglo XVII como uno de los principales nexos de unión del estilo pictórico de la época, es la creación del Colegio de Pintores en 1607, como asociación de pintores y doradores que se desmarcan de los talleres de artesanos frente al intrusismo de otros pintores foráneos o de poca calidad con el objetivo de adquirir mayor prestigio económico y social⁶. Esta asociación llega a contar con cerca de un centenar de matriculados, entre los que destacan tanto como fundadores y pintores asociados, figuras tan importantes en la pintura contrarreformista como Francisco Ribalta, Miguel Joan Porta, Cristóbal Llorens, Sebastián Zaidía, Francisco Peralta, Juan Sariñena, Abdón Castañeda, Vicente Castelló y Jerónimo Jacinto de Espinosa entre otros muchos más. Algunos de estos pintores mencionados, son figuras clave para entender la evolución de la pintura valenciana de esta época, y en efecto, para el estudio de la obra, objeto de investigación del presente trabajo. Por este motivo, a continuación, se han seleccionado dichos pintores para realizar un breve análisis de su obra, vida y estilo pictórico.

4.1. Francisco Ribalta (Solsona, Lérida 1565 - Valencia 1628)

Como ya se ha mencionado anteriormente, Ribalta representa una de las figuras claves de la pintura valenciana del siglo XVII, aunque su formación inicial fue en Madrid entorno al ambiente escurialense, la mayor parte de su producción y la más importante, se llevó a cabo en Valencia.

De su estilo, destaca el tenebrismo que incorpora en sus primeras pinturas y la síntesis de corrientes estéticas que asimila a lo largo de toda su producción en el ámbito escurialense y en la valencia del seiscientos con reminiscencias a Vicente Macip y Joan

⁵ Fue el encargado de realizar los frescos de la capilla del Corpus Christi del Patriarca San Juan de Ribera.

⁶ BENITO DOMÉNECH, F. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su tiempo*. p. 30.

de Joanes, generando altibajos que no permiten establecer un único estilo pero sí una clara evolución en su etapa madura, hacia un naturalismo donde la realidad se encuentra en el mundo terrenal con los asuntos más sagrados.

Como discípulo distinguido, su hijo, Juan Ribalta, toma sus enseñanzas desde muy temprano demostrando su gran maestría con el pincel, y más adelante las sintetiza con las de Pedro Orrente. Aunque también trabajó junto a Vicente Castelló en diversos encargos, uno de los más notorios es la realización de las pinturas del retablo mayor de la cartuja de Porta-Coeli entre 1625 y 1627 donde se aprecia el trabajo de Francisco Ribalta, su hijo Juan, y su yerno Vicente Castelló, también conocidos a los tres como "los Ribalta"⁷. Es en Porta-Coeli donde Francisco ejecuta la que se conoce como su última obra maestra, ya que fallece repentinamente en 1628, además este cuadro titulado el *Abrazo de Cristo a San Bernardo* (Fig. 5.), destaca por considerarse uno de las más importantes exponentes del naturalismo español donde permanecen y se hacen ver las influencias italianas de Sebastiano del Piombo en el tratamiento de la figura de Cristo y de Caravaggio en la dirección de la luz que ilumina la escena⁸.

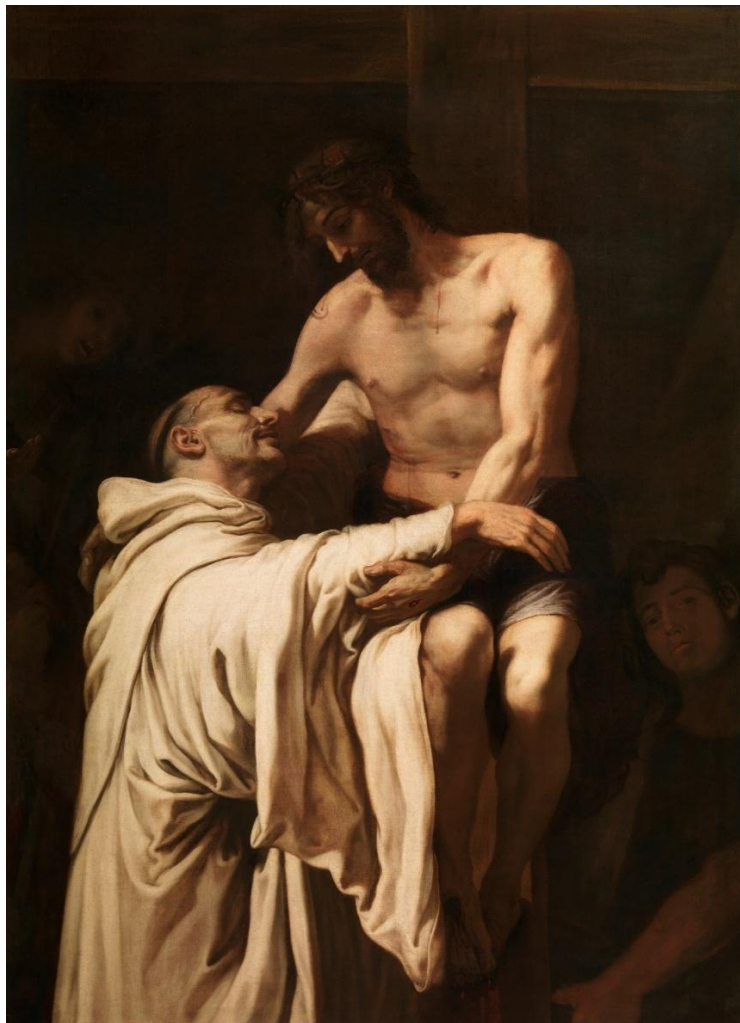


Fig.5. *Cristo abrazando a San Bernardo.*
Francisco Ribalta.
Museo Nacional del Prado.

⁷ *Ibid.* p. 123.

⁸ *Ibid.* p. 168.

4.2. Pedro Orrente (Murcia 1580 - Valencia 1645)

A lo largo de la trayectoria pictórica de Orrente, un tanto imprecisa por las lagunas documentales y los constantes viajes del pintor hasta asentarse en Valencia, podemos establecer varias estancias importantes que influyeron en su estilo pictórico. La primera de ellas probablemente fuera en Toledo, antes de viajar a Italia donde incorporaría a su estilo grandes influencias de la pintura de Leandro Bassano, así como también, en menor medida, se advierten sutiles rasgos de Tintoretto, Veronés, Caravaggio y Tiziano. De Bassano, comparten las escenas de género con temática bíblica, formadas por composiciones con vistas de conjunto y personajes pequeños y redondeados, que solían ir acompañados de animales y objetos domésticos⁹.

La primera obra que se conoce del pintor en una de sus primeras estancias en Valencia es un gran lienzo de *San Sebastián* de 1616 para la capilla de los Covarrubias de la catedral.¹⁰ A su vez, en esta misma fecha, se plantea la ejecución del lienzo del *Sacrificio de Isaac* (Fig. 6.), obra cargada de realismo presente en los rostros de los personajes y un elaborado dibujo del cuerpo de Isaac en el que incide la luz de forma directa, quedando el resto de la composición en penumbra. Este recurso lumínico, propio de Caravaggio, lo incorpora Orrente a esta obra y en general a su producción pictórica¹¹. Pero al poco tiempo se traslada a Toledo, por motivo de algunos encargos como el cuadro de *San Leocadia* de la catedral, hasta 1632 cuando se vuelve a instalar en Murcia hasta 1638, donde se le sitúa de nuevo en Valencia recibiendo numerosos encargos. De ese último periodo de su vida, se conoce el trabajo de su taller, formado por sus discípulos Mateo Gilarte y Pablo Pontons, entre otros.

Cabe destacar la obra de la *Magdalena penitente* (Fig. 7.) del Museo de Bellas Artes de Valencia por su antigua atribución a Espinosa, sin embargo, son muchas las similitudes que se aprecian entre esta obra y otras de Orrente. Este es el caso del mencionado lienzo del *Sacrificio de Isaac*, donde emplea el mismo tratamiento lumínico en la composición, y en el que los labios y la nariz del ángel que sujeta la mano de Abraham, son muy semejantes a los de la Magdalena.¹²

⁹ MUSEO DEL PRADO. *Orrente, Pedro de*. [Consulta: 25/05/2017] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/orrente-pedro-de/a1e77d28-512d-4068-a458-18c5f4e355b7>.

¹⁰ BENITO DOMÉNECH, F. Op. Cit., p. 123.

¹¹ MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. *Orrente, Pedro de*. [Consulta: 25/05/2017] Disponible en: <https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/orrente-pedro-52>

¹² MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA. *Magdalena penitente*. [Consulta: 25/05/2017] Disponible en: http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/orrente-yepes-y-fos-siglo-xvii-/asset_publisher/1jMWXPICtUV5/content/magdalenapenitente

De este modo, se hace evidente el contacto de Orrente con Espinosa, ya que comparten tipos figurativos muy similares en algunos de sus personajes, así como en las glorias angélicas formadas por ángeles de aspecto tosco¹³, y además, Espinosa cuenta con una versión muy parecida de la *Magdalena penitente* en el Museo del Prado y del *Sacrificio de Isaac* de Orrente.



Fig. 6. *El sacrificio de Isaac.* Pedro de Orrente. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Fig. 7. *Magdalena penitente.* Pedro de Orrente. Museo de Bellas Artes de Valencia.

¹³ PÉREZ SANCHEZ, A. E., HURTADO BALAGUER, M. *Conservación y Restauración de las "Adoraciones de los Pastores" de Jerónimo J. Espinosa.* p. 13.

4.3. Vicente Castelló (Valencia c.1586 - Madrid c. 1636):

Valenciano de nacimiento y con orígenes en Zaragoza, por su padre Salvador Castelló, quién también fue pintor y estuvo a las órdenes del Patriarca Juan de Ribera hasta 1603. A partir de ese momento, Vicente Castelló se inicia como discípulo en el taller de los Ribalta, hecho que marcará rotundamente su trayectoria pictórica.

La obra de este pintor ha sido confundida en muchas ocasiones con la de Francisco Ribalta y su hijo Juan Ribalta, e incluso durante un largo periodo de tiempo fue desconocida su figura. Todo ello, se debe en gran medida a la escasa documentación en torno al pintor que ha llegado hasta nuestros días y a que fue considerado un "Ribalta" más, debido a su condición de yerno y discípulo de Francisco Ribalta. Aunque no llegó a alcanzar con destreza el naturalismo propio de su maestro, se han originado muchas especulaciones a la hora de discernir con certeza la autoría de algunas obras provenientes del taller de los Ribalta que no corresponden a un estilo definido. Sin embargo, tras la muerte de los Ribalta, la figura de Castelló se hace visible, permitiendo el reconocimiento de muchas de sus obras a partir de ciertos rasgos que podrían definir su estilo, aunque, también en cierta manera se asemejarían al de Francisco y Juan Ribalta. De este modo, son frecuentes en sus composiciones, la distribución de muchas figuras en distintos planos y con diferentes escalas con la finalidad de crear profundidad en la escena. Utiliza cánones humanos bastante alargados y corpulentos con anatomía poco detallada, producto de la construcción volumétrica a partir de breves y fluidas pinceladas que se desvanecen al alejarse de la obra. La paleta pictórica suele estar compuesta por tonalidades grises y azules que confieren a las obras un ambiente frío y húmedo, al contrario que en la pintura de Juan Ribalta, donde por ejemplo, las carnaciones adquieren una coloración tostada.¹⁴ Entre 1618 y 1626 estuvo asentado en la zona de Jérica y Segorbe, donde trabajó junto a Juan Ribalta y Abdón Castañeda en varios conjuntos de obras para la misma diócesis de Segorbe. De este período destacan el conjunto pictórico formado por ocho grandes lienzos realizados para la parroquia de Andilla y las pinturas de los altares de la iglesia de San Martín de las Agustinas de Segorbe. Pocos años después, en la cartuja de Porta-Coeli, participó en las que serían unas de las últimas pinturas realizadas junto a Francisco y Juan Ribalta, destacando el lienzo de *la Virgen de Porta-Coeli* (Fig. 8.), atribuido a Francisco Ribalta, donde se intuye por el conjunto de ángeles algo desproporcionados que rebotean alrededor de la Virgen acompañados de tonalidades frías y húmedas, que colaboró Vicente Castelló.¹⁵

¹⁴ BENITO DOMÉNECH, F. *Op. Cit.*, p. 190.

¹⁵ BENITO DOMÉNECH, F. *Ibid.* p. 186.



Fig. 8. *La Virgen de Porta-Coeli.* Francisco Ribalta. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 9. *Asunción de la Virgen.* Vicente Castelló. Originaria de la capilla de la Comunión de la Iglesia del Milagro de Valencia, actualmente se encuentra en paradero desconocido.



Fig. 10. *Trinidad en la gloria.* Vicente Castelló. Parroquia de San Jaime de Algemesí.



Fig. 11 . *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. Vicente Castelló. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Como esta última, son otras las obras en las que se desconoce documentalmente la intervención de Castelló, no obstante, sus rasgos estilísticos más característicos advierten de su participación en el retablo de San José de Algemesí, concretamente en la tabla de la *Trinidad en la gloria* (Fig. 10.) del ático del retablo, que actualmente se ubica por separado en otra capilla. En ésta se observan las figuras alargadas de Cristo y el Padre Eterno con pequeñas cabezas, elementos que identifican el estilo de Castelló y pueden advertirse en otras pinturas, como en la *Asunción de la Virgen* (Fig. 9.) de la capilla de la Comunión de la iglesia del Milagro de Valencia. En la escena de esta pintura se sitúa en la parte inferior a las estilizadas figuras de los apóstoles y a la Virgen en lo alto de la composición con una túnica florada que recuerda sutilmente a la Virgen de nuestra obra, objeto de estudio. Pero, sin duda alguna, es la *Coronación de la Virgen por la Trinidad* (Fig. 11.) del Museo de Bellas Artes de Valencia, la obra de Vicente Castelló que por su temática guarda mayores similitudes con nuestra tabla, y donde se puede apreciar la mano del pintor.

La Coronación de la Virgen por la Trinidad es una pintura sobre tabla de 0,69 cm x 0,56 cm procedente del convento valenciano de la Congregación de San Felipe, que durante muchos años ha estado atribuida a Francisco y Juan Ribalta¹⁶. No obstante, gracias a los estudios realizados acerca de la obra de Vicente Castelló, se han podido determinar y reconocer algunos de los aspectos estilísticos más representativos del pintor, que relacionan a esta obra con otras de su trayectoria, como las mencionadas en el presente capítulo. De este modo, se pueden destacar influencias considerables entre los modelos figurativos de la Trinidad, de la Virgen y de los ángeles, que comparten algunas de sus pinturas.

Por otro lado, en el museo de Bellas Artes de Valencia, se conserva un dibujo muy similar a la escena que esta obra representa, sin embargo, aparece como autor Jerónimo Jacinto de Espinosa. Este hecho nos demuestra las constantes confusiones entre dichos artistas, debido, en cierta manera, a la numerosa reproducción de este tipo de representación de *Coronación de la Virgen* entre un círculo muy próximo de pintores y con influencias comunes de la escuela ribaltesca.

Del mismo modo, se conserva otra tabla de dimensiones similares con la misma escena y composición de la *Coronación de la Virgen* que también se atribuye a Vicente Castelló y pertenece a la Colección Lladró (Fig. 12.). No obstante, se advierte una calidad pictórica muy inferior a la tabla del Museo de Bellas Artes de Valencia con una destacable ausencia del claroscuro propio de Vicente Castelló, generando figuras muy planas e inexpressivas. De esta forma, las notables diferencias estilísticas hacen dudar de su atribución a Castelló y pensar en una posible copia realizada por un discípulo o pintor

¹⁶ BENITO DOMÉNECH, F. *Op. Cit.*, p. 200.

cercano a su círculo pictórico, puesto que se reproducen todas las figuras en la misma posición, a excepción del coro de ángeles situados en el fondo de los laterales y los dos de la parte inferior. Éstos últimos son sustituidos por la figura de un varón y una mujer en acto de oración por la posición de sus manos y de alto rango social, a decir por sus gorgueras¹⁷ en el cuello, posiblemente se trate de los comitentes de la obra, para los que fue encargada.



Fig. 12. *Coronación de la Virgen por la Trinidad.*
Vicente Castelló. Colección Lladró.

¹⁷ Según la RAE: Adorno del cuello que se hacía de lienzo plegado y alechugado.
"La característica esencial de la moda entre 1560 y 1620 era la portación de la gorguera o gran cuello armado de encaje con muchos pliegues. [...] La gorguera era sinónimo de estatus y de poder." En: ETXEBERRY, D. *Historia del encaje: Orígenes, desarrollo, apogeo e implicancias socio-culturales*. p. 11.

4.4. Abdón Castañeda (c. 1580 - 1629)

Los datos biográficos de este pintor son muy difusos, apenas se han encontrado documentos que atestigüen con claridad su trayectoria pictórica, a excepción de su ingreso en el Colegio de Pintores en 1616 y del periodo de tiempo que estuvo trabajando en la zona de Segorbe junto a Vicente Castelló y a Juan Ribalta.

A partir de las pocas pinturas que se conocen del pintor, no es posible determinar una clara evolución en su producción pictórica, sin embargo, se puede deducir de su estilo poco inventivo, la influencia del taller de los Ribalta y de Pedro Orrente que se incorpora a sus composiciones verticales y simétricas. En éstas, las figuras carecen de movimiento y tienden a ocupar todo el espacio del cuadro ya sea mediante las figuras principales o la presencia de un conjunto de ángeles de formas redondeadas y marcadas con posturas muy diversas¹⁸. Estas características identificativas están presentes en la *Concepción* (Fig. 13.) del Monasterio de las Agustinas de Segorbe y en la *Virgen con ángeles* (Fig. 14.) del Museo de Bellas Artes de Valencia. Esta última se trata de una pintura sobre lienzo de 2,06 m x 1,40 m, donde la figura de la Virgen destaca por su monumentalidad y rigidez generando una clara simetría en la composición¹⁹. Los detalles de los bordados florales en la túnica de la Virgen no solo resultan característicos en las obras de Abdón Castañeda, sino que también son muy comunes en Vicente Castelló y Jerónimo Jacinto de Espinosa²⁰ y se repiten a lo largo de su producción.

Al igual que otros pintores que se incluyen en este capítulo, Abdón Castañeda también realiza una obra con la representación de la *Coronación de la Virgen* por la Trinidad (Fig. 15.), en concreto esta pintura sobre lienzo perteneciente al Museo Lázaro Galdiano²¹, cuenta con el estilo característico del taller de Ribalta, por el ángel mancebo músico situado en el ángulo inferior derecho de la composición y por el modelo de Cristo propios del pincel de Francisco Ribalta. Asimismo, el ángel niño representado en el ángulo inferior izquierdo, ofreciendo una corona de flores a la Virgen, presenta una marcada musculatura característica en los ángeles que realiza Castañeda²².

¹⁸ BENITO DOMÉNECH, F. *Op. Cit.*, p. 251.

¹⁹ *Ibid.* p. 254.

²⁰ Así como en la Virgen de la tabla, objeto de investigación de este trabajo, que más adelante se abordará.

²¹ Ficha técnica de la obra en el Catálogo online del Museo Lázaro Galdiano. [Consulta: 28/05/2016] Disponible en: <<http://database.flg.es/ficha.asp?ID=1525>>

²² PÉREZ SANCHEZ, A. E. *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*.



Fig. 14. *Virgen con ángeles.* Abdón Castañeda. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 13. *Concepción.* Abdón Castañeda. Monasterio de Agustinas de San Martín de Segorbe.



Fig. 15. *Coronación de la Virgen por la Trinidad.* Abdón Castañeda. Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

4.5. Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina 1660 - Valencia 1667):

El desconocimiento del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa, ha provocado en numerosas ocasiones que algunas de sus obras hayan sido atribuidas a Francisco Ribalta y a su círculo, como Pedro Orrente o Vicente Castelló. Aún así, ha sido reconocido como uno de los pintores de mayor relevancia de la pintura barroca española, y llamado en ocasiones el "Zurbarán Valenciano"²³, ya que, centra su producción artística dentro del reino de Valencia. Desarrolla la corriente del tenebrismo valenciano y el naturalismo barroco, alejándose de las tendencias manieristas tras el paso de los Ribalta, y colocándose junto a los grandes pintores del Siglo de Oro español como José de Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Diego de Velázquez (1599-1660) y Alonso Cano (1601-1667).

Jerónimo Jacinto de Espinosa nace en Cocentaina y es bautizado el 20 de Julio de 1600, siendo el tercero de los hijos de Aldonza Lleó y Jerónimo Rodríguez de Espinosa (1562-1648), natural de Valladolid, quien fuera también pintor²⁴. La familia permanece en Cocentaina aproximadamente hasta 1612, cuando deciden trasladarse a Valencia e inscribir cuatro años más tarde a Jerónimo Jacinto en el Colegio de Pintores. Sin embargo, la primera formación artística que recibe nuestro pintor proviene del taller familiar²⁵. Un hecho que lo afirma es la ejecución de una pequeña tabla (65 x 69cm) firmada como "inventor" en 1612, a sus doce años, donde se representa el *Nacimiento de un Santo*, y se vincula a una obra producida por su padre²⁶ y a ciertos rasgos de color y dibujo propios de la escuela valenciana ribaltesca.

No es a partir de 1622 y hasta 1628 cuando se vuelven a tener noticias del pintor, quien contrae matrimonio con Jerónima de Castro, hija de un comerciante valenciano, y bautizan a su primer hijo, Vicente Jerónimo. Durante este periodo firma dos de sus primeras obras de mayor relevancia, el *Cristo del rescate* y el retrato del Dominico *Jerónimo Mos*, ambas anticipan el estilo que años más adelante caracterizará al pintor. En 1631 llega su segundo hijo, Jacinto Raymundo Feliciano, quien heredará su pintura y su estilo.

²³ "[...] por el imperativo de los hábitos blancos y las composiciones estáticas, ese paralelismo con lo zurbaranesco. El color tostado y caliente, la iluminación tenebrista y la insistencia en el dibujo de manos y rostros, de apasionada entrega unas veces, rebosantes de vida interior, otras simplemente realistas, con casi obsesiva individualidad, subraya ese contacto[...]" En: PÉREZ SANCHEZ, A. E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. p. 30

²⁴ RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J., BARON DE ALCAHALI Y DE MOSQUERA. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. pp. 102-108.

²⁵ Se introdujo la hipótesis de que fuera discípulo del Padre Borrás, coetáneo de Juan de Juanes, durante sus primeros años de formación. No obstante, no cuenta con argumentos sólidos que corroboren esta hipótesis, ya que, J. J. Espinosa contaba con nueve años cuando Nicolás Borrás murió sin apenas abandonar el convento durante ese período de tiempo.

²⁶ El *Nacimiento de San Juan Bautista* es una de las pocas obras que se conservan de Jerónimo Rodríguez de Espinosa. Se trata de una pintura inspirada en un grabado de Cornelis Cort (1533-1578) que se encuentra en el Museo de la Catedral de Valencia.

Con la muerte de los dos Ribaltas, Espinosa se convierte en el pintor más importante de Valencia, produciendo numerosos encargos para la nobleza valenciana y el alto clero, e incorporando aprendices y criados a su taller. Entre 1640 y 1647 no se han encontrado testimonios de su actividad pictórica, lo que hace pensar en una serie de viajes a la Corte española y a Italia con la finalidad de adquirir nuevos conocimientos que influirán levemente en su pintura. Tras la epidemia de la peste de 1646-47 y el fallecimiento de sus padres, Espinosa se convierte en el representante idóneo para plasmar la atmósfera milagrera de la ciudad devota de Valencia²⁷, llevando a cabo numerosas obras pictóricas en las que participa su hijo Jacinto. Los últimos diez años de vida del pintor coinciden con su mayor esplendor pictórico, su producción casi ininterrumpida se extiende por los lugares más importantes de la ciudad y alrededores. Realiza encargos para la Casa profesa de la Compañía de Jesús, para la sala capitular de la Catedral, para la Universidad, para el convento de los Capuchinos de Masamagrell, y las Agustinas de Segorbe, entre otros. En 1662, llega uno de sus encargos más importantes para la Ciudad, la realización de varias pinturas que conmemoren la festividad del dogma de la Inmaculada Concepción. La *Inmaculada y los Jurados* (Fig. 34.), actualmente ubicada en la Lonja, y la *Coronación de la Virgen*²⁸ del Ayuntamiento (Fig. 16.) son algunas de las pinturas de mayor importancia de este momento que se conservan. La última obra del pintor que se conoce, finalizada por su hijo Jacinto, fue a principios de 1667 pues Espinosa falleció en febrero del mismo año.

Así pues, la trayectoria pictórica de Espinosa se caracteriza por su uniformidad y escasa evolución, por la simplicidad en las composiciones y en la simbología, siempre a disposición del responsable de los encargos, aunque se pueden distinguir diferentes calidades en sus obras debido a las colaboraciones del taller. Sus principios estilísticos permanecen invariables a lo largo de su vida, siendo aceptados y compartidos por la sociedad valenciana que le envuelve, a excepción de algunas aportaciones externas distinguibles en sus obras iniciales, provenientes de Ribalta y de Orrente, por lo que es considerado su discípulo. Así manifiesta Palomino en su biografía donde elogia su "gran fuerza de claro y oscuro" y le considera "discípulo de Ribalta, muy estudioso y naturalista"²⁹.

El intenso tratamiento lumínico y la técnica suelta y vibrante de su pincel en los detalles de naturaleza muerta, evocan a los Ribalta. El fuerte naturalismo en los rostros y las composiciones amontonadas dan lugar al llamado "horror vacui".

²⁷ PÉREZ SANCHEZ, A. E. Op. Cit., p. 23.

²⁸ Se trata de una de las pinturas más similares a la obra objeto de estudio del presente trabajo.

²⁹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. [Copia digitalizada] *El Parnaso Español Pintoresco laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroycas obras han ilustrado la nación: y de aquellos extrangeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras.* p. 596.



Fig. 16. *Coronación de la Virgen.* Jerónimo Jacinto de Espinosa. Museo de Historia de Valencia.

A partir de 1628, Espinosa se va alejando del estilo ribaltesco, introduciendo a su estilo pinceladas más fluidas y de mayor ligereza de pasta, reduciendo el efectismo, al mismo tiempo que sigue conservando la intensidad del naturalismo. En relación con Orrente, ambos comparten un tratamiento similar de los modelos humanos que en ocasiones ha llevado a erróneas atribuciones, como ha sido el caso de la *Magdalena penitente* de Pedro Orrente expuesta en el Museo de Bellas Artes de Valencia³⁰.

A todo ello, no sorprende que en ocasiones se encuentren en las obras de Espinosa motivos que evoquen a la tradición pictórica valenciana del siglo XVI de Vicente Macip y Joan de Joanes³¹, así como también, son evidentes las estampas de artistas ajenos a las que el pintor recurre en numerosas obras. Pero sin duda, es indiscutible el especial talento que demuestra para pintar del natural en su producción de retratos, que aunque es escasa, se conservan seis retratos de gran calidad. Uno de los más ambiciosos y monumentales, es el retrato colectivo de *Los Jurados de la ciudad adorando a la Inmaculada* o también llamada, *la Inmaculada y los Jurados* (Fig. 34.).³²

Son muchos los pintores de este periodo quiénes evolucionan en su estilo con ciertos aires de movimiento y luminosidad, influenciados por los flamencos. Por el contrario, Espinosa se mantiene inmutable en su círculo y conserva la monumentalidad y verticalidad, la simetría, la iluminación tenebrista, y la volumetría de las formas hasta sus últimas obras.

*La escasa evolución de la obra de este artista se debe al hecho de que ese estilo, al que se mantuvo siempre fiel, y su forma de resolver determinados temas iconográficos fueron muy bien aceptados por la sociedad de la época, que lo convirtió en intérprete de asuntos tan trascendentes como el de la Inmaculada Concepción de María*³³.

En cuanto a la técnica pictórica, Pérez Sánchez³⁴ lo describe como:

Pintor hábil y quizás rápido en su trabajo, preparaba sus lienzos a base de una capa de cola y otra de aceite de linaza y almagra, sistema rápido y de eficacia inmediata por el tono cálido y brillante que transmitía el lienzo recién pintado con su pincel -franco y fluido-, al modo veneciano, con ligeras

³⁰ Véase p. 18. Anteriormente fue atribuida a Jerónimo Jacinto de Espinosa, siendo la imagen de portada del catálogo de PÉREZ SANCHEZ, A. E. dedicado a toda la producción de Espinosa. A su vez, el Museo del Prado cuenta con otra versión de la Magdalena penitente, realizada por Espinosa y con bastantes similitudes a la de Orrente.

³¹ Como podría ser el caso de la obra objeto de estudio del presente trabajo.

³² REDONDO CUESTA, J. *Jerónimo Jacinto de Espinosa: Pintor retratista en la Valencia del Seiscientos*. En: HERENCIA PINTADA: Obras pictóricas restauradas de la Universidad de Valencia. p. 130.

³³ BLAYA, N. Concepción niña. En: *Herencia pintada...* Ibid. p. 194.

³⁴ PÉREZ SANCHEZ, A, E.Op, cit.

veladuras, restregones y toques locales que harían su arte quizás más atractivo que los intensos tonos enteros del mundo ribaltesco. La ligereza y brillantez de su color fueron ya elogiada de sus contemporáneos desde Jusepe Martínez, que habla concretamente de que "su colorido fue muy amable".³⁵

No obstante, la rapidez y sencillez en las preparaciones formadas por una capa de cola y otra de aceite de linaza y almagra, han condicionado la conservación de sus pinturas, provocando graves daños en las películas pictóricas debido a la falta de adherencia de los estratos y sus correspondientes desprendimientos del estrato pictórico³⁶. A su vez, el tipo de pincelada ligera y fluida con poca carga, ha facilitado la migración del fondo almagra a la superficie de la pintura, aportando a la obra tonalidades terrosas uniformes y monótonas. No resulta tan acentuado este hecho, en obras de pequeñas y medianas dimensiones, donde se puede advertir una mayor riqueza en la paleta utilizada por el pintor formada por rojos ribaltescos, verdes densos y amarillos suntuosos.

El sistema de trabajo de Espinosa podría conformarse a partir del estudio del claroscuro de la composición, que mediante pluma y aguada establece el conjunto de formas y espacios del natural creando las sombras y luces. En cuanto a los estudios parciales al natural de cada una de las figuras, Espinosa se basa en el modo veneciano para desarrollar el dibujo, utilizando con cierta prioridad el lápiz negro con un sombreado graso formado por trazos paralelos y en menor frecuencia el uso de la sanguina y el óleo muy fluido como grisalla, con toques de albayalde en las zonas de luz, destinado para los bocetos pequeños³⁷.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, en el conjunto de la obra de Espinosa predomina la temática religiosa, evangélica y hagiográfica, siendo incluso inusuales las representaciones de los pasajes bíblicos y las temáticas mitológicas, de la historia clásica o incluso de escenas de género. De este modo, en referencia a la obra objeto de estudio del presente trabajo, el foco de interés se centra en las temáticas marianas, concretamente en las inmaculadas, que el pintor reúne en sus últimos años de producción (1660-1667). Durante este periodo, la calidad de las obras del pintor adquiere una alta consideración entre el conjunto de sus pinturas. Entre ellas destacan la *Comunión de la Magdalena*, considerada su obra maestra y la *Intercesión de San Pedro Nolasco por unos frailes enfermos*.

³⁵ Ibid. p. 30.

³⁶ Ibid. p. 38.

³⁷ Ibid. p. 39.

Ante el fervor inmaculista de 1660 que ocupa a toda España, Espinosa es el encargado de interpretar esa devoción y doctrina en Valencia con una serie de pinturas fidedignas a su estilo, entre las que encontramos los lienzos de la *Coronación de la Virgen* (Fig. 16.) del Ayuntamiento de c. 1662, la *Inmaculada Concepción* del Paraninfo de la Universitat de València (Fig. 17.) de 1660, y el de la *Concepción niña* (Fig. 18.) de 1660 perteneciente a la capilla de la Sabiduría también de la Universitat de València. Algunas de ellas, fueron elaboradas con motivo de las festividades de la ciudad de Valencia a partir del Breve Pontificio de Alejandro VII³⁸. Además de éstas, se conservan otras inmaculadas como la de una tabla de una colección particular (Fig. 19.), de modestas dimensiones que guarda bastantes similitudes en la distribución de los querubines en la composición y en la posición de la Virgen, en relación con el lienzo de la *Inmaculada Concepción* del Paraninfo de la Universitat de València. También se tiene constancia de la realización de otra pintura de la Inmaculada en 1663 para la parroquia de Llíria, pero desaparece en 1936.



Fig. 19. *Inmaculada Concepción.* Jerónimo Jacinto de Espinosa. Colección privada.

³⁸ El "Sollicitudo omnium Ecclesiarum" de 1661 legitimaba la creencia en la concepción inmaculada de María, de este modo, se renovaba el juramento hecho por la ciudad de Valencia en 1624 de defender el misterio de la Inmaculada Concepción.



Fig. 17. *Inmaculada Concepción.*
Jerónimo Jacinto de Espinosa. Universitat de València.

Todas ellas mantienen muchos aspectos iconográficos y rasgos estilísticos en común, sin embargo, existen algunas diferencias notables en el modelo de representación de la Virgen. Concretamente en la *Concepción niña*, donde la Virgen es representada por una joven María que extiende los brazos en un gesto de acogimiento, a diferencia del resto de pinturas, en las que la Virgen mantiene las manos en posición de oración o bendición³⁹. Siguiendo con esta pintura, es necesario destacar el empleo del mismo modelo de ángeles de formas redondeadas en la mayoría de las obras de Espinosa, recurriendo a las autocitaciones, que en este caso se hace muy evidente con el ángel de la derecha y el rostro del niño Jesús de la *Virgen con el Niño* (Fig. 20.).⁴⁰

³⁹ Este mismo aspecto se puede encontrar en la pintura, objeto de estudio del presente trabajo.

⁴⁰ PÉREZ SANCHEZ, A, E. Op, cit. p. 98.



Fig. 18. *Coronación niña.* Jerónimo Jacinto de Espinosa. Universitat de València.



Fig. 20. *Virgen con el Niño.* Jerónimo Jacinto de Espinosa. Ayuntamiento de València.



Fig. 21. Detalle del rostro del ángel de la *Coronación niña.*

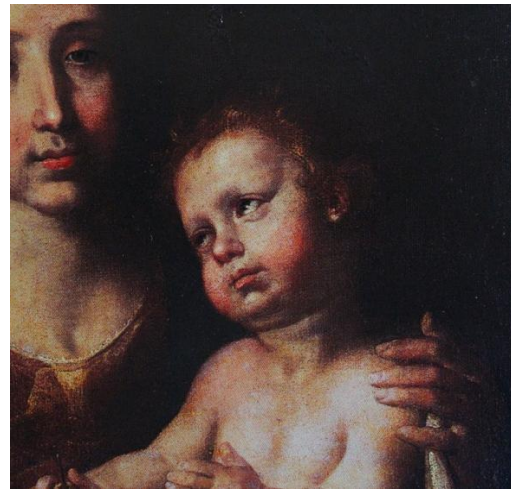


Fig. 22. Detalle del niño Jesús de la *Virgen con el Niño.*

Por tanto, la producción pictórica de los últimos años de Espinosa, se aleja del resto de artistas contemporáneos, tales como Zurbarán (Fig. 23.), Murillo y Ribera (Fig. 24.), que al igual que él, se encargan de representar el fervor de la Inmaculada Concepción en cada una de sus ciudades pero con los nuevos modos estilísticos mucho más dinámicos. Del mismo modo, también Velázquez realiza en 1635-1636 una pintura con la temática de la Coronación de la Virgen (Fig. 25.) siguiendo los modelos de Durero y El Greco (Fig. 26.), que se desmarcan del estilo de Espinosa.



Fig. 24. Inmaculada Concepción. José de Ribera. Museo del Prado.



Fig. 23. Inmaculada Concepción. Francisco de Zurbarán. Museo del Prado.



Fig. 26. Coronación de la Virgen. El Greco. Museo del Prado.

Fig. 25. Coronación de la Virgen. Velázquez. Museo del Prado.

5. UNA TABLA CON LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN



Fig. 27. Detalle de la Virgen siendo coronada, de la obra objeto de estudio.

5. UNA TABLA CON LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN

5.1. Análisis compositivo y estilístico de la obra

La representación de la escena de la Inmaculada Concepción siendo coronada por la Santísima Trinidad nos muestra una configuración del espacio muy simétrica y con cierta verticalidad. Se aprecia una clara disposición de los personajes, situando a la Trinidad en la parte superior de la composición, y a la Virgen, como personaje principal, en la parte central de la pintura siendo el eje vertical que unifica el mundo terrenal ubicado en la parte inferior, donde aparecen representados los símbolos de la letanía mariana que recuerdan las virtudes que acompañan a la imagen de la Virgen, junto con el mundo celestial que se abre a partir del rompimiento de gloria protagonizado por el espíritu santo en forma de paloma en la parte superior y rodeado por cabezas de ángeles. De este modo, también podríamos decir que la composición de la obra a partir de la posición y correlación de los personajes entre sí, dispuestos de manera razonada en la escena, en función del mensaje que pretende transmitir el pintor, correspondería a un esquema compositivo triangular en forma de triángulo invertido.

En el croquis del esquema compositivo (Fig. 28.) se muestra cómo a partir de una línea horizontal trazada aproximadamente por la mitad de la escena coincidiendo con la cintura de la Virgen y formando un cuadrado, se puede proyectar en su interior una circunferencia que abarca y recoge a los principales rostros y elementos de la escena, incluyendo a la Trinidad y a la Virgen. Asimismo, como resultado de hallar el centro de dichas formas geométricas, se obtiene el punto central de tensión, donde curiosamente coincide con la corona imperial, símbolo de gran relevancia en esta representación.

La verticalidad sobre el soporte que se asienta la pintura, ya nos indica ese movimiento ascendente en la escena protagonizado por la Virgen, que además divide la composición en dos mitades. Sin embargo, cabe remarcar la fuerte división que se genera entre la parte terrenal y la parte celestial, la cual indica que la línea del horizonte está muy baja, apenas una quinta parte de la composición, lo que refuerza la verticalidad y la idea de ascensión. A su vez, responde a un recurso compositivo proveniente del arte del teatro, que influye directamente en la forma de representación de las escenas en la pintura de esta época y que va ligada al simbolismo⁴¹. Así como también la utilización de las nubes, unas nubes de apariencia sólida que ayudan a distribuir a los personajes en la composición y sobre las que se asientan en este caso Jesucristo y el Padre Eterno.

De este modo, la colocación de los personajes y los objetos en la escena se distribuyen por medio de planos que sitúan a las figuras en función de su importancia en la

⁴¹ CANO RIVERO, I. Zurbarán y el realismo de la Contrarreforma. En: *El Museo del Prado: Los pintores de lo real. De Caravaggio a Goya*. Conferencia en línea. [Consulta: 22/10/2016] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/zurbaran-y-el-realismo-de-la-contrarreforma/5d681342-1135-4068-8b5a-5c264419de03>>

representación con la finalidad de ser observadas por el espectador con el orden que el pintor determine: en primer plano y como figura principal en la escena, encontramos a la Virgen María con los brazos abiertos y la luna a sus pies. En segundo plano se sitúan la figura de Jesucristo y el Padre Eterno sujetando la corona y arriba de ellos el espíritu santo en forma de paloma. Ya en tercer plano o fondo se disponen las cabezas de ángeles entre nubes en la parte superior y el paisaje en la inferior. Dentro del paisaje, los distintos elementos vegetales y arquitectónicos también son distribuidos estratégicamente, en función de su forma y significado (Fig. 29.).

En cuanto a la perspectiva utilizada en la composición de la pintura, se puede apreciar que la línea del horizonte se encuentra en la parte inferior (Fig. 30.), por lo que genera que la visión del espectador provenga desde un punto de vista inferior, reafirmando de este modo la representación de esta escena celestial de la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, aportándole mayor importancia y grandiosidad.

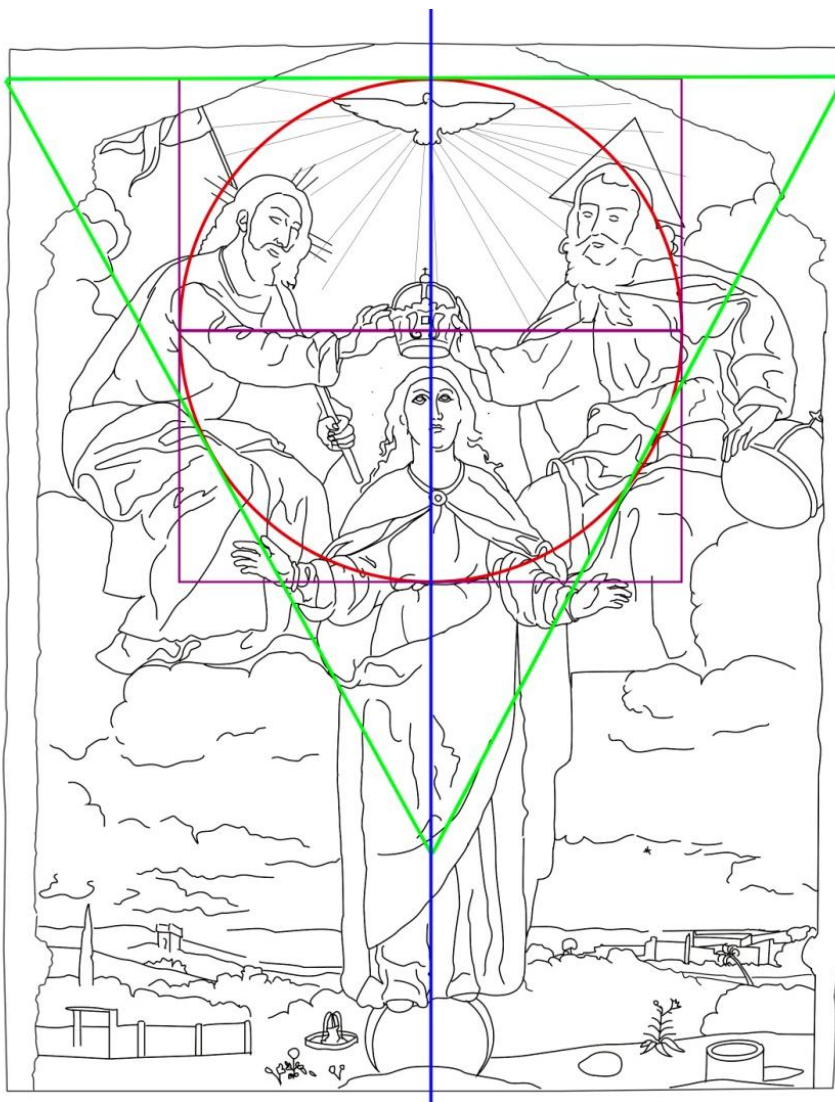


Fig. 28. Croquis del esquema compositivo que presenta la obra.

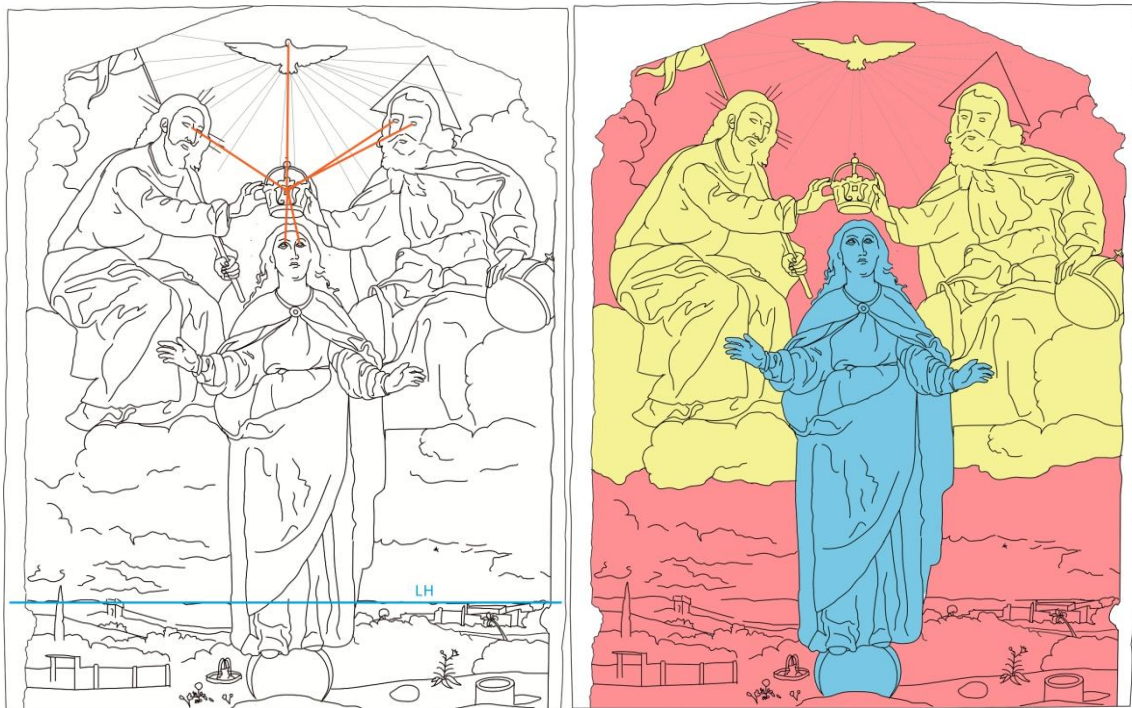


Fig. 30. Esquema compositivo de la dirección de las miradas en naranja y de la perspectiva mediante la línea del horizonte (LH) en azul.

Fig. 29. Croquis ilustrativo de los distintos planos que presenta la obra.

Otro aspecto a tener en cuenta es la dirección de las miradas, que también nos indican la importancia de la temática de la Coronación en la representación, puesto que todas las miradas confluyen en la corona sostenida por el Padre Eterno y Jesucristo, punto de atención de la escena representada, tal y como se ha mencionado en el análisis del esquema compositivo(Fig. 30.).

Así pues, aunque se trata de un esquema cincocentista completamente alejado del dinamismo barroco, influenciado por el modelo compositivo de Joan de Joanes y Vicente Macip donde la rigidez de las figuras y la verticalidad son los principales rasgos que caracterizan a este tipo de escenas cargadas de un gran carácter devocional, se introducen por medio del paisaje, todos los símbolos de la letanía de la inmaculada, dotando a la pintura de ese naturalismo barroco como vehículo de expresión para mostrar las vivencias espirituales, y en general la religiosidad.

Para llevar a cabo el análisis estilístico de esta obra, se ha tenido en cuenta la producción de los artistas más significativos y cercanos a este tipo de representación, con la finalidad de comparar algunos aspectos estilísticos relevantes en el estudio de esta pintura. Por ello, se han tomado en consideración algunas de las obras del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa donde es frecuente encontrarse con un habitual perfilado dibujo de las formas figurativas y autocitaciones de sus personajes, como es el caso de los rostros de Jesucristo

y la Virgen, los cuales, siguen el mismo tipo y esquema estilístico durante toda su producción.⁴²

En cuanto al tipo de pincelada que predomina en esta obra, se puede advertir la aplicación de la pintura de forma minuciosa con detalles muy elaborados, en este sentido, cabe destacar la ejecución de la corona y los detalles bordados de la túnica de la Virgen (Fig. 31.). A partir de las improntas de las cerdas que se aprecian mediante la realización de fotografías de detalle con luz visible rasante, podemos advertir la dirección de las pinceladas, así como la cantidad de pintura que se aplica en cada una de ellas (Fig. 32.). De este modo, se pueden observar la utilización de empastes para realzar algunos detalles y aportar luminosidad a la representación. Asimismo, el tratamiento del color, de las luces y las sombras permiten modelar las formas y crear efectos de profundidad en los marcados pliegues de los ropajes, dando lugar a un acentuado claroscuro.

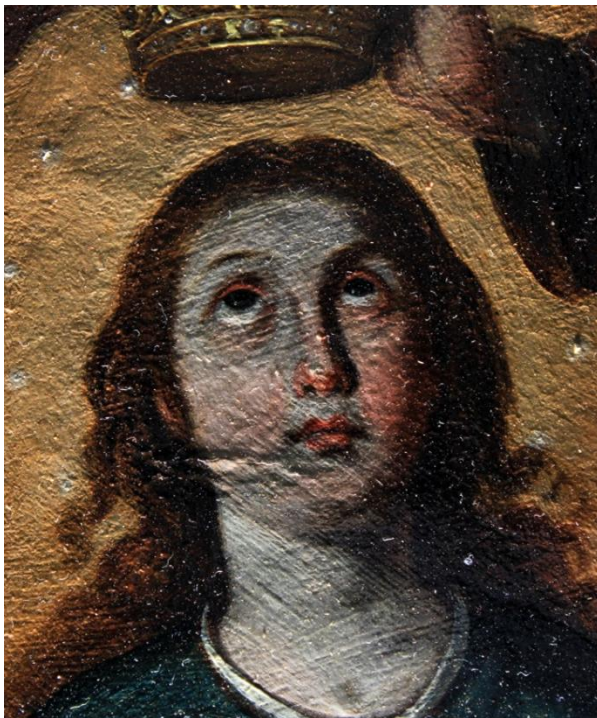


Fig. 32. Fotografía de detalle con luz visible rasante del rostro de la Virgen María.



Fig. 31. Fotografía de detalle con luz visible de las decoraciones florales de la parte inferior del manto de la Virgen María.

La paleta pictórica utilizada abarca una gama predominantemente cálida de tonos tostados con rojos intensos que aluden al rojo ribaltesco, azules que han virado a verdes, amarillos intensos y vibrantes, y marrones y ocre con aires dorados acentuados por la preparación almagra.

⁴² Véase el subcapítulo 4.5, en el que se incluyen algunas obras donde el rostro de la Virgen guarda muchas similitudes con la obra en cuestión. Véase también el capítulo 6, Una nueva atribución a J.J. Espinosa, donde se retomará este aspecto.

5.2. Estudio iconográfico

La temática representada en esta obra, ha permitido realizar un amplio análisis de cada uno de los aspectos iconográficos que conforman la pintura, objeto de estudio de este trabajo final de máster. La Inmaculada Concepción, ha significado una de las temáticas más polémicas desde la Edad Media por el privilegio único y exclusivo de haber sido concebida sin pecado original, completamente pura⁴³. A su vez, ha sido una de las imágenes marianas más representadas a partir del siglo XV, con mayor esplendor en el período barroco debido a la defensa de la creencia y por último a su consagración como dogma.

No obstante, esta temática no suele aparecer representada junto con la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, en la mayoría de los casos la Inmaculada o Purísima es reproducida únicamente acompañada de algunos de sus símbolos letánicos o de un conjunto de ángeles o querubines. De modo que, este tipo de Inmaculada Concepción que exhibe la obra objeto de estudio, con claras influencias en el arquetipo de la "Tota Pulchra" de Vicente Macip y Joan de Joanes, lo siguen a lo largo de los años artistas como Agustín Ridaura, con la *Inmaculada* del Ayuntamiento de 1625, Abdón Castañeda con su *Concepción* (Fig. 13.) para el Convento de las Agustinas de Segorbe, Vicente Castelló con sus dos versiones de la *Coronación de la Virgen por la Trinidad* (Fig. 11 y 12), y sin duda, Espinosa con algunas de sus obras ya comentadas.

A continuación se ha querido realizar una modesta revisión de la evolución y los antecedentes de los principales modelos iconográficos de la Inmaculada Concepción en la pintura valenciana, con la finalidad de facilitar la comprensión de esta temática, y así aportar mayor información para la expertización de la tabla.

5.2.1. Antecedentes y evolución de la representación de la Inmaculada Concepción:

A partir del decreto de Basilea⁴⁴ y las primeras resoluciones pontificias a favor de la celebración de la fiesta de la Inmaculada Concepción, se genera interés en la población y en los artistas del siglo XV que comienzan a representar esta temática con formas alegóricas, simbólicas y legendarias provenientes de otros temas iconográficos como "El árbol de Jesé" y "El abrazo de Joaquín a Ana" entre otros. Más adelante evolucionará a la tipología de Virgen "Tota Pulchra" tras extenderse la creencia frente a importantes controversias. Este modelo de Inmaculada se caracteriza por rodear a la Virgen de símbolos bíblicos que defienden y apoyan los privilegios marianos.⁴⁵ Todos ellos procedentes de la Sagrada Escritura, del Cantar de los Cantares y del Eclesiástico, son denominados símbolos letánicos o inmaculadistas, ya que surgen de las letanías prelauretanas del siglo XIII en las que se combinan y recopilan

⁴³ SEBASTIÁN, S. Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas. p. 216.

⁴⁴ Referido al XVII Concilio ecuménico iniciado en la ciudad de Basilea en 1431 y finalizado en Florencia en 1445, en el cual se determina el máximo reconocimiento a la figura del Papa como Pontífice romano de máxima autoridad para toda la cristiandad.

⁴⁵ CATALÁ GORGUES, M. A., LLORENS HERRERO, M. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. p. 62.

metáforas de la biblia que hacen referencia a la Virgen en forma de elogios y alabanzas. Uno de los principales representantes de la "Tota Pulchra" es la conocidísima pintura de Joan de Joanes para la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia realizada en 1568⁴⁶ (Fig. 33.). Este tipo iconográfico permanece hasta finales del siglo XVII, llegando a ser el predominante durante el siglo XVI.

Esta idea tan abstracta de la inmaculada concepción de María resulta difícil de plasmar en las representaciones gráficas, que necesitan ir acompañadas de símbolos y complementos figurativos que refuerzan el mensaje de la purísima, sin embargo, la imagen de la inmaculada que se crea posteriormente, proviene de la iconografía de la Mujer Apocalíptica surgida en la Alta Edad Media⁴⁷, tal y como describía San Juan en su Apocalipsis (cap. XII, 1-4):

«Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas...»⁴⁸.



Fig. 33. *Tota Pulchra*. Joan de Joanes. Museo Iglesia de la Compañía, Valencia.

⁴⁶ "Esta compleja imagen de la Inmaculada Concepción, como *Tota Pulchra*, se encuentra ya en un grabado alemán a mediados del siglo XV y también en un libro impreso en París en 1503". GARCIA MAHÍQUES, R. *Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (VII) Ab initio et ante saecula creata sum*. p. 178.

⁴⁷ *Ibid.* p. 65

⁴⁸ *Ibid.* p. 66.

De este modo, el sol, la luna y la corona de doce estrellas simbolizan los principales rasgos que caracterizan a la tipología de Inmaculada Concepción posterior a la "Tota Pulchra", dejando en un segundo plano los símbolos letánicos situados alrededor de la Virgen.

Otro tipo de modelo iconográfico de Inmaculada, fue el llamado dogmático-histórico por toda su argumentación teológica expresada a partir de la figura de la Virgen, situada de manera privilegiada en una composición y acompañada de otros personajes ilustres e importantes en la defensa de la creencia de la Inmaculada Concepción⁴⁹. Una de las obras más representativas de esta tipología es la obra *La Inmaculada Concepción y los Jurados de Valencia* (Fig. 34.) pintura de Jerónimo Jacinto de Espinosa realizada en 1662 para la Capilla de los Jurados de la Casa de la Ciudad de Valencia.



Fig. 34. *La Inmaculada Concepción y los Jurados de Valencia*. Jerónimo Jacinto de Espinosa. Museo Histórico Municipal, Ayuntamiento de Valencia.

⁴⁹ *Ibid.* pp. 114-115.

Finalmente, a partir del siglo XVI tanto las universidades como las órdenes religiosas y la población se entregan a la defensa de la creencia de la Inmaculada Concepción, es por ello que surge la necesidad de generar un modelo iconográfico de la Virgen que transmita de manera directa y sintética esa profusa devoción. De este modo, se suma a la síntesis de la representación de la "Tota Pulchra" y a la "Mujer del Apocalipsis", la "Mujer del Génesis" o "Nueva Eva", añadiendo a sus pies la serpiente paradisiaca, con la manzana entre sus dientes, simbolizando el fruto prohibido y con ciertos rasgos del dragón apocalíptico⁵⁰. Como principal exponente de cómo representar a la Inmaculada, encontramos la obra "*El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*" del pintor y tratadista Francisco Pacheco, quién indudablemente influye directamente en la pintura de la época. Como ejemplo de ello es el lienzo de la *Inmaculada Concepción* (Fig. 35.) de Antonio Palomino realizado hacia 1712.

Los colores utilizados en la representación de las vestiduras de la Virgen también experimentan una evolución. Desde la utilización del rojo o rosa para la túnica y azul oscuro para el manto, siendo propio de las Inmaculadas del primer naturalismo, hasta el uso de los colores blanco y azul, convertidos en los colores Inmaculadistas tras la década de 1630, con motivo de una de las apariciones de la Virgen a Beatriz de Silva.⁵¹



Fig. 35. *Inmaculada Concepción.*
Antonio Palomino. Museo del Prado.

⁵⁰ *Ibid.* pp. 116-118.

⁵¹ Santa Beatriz de Silva fue una dama portuguesa de la corte de Isabel la Católica y la fundadora en 1489 de la Orden de Nuestra Señora de la Concepción, a raíz de su profunda devoción y sus visiones de la Virgen María. *Ibid.* p. 83.

5.2.2. Análisis iconográfico de la obra

Esta pintura nos muestra a la Inmaculada Concepción siendo coronada por la Santísima Trinidad, cuya composición guarda claras reminiscencias del modelo iconográfico cincocentista de la "Tota Pulchra" de Vicente Macip y Joan de Joanes, y a su vez incorpora otros símbolos y atributos iconográficos del modelo inmaculadista de la pintura valenciana del siglo XVII. A continuación se exponen todos los elementos relevantes que conforman el corpus iconográfico de la obra:

En esta escena, María es representada como una niña, siguiendo los modelos humanos que también realizaron en sus inmaculadas Velázquez o Zurbarán, tal y como recomendó Pacheco:

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pinzel.⁵²

A partir de la representación de la Virgen niña, el autor tiene la intención de acercar al espectador la creencia de la Inmaculada Concepción mediante la inocencia, la pureza y la santidad que transmite la figura de un modelo de la Virgen más infantil, que además infunde devoción entre los fieles y consigue despertar el fervor entre el pueblo llano. La utilización del modelo de la Virgen niña está inspirado en el protoevangelio de Santiago y en la natividad de la Virgen.



Fig. 36. Figura de la Virgen María perteneciente a la tabla de la Coronación.

⁵² *Ibid.* p. 312.

En cuanto a las vestiduras, el Padre Interián de Ayala, recoge en su obra *El pintor cristiano y erudito: tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas* publicada en 1730, algunas de las ideas que Pacheco ya mencionaba y ahora especifica:

*[...Píntesela con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si se quiere, con flores de oro, y con un manto cerúleo, ancho y brillante, cuanto sea posible...].*⁵³

Así pues, nuestra Virgen es representada con los cabellos sueltos cayendo sobre sus hombros. Viste manto azul oscuro, color utilizado tradicionalmente para la Virgen por aludir a la hermosura, la dulzura, la nobleza y la justicia. Sujetado con un broche, se abre a la túnica de color blanco, como símbolo de pureza, virginidad, inocencia y santidad, la cual se ciñe a la cintura con adornos florales bordados en espolín⁵⁴ de oro (Fig. 36.). Curiosamente, encontramos la misma decoración de la túnica, en las obras de Vicente Castelló y Abdón Castañeda que se refieren a la Inmaculada y a la Coronación de la Virgen por la Trinidad.⁵⁵

A su vez, muestra una actitud serena, con los brazos abiertos, y la mirada en alto dirigida a la corona, en un gesto de acogimiento hacia su coronación por la Santísima Trinidad. Su disposición resulta una variante iconográfica en esta temática, pues siempre ha sido representada con las manos juntas, a excepción de algunas obras tardías como por ejemplo la *Inmaculada Concepción Niña* (Fig. 18.) de Jerónimo Jacinto de Espinosa.⁵⁶

En esta pintura, los atributos de la letanía de la Virgen que aparecen representados en el paisaje por medio de símbolos vegetales y representaciones arquitectónicas, son los provenientes del Génesis, los Salmos, la Eclesiastés y el Cantar de los Cantares simbolizando las prefiguraciones de la Virgen. Muchos artistas han incluido en sus paisajes arquitecturas representativas de las ciudades para las que se han realizado las obras, por ejemplo Zurbarán representaba el paisaje de Sevilla mediante la Giralda o la Torre del Oro. No obstante, en esta pintura no se observan rasgos identificativos que se asocie con alguna arquitectura valenciana relevante, aunque en su conjunto podría responder a un paisaje típicamente levantino. Por otro lado, acompañando a la figura de la Inmaculada, encontramos los símbolos astrales más representativos en esta temática: el sol, la luna y las doce estrellas alrededor de la cabeza de la virgen. A continuación se describen todos los símbolos y atributos de la inmaculada que la pintura nos muestra (Fig. 37.):

- El **sol** está presente en forma de resplandor que emerge del espíritu Santo en forma de paloma.

⁵³ *Ibid.* p. 119.

⁵⁴ Se refiere a la técnica de bordado sobre tela de seda con motivos florales repetidos.

⁵⁵ Véase cap. 4.

⁵⁶ Véase p. 33.

- La **luna**, colocada a los pies de la Virgen con las puntas hacia abajo, sigue las recomendaciones de Francisco Pacheco, quien se basa en la opinión del padre Luis del Alcázar:

*Suelen los pintores poner la luna a los pies desta mujer hacia arriba; pero, es evidente entre los doctos matemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo.*⁵⁷

Este símbolo expresa la hermosura, pureza y singularidad de María frente al resto de humanidad por su ausencia de pecado, y por tanto, por su inmaculada concepción.

- Al igual que la luna, las **estrellas** situadas alrededor de su cabeza corresponden a la representación de *La Mujer Apocalíptica* por San Bernardo de Claraval simbolizando en su aureola las doce estrellas y prerrogativas de la virgen⁵⁸. Aunque en esta pintura algunas de ellas aparecen ocultas por la corona.
- Si nos dirigimos al cielo del paisaje, al lado derecho de la figura de la Virgen, se puede advertir una **estrella** (Fig. .38.), ésta evoca al favor divino y desempeña la función de guía e iluminadora de la humanidad por medio de María entre Dios y los hombres.
- El **rosal** (Fig. 39.) o *el rosal de Jericó* («*Quasi plantatio rosae in Iherico*», *Coh. 24, 18* o también «*Ego flos campi, et liliū convallium*», *Cant., 2, 1*). Representado al lado izquierdo de la luna con las puntas hacia abajo, bajo la fuente sellada, es uno de los símbolos que más suele acompañar a María, ya que, se relaciona con el carácter inmaculado de la Virgen por aludir a la pureza, la perfección y la hermosura en un mundo lleno de pecado.
- El **lirio o la vara de azucenas** (Fig. 40.) que se aprecia al lado derecho de la Virgen junto al pozo de aguas vivas y la palmera, se asemeja en significado al rosal de Jericó, por simbolizar de manera directa la Inmaculada Concepción de María al representar la virginidad, la inocencia y la blancura.
- La **palmera** (Fig. 41.)("Quasi palma exaltata sum in Kadesh", *Coh. 24,18*) se encuentra en el lado derecho del paisaje, rodeada por la ciudad de Dios, el lirio o vara de azucenas, y el pozo. La palmera es el emblema de la victoria de la Virgen frente al pecado y la muerte. Además también simboliza la fecundidad de María y su inalterable santidad por tratarse de un árbol fecundo e incorruptible, que permanece siempre verde.
- El **ciprés o ciprés de Sión** (Fig. 42.), situado al lado izquierdo del paisaje, sobre el huerto cerrado, proviene del Eclesiastés ("Quasi cupressus in monte Syon", *Coh. 24, 17*). Al igual que la palmera, representa la Santidad de la Virgen María por permanecer siempre verde e inalterable.

⁵⁷ BLAYA, N. Op. Cit., p. 194.

⁵⁸ "Ello daría origen más tarde, por cierto, a un ciclo seriado de oraciones llamado el *stellarium* o «corona de doce estrellas» y consistente en el rezo de doce Aves divididas en tres grupos de *Patres Nosters*, siendo los puntos de contemplación los doce privilegios o prerrogativas de la Virgen". CATALÁ GORGUES, M. A., LLORENS HERRERO, M. Op. Cit., p. 66.



Fig. 44. Detalle de la torre de marfil.



Fig. 48 y 42. Detalle del huerto cerrado y del ciprés.



Fig. 46. Detalle de la fuente sellada.



Fig. 40. Detalle del lirio o la vara de azucenas.



Fig. 38. Detalle de la estrella.



Fig. 45. Detalle del pozo de aguas vivas.



Fig. 37. Tabla de la *Coronación de la Virgen* con los símbolos de la letanía señalados.



Fig. 39. Detalle del rosal.



Fig. 43. Detalle del olivo.



Fig. 41 y 47. Detalle de la palmera y la ciudad de Dios.

- Aunque no se distingue correctamente entre cedro y olivo, por la forma de la copa más redondeada, la representación se asemeja más a un olivo. Por tanto, el **olivo** (Fig. 43.) ("*Quasi oliva speciosa in campis*", *Coh. 24,19*), ubicado bajo la estrella al lado izquierdo de la ciudad, simboliza la paz entre Dios y los hombres, la victoria y la fecundidad de María.
- La **torre de Marfil** (Fig. 44.) o "*Turris eburnea*" por su color blanco y riqueza del material, se relaciona directamente con la pureza y hermosura de la Virgen. La torre se representa al lado izquierdo de la composición, por detrás del huerto cerrado y sobre una pequeña colina. Esta ubicación en una zona alta, junto con la torre, simbolizan la ascensión y la elevación espiritual entre el cielo y la tierra, aludiendo a la encarnación de Cristo en la Virgen María, considerándose un lugar privilegiado, inexpugnable, seguro, y cerrado como la virginidad y pureza de la Virgen.
- El **pozo de aguas vivas** (Fig. 45.) o "*Puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de Líbano*" recogido en el *Cantar de los Cantares (Cant 4,15)*. Representa la fuente de la vida, lugar sagrado de unión y síntesis entre el cielo, la tierra y los infiernos, así como el origen de la verdadera vida, ya que se relaciona con la Virgen como engendradora del Salvador de la humanidad. En la composición pictórica, se ubica bajo la palmera y junto al lirio o la vara de azucenas.
- La **fuelle sellada** (Fig. 46.) o "*fons signatus*" proveniente del *Cantar de los Cantares (Cant. 4,12 y 4,15)*. Situada al lado izquierdo de la luna, sobre el rosal de Jericó, guarda un simbolismo similar al pozo de aguas vivas por su origen de la vida y la humanidad. Sin embargo también representa la fecundidad y virginidad de la virgen por su privilegio de ser virgen y a madre al mismo tiempo.
- La **ciudad de Dios** (Fig. 47.) o "*Civitas Dei*" del *Salmo 86, 3*, se refiere a la Virgen María como lugar o habitáculo para el descendimiento de Dios al mundo terrenal por medio de la Encarnación. Al mismo tiempo, pretende eludir a la virginidad inalterable de María, al tratarse de un recinto cerrado y amurallado. Esta edificación se sitúa en la parte derecha del paisaje.
- El **huerto cerrado** (Fig. 48.) o "*Hortus conclusus*" proveniente también del *Cantar de los Cantares (Cant. 4,12)*, ubicado en el lado izquierdo del paisaje, bajo el ciprés y la Torre de Marfil, hace referencia al paraíso terrenal donde la naturaleza ha sido seleccionada y aparece de forma ordenada. Igual que con la fuente sellada, simboliza por otro lado, la fecundidad y la virginidad de la Virgen María como privilegio exclusivo.

Con la finalidad de ensalzar y acentuar la temática de la Inmaculada Concepción, esta pintura incluye la representación de la Coronación de la Virgen, en la que participan las tres figuras que forman la Santísima Trinidad, Jesucristo, el Padre Eterno y el Espíritu Santo. Con ello, refuerzan el mensaje del carácter privilegiado de María y su santidad excepcional. Esta fórmula iconográfica se desarrolla en la pintura medieval valenciana con Joanes como el mayor exponente, siguiendo el estilo de la pintura germánica frente a las influencias italianas en cuanto al tipo iconográfico de la coronación de la Virgen de forma unilateral, donde solamente

participa Jesucristo o exclusivamente el Padre Eterno. De este modo, la escena de la Coronación de la Virgen se repite a lo largo de toda la historia del arte occidental, no obstante, es un tema que no aparece en las Sagradas Escrituras, ya que se inspira en fuentes patrísticas y teológicas⁵⁹. Este acto supone la consecuencia culminante de la ascensión de la Virgen María a los cielos como mediadora universal⁶⁰.

La corona real es el elemento principal que da nombre a la temática de la coronación de la virgen por la trinidad en esta obra, y por tanto, uno de los principales atributos de María. Así pues, el Padre Eterno y Jesucristo dispone sobre la cabeza de la Virgen una corona imperial de tipología castellana (Fig. 49.), por la forma más cerrada de sus imperiales cruzadas simples, decoradas con perlería blanca y rematadas por el orbe y la cruz. La crestería está formada por motivos vegetales y florales, y cuernos de la abundancia acompañados por perlería y una incrustación de una piedra preciosa de color rojo en la parte frontal. El aro de doble filo se compone de un borde con perlería y decoraciones vegetales.

A raíz de la búsqueda de otros referentes gráficos de la corona, se ha podido encontrar el dibujo de un "Examen de maestría" (Fig. 50.) realizado en 1671 por el orfebre valenciano Pedro Martínez⁶¹, donde se muestra el proceso de diseño de una corona imperial frecuente en los siglos XVII y XVIII destinada a imágenes marianas y que guarda un esquema similar con el de la corona que nos ocupa, a excepción de sus imperiales, que se muestran ligeramente más abiertas. No obstante, este es uno de los pocos diseños que se conservan⁶² y pueden relacionarse estilísticamente con la corona de nuestra pintura, y a su vez, con un ejemplar perteneciente a la Iglesia parroquial de El Salvador de Burriana (Castellón)⁶³.



Fig. 49. Detalle de la corona perteneciente a la tabla de la *Coronación de la Virgen*.



Fig. 50. Dibujo de la corona imperial del "Examen de Maestría" de Pedro Martínez.

⁵⁹ VILAPLANA, S. *La cultura ceñida: Las joyas en la pintura valenciana de los siglos XV a XVIII*. p. 189.

⁶⁰ DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. p. 122.

⁶¹ Dicho examen celebrado los días 2, 5 y 13 de diciembre de 1671, se encuentra conservado en: A.H.M.V. Plateros, Caja 15. Libro de Dibujos. 1508-1752. f. 204.

⁶² COTS MORATÓ, F.P. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Cat. 486

⁶³ "Corona barroca que debió pertenecer a la imagen de la Mare de Déu de la Misericòrdia, patrona de Burriana." en: CATALÁ, M. A. *Orfebrería y sedas valencianas*. p. 130.



Fig. 51. La Santísima Trinidad coronando a la Virgen María en la tabla de la *Coronación de la Virgen*.

Como se ha mencionado anteriormente, la Trinidad (Fig. 51.) que se muestra en la pintura corresponde a una tipología de representación de esta temática asociado a la Asunción y a la Coronación de la Virgen, y más concretamente en este caso a la Inmaculada Concepción, en la que el Padre Eterno y el hijo se presentan ambos entronizados sobre unas nubes de aspecto sólido, portando un estandarte y una bola del mundo u orbe como partícipes de la Creación⁶⁴.

El Padre Eterno es quien se apoya con su mano izquierda en la bola del mundo, rematada por una cruz. En ésta se muestra el reflejo del paisaje del mundo terrenal de la composición, donde se encuentran los símbolos de la letanía de la Virgen comentados anteriormente. Esta particularidad en el objeto, podría sugerir a otro elemento de reflejo, como es el espejo o "espejo sin mancha", símbolo de la letanía de la virgen, que también acompaña a la Purísima en algunas de sus representaciones. Siguiendo con la figura del Padre Eterno, éste viste túnica marrón ceñida a la cintura y manto rojo recogido sobre sus rodillas. Con la mano derecha sujeta la corona y mantiene el cuerpo inclinado hacia la misma, dejando la posición de la cabeza erguida. Llama la atención la ejecución de la cabeza por el tamaño de ésta, al parecer resulta un poco mayor que en el resto de figuras y en cuanto a la proporción con su cuerpo

⁶⁴ PÉLAEZ, J.E. *La iconografía de la trinidad en la pintura valenciana*. p. 310.

también se aprecia un cambio dimensional. Otro aspecto a destacar de su ejecución es el resplandor que proviene de su barba blanca, que contrasta con las tonalidades oscuras utilizadas para el resto de cabello, el rostro, y en general para toda la figura. Además es representado con un nimbo triangular, aludiendo a la Trinidad.

En cuanto a la figura de Jesucristo, éste se muestra con un nimbo de potencias cruciformes y sujetando con solo tres dedos la corona, al contrario que el Padre Eterno que la sujeta con toda la mano. Mientras que, en su mano izquierda sostiene el estandarte de color rosáceo que apoya en su hombro. Viste túnica roja y manto azul, cubriendo una de sus piernas con éste.

Por último, el espíritu santo en forma de paloma aparece contemplando la escena desde la parte alta y al centro de la composición. A partir de ésta, se genera un rompimiento de cielo por medio de los haces de luz que iluminan la escena celestial rodeada de cabezas de ángeles perfectamente integrados en el fondo.

5.3. Estudio técnico

5.3.1. Datos identificativos⁶⁵

Título	Inmaculada Concepción
Autor	Jerónimo Jacinto de Espinosa (atribuido a)
Técnica	Óleo sobre lienzo adherido a tabla
Época	1660-67
Dimensiones	64,5cm x 51cm x 1,8cm (3,5 x 2,5 palmos valencianos)
Temática	Religiosa
Estado de conservación	Bueno
Procedencia	Colección particular
Marco	Sí, pero no es el original
Firma	No
Intervenciones anteriores	Sí

Tabla 1. Datos identificativos de la obra .



Fig. 52. Anverso de la tabla y el marco de la *Coronación de la Virgen* .



Fig. 53. Reverso de la tabla y el marco de la *Coronación de la Virgen* .

⁶⁵ La ficha técnica completa se puede encontrar en el Anexo I

5.3.2. Soporte leñoso

La mayoría de las obras que se conservan de Espinosa son lienzos de grandes dimensiones que albergan monumentales composiciones de escenas religiosas. Esto se debe en gran medida a la ligereza y comodidad que proporciona el lienzo frente a la tabla a la hora de ser manipulado, transportado o exhibido, y a su vez, por motivos económicos. Aun así, encontramos algunas obras con el soporte de madera, de menor tamaño y con la característica común de que casi todas son pinturas al óleo sobre lienzos adheridos a tabla, que han pertenecido en su origen a otras estructuras más complejas como escenas de retablos o pinturas de devoción privada insertadas en marcos de tipo edícula. Únicamente, se conoce una pintura realizada sobre tabla conocida como el *Nacimiento de un Santo Mártir*, que Espinosa firma en 1612 a la edad de 12 años y figura como la primera de su producción⁶⁶.

Actualmente se conocen alrededor de unas 60 pinturas con el lienzo como único soporte, pertenecientes a la producción de Espinosa, en las que predominan sus grandes dimensiones⁶⁷. Por contra, las que han sido realizadas sobre un soporte de lienzo adherido a una tabla únicamente ascienden a seis, entre las que encontramos el *Nacimiento de la Virgen* y el *Nacimiento de San Juan*, ambas con unas medidas de 0,48 m x 0,81 m, pertenecientes a la predela de un retablo de la iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás de Bari de Valencia. Otra obra procedente de la predela de un retablo es la *Visitación*, con unas dimensiones de 0,64 m x 0,40 m. Por otro lado, en el museo del Patriarca, en Valencia, se conserva la pintura de la *Adoración del Corpus Christi* (Fig. 98.) de 0,89 m x 0,67 m, la cual guarda ciertas similitudes con algunos aspectos simbólicos y compositivos de la presente *Coronación de la Virgen*⁶⁸, objeto de esta investigación. Siguiendo con la producción de las Inmaculadas realizadas por Espinosa, encontramos también una pequeña tabla de la *Inmaculada Concepción* (Fig. 19.) proveniente de una colección particular mencionada anteriormente⁶⁹. De este modo, podemos decir que las obras realizadas con un soporte de lienzo adherido a tabla representan aproximadamente un 9%⁷⁰ de la producción total atribuida a Espinosa que se conoce hasta la actualidad⁷¹.

En este caso, estamos hablando de una tabla de 64,5cm de alto, 51cm de ancho y entre 1,5 y 2,3 cm de profundidad debido a la irregularidad de la madera y el rebaje en los extremos superior e inferior de la tabla. Estas dimensiones equivalen a los casi 3,5

⁶⁶ PÉREZ SANCHEZ, A. E. Op. Cit., p. 28.

⁶⁷ CASTELLÓ PALACIOS, A., GUEROLA BLAY, V., PÉREZ MARÍN, E. *De la tabla al lienzo. Evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del manierismo al naturalismo barroco*. p. 132.

⁶⁸ Véase Capítulo 6, p.85.

⁶⁹ Véase Cap. 4.5., p. 31.

⁷⁰ Concretamente resulta un 8,952 %, las 6 obras realizadas sobre lienzos adheridos a tablas del total de 67 pinturas documentadas de Espinosa. Todos estos datos son aproximados, debido a las constantes incorporaciones y confusiones en la atribución de las obras del pintor.

⁷¹ Basándonos en las obras del catálogo de PÉREZ SANCHEZ, A, E. Op. Cit., y otras obras que han sido atribuidas y publicadas recientemente.

palmas valencianas de altura y los 2,5 palmas valencianas de anchura. Los palmas valencianas o "palm d'alna" era la unidad de medida utilizada en la zona de Valencia durante la época de creación de la tabla, éstos equivalen aproximadamente a 20 y 23 cm⁷², donde la unidad de medida era la distancia entre el dedo pulgar y el meñique con la palma de la mano de un hombre bien abierta y extendida.

No obstante, por lo que respecta a la altura de la tabla, puede haber sufrido cambios durante el paso de los años, pudiendo ser unos centímetros mayor, dado que observamos varios indicios de haber sido mutilada. El primero de ellos, y que se aprecia desde el primer momento en que se observa la obra, es la impronta de un antiguo marco o arquitectura muy diferente al formato actual que deja una preparación a la vista en los dos ángulos superiores, con formato triangular. Por otro lado, en el reverso de la obra, encontramos un travesaño reforzado con tornillos y dispuesto en la parte superior de la tabla, aunque más abajo de la zona rebajada en origen donde podría colocarse, del mismo modo que se dispone el travesaño inferior. Así pues, también nos indica que se puede tratar de un travesaño no original añadido posteriormente o que fuera el original retirado y colocado más abajo para adecuar el formato de la tabla al actual marco rectangular. Asimismo, en cada una de las esquinas superiores de la tabla se han añadido dos piezas de madera que claramente no corresponden a la estructura original. De este modo, se mantiene la hipótesis, que siguiendo la forma de tímpano del formato original de la pintura en la parte superior, la parte faltante que quedaría en el extremo superior central de la pintura podría ascender a 2,2-2,5 cm⁷³ aproximadamente, lo que daría lugar a los 3,5 palmas valencianas de altura exactos.

Tampoco podemos dejar de lado la posibilidad de que la tabla tuviera esta altura y simplemente se le hubieran añadido las dos piezas de las esquinas superiores para completar el formato rectangular. En cuanto al espacio que actualmente ocupan las dos piezas añadidas, se presupone que tendrían una funcionalidad a la hora de encajar la tabla en una estructura mayor, así como también, la presencia de los clavos cortados y los orificios en el borde inferior de la tabla, nos indican una posible forma de sujeción de la tabla a la estructura que la contenía o a su sistema de enmarcado anterior.

La tabla está compuesta por tres paños, de dimensiones bastante similares, con la dirección de la veta de la madera en vertical, de corte manual y tangencial, ensamblados con unión viva tal y como se observa en las fotografías y en el croquis del sistema constructivo (Fig. 54.)

⁷² Moll, F. de M. *Diccionari català-valencià-balear*.

⁷³ Más adelante se tratará la hipótesis del sistema de enmarcado original. Véase p.73.

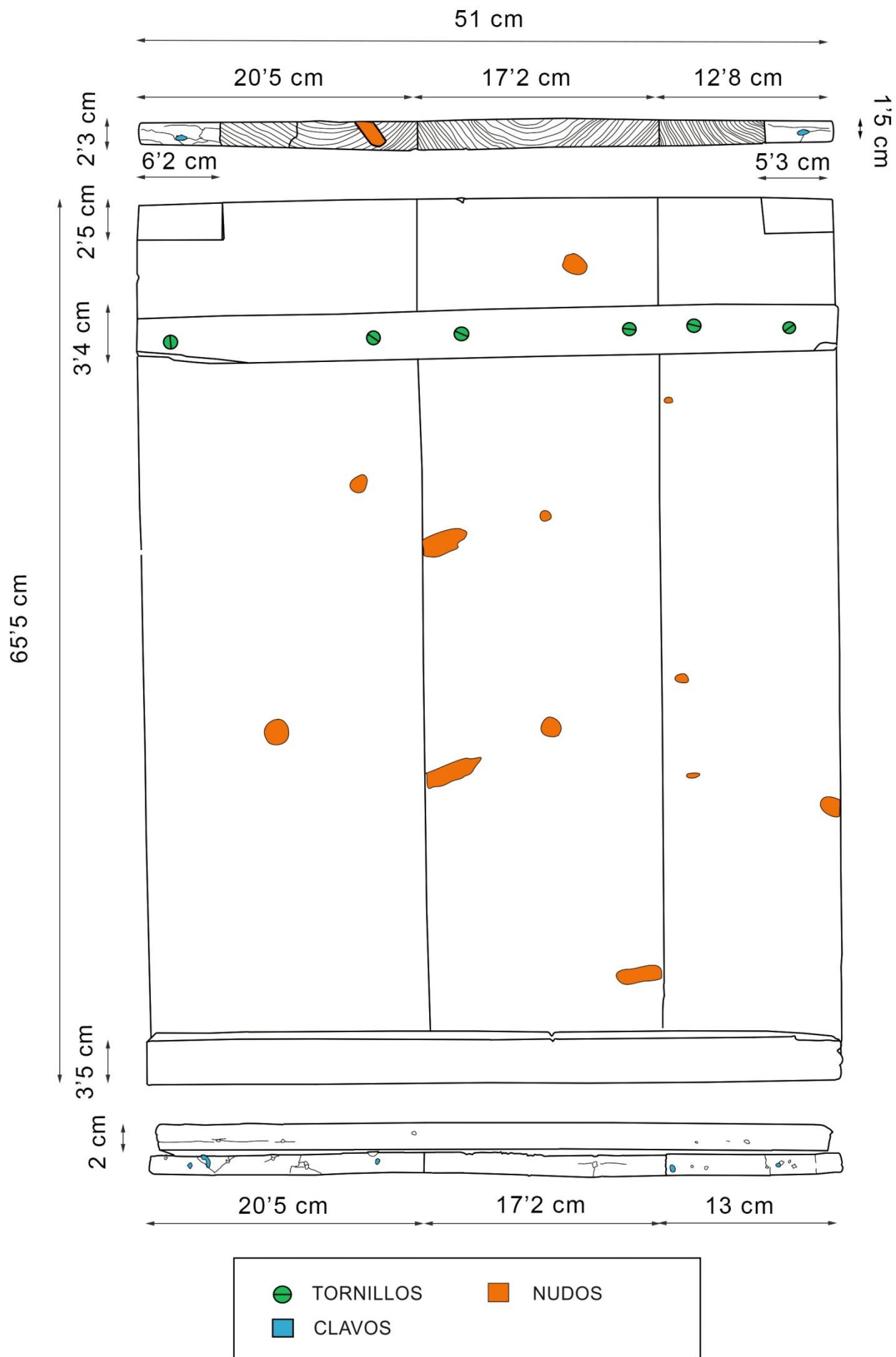


Fig. 54. Esquema constructivo del soporte de madera de la *Coronación de la Virgen* .

Con la finalidad de conocer en profundidad cómo está construido el soporte sobre el cual se asienta la pintura, entre otros aspectos, se ha llevado a cabo una radiografía de la obra (Fig. 55.) donde podemos observar el sistema de construcción de la tabla y los elementos de refuerzo utilizados que a simple vista no se pueden apreciar. Entre las principales piezas que la conforman, distinguimos los tres paños ensamblados a unión viva, donde no se aprecia la presencia de colas de milano ni sistemas de unión interno. La unión de los paños se encuentra reforzada por la presencia de dos travesaños fijos, uno de ellos sujeto por clavos desde el anverso, y el otro por seis tornillos desde el reverso distribuidos equitativamente entre los tres paños. Como ya se ha mencionado anteriormente, éste último no es original o ha sido desplazado anteriormente para adecuar la tabla a formato actual. En las dos esquinas superiores encontramos las dos piezas de madera colocadas en dirección contraria a la veta de la madera del resto de la tabla. Éstas han sido añadidas posteriormente y sujetadas mediante clavos, seguramente para adecuar la tabla al formato del marco actual. A simple vista, ya podemos apreciar que se trata de una madera más nueva con un vetado y color diferentes y con restos de alguna decoración dorada (Fig. 56.). En cuanto al espacio que actualmente ocupan estas dos piezas, se presupone que tendrían una funcionalidad a la hora de encajar la tabla en una estructura mayor, así como también, la presencia de los clavos cortados y los orificios en el borde inferior de la tabla, nos indican una posible forma de sujeción de la obra a la estructura que la contenía o a su sistema de enmarcado anterior.

Podemos observar la presencia de algunos nudos en el reverso, que aunque no hayan causado ninguna alteración en los estratos pictóricos, sí que se advierten algunos de ellos en la película pictórica, mediante la aplicación de una luz rasante (Fig. 57.).



Fig. 56. Detalle de una de las piezas añadidas en la esquina derecha del soporte de madera .

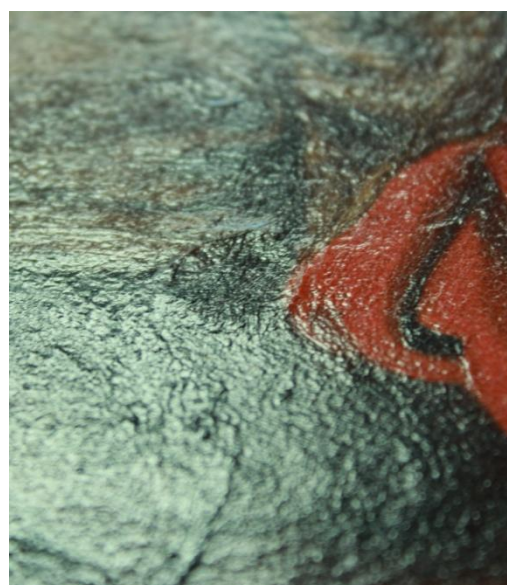


Fig. 57. Detalle mediante luz rasante del relieve que genera un nudo en la superficie pictórica de la obra .



Fig. 55. Fotografía de la radiografía de la tabla de la *Coronación de la Virgen* con el marco.

A simple vista ya se puede advertir que la madera que compone la tabla se trata de una conífera. Con el objetivo de conocer con mayor profundidad y certeza qué tipo de madera y especie se ha utilizado en esta obra, se ha llevado a cabo la extracción de varias muestras de madera de cada uno de los paños que conforman la tabla y de una de las piezas añadidas, en las tres secciones, radial, tangencial y transversal.⁷⁴ Puesto que los tres paños pertenecen al mismo tipo de madera, a continuación se muestran las fotografías obtenidas de la observación al microscopio óptico de las muestras de madera pertenecientes a uno de los paños, como síntesis a las demás muestras analizadas (Tabla 2.). Para su visualización y obtención de las fotografías, se ha utilizado la lupa binocular LEICA L2⁷⁵.

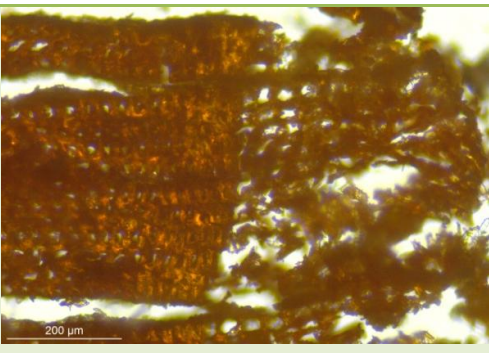
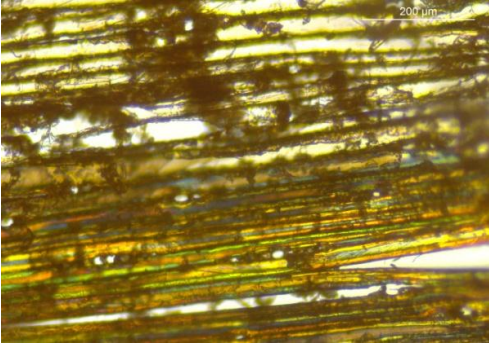
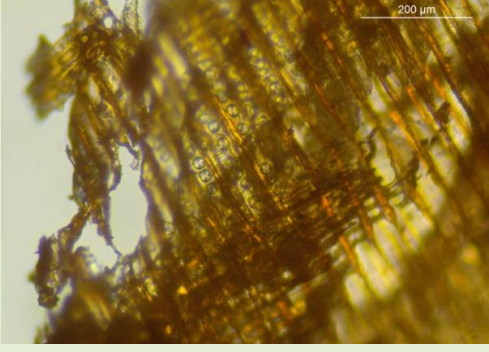
PAÑO 3	Microfotografías	Observaciones
Sección transversal X10 Aumentos		Se aprecian los anillos de crecimiento claramente diferenciados entre la madera de invierno y de verano por el tamaño de orificio que dejan las traqueidas.
Sección tangencial X10 Aumentos		Se perciben los radios leñosos uniseriados con una línea variable de células que pueden contener entre 4 y 7 de ellas.
Sección Radial X10 Aumentos		Se observan los campos de cruce de los radios leñosos con las traqueidas, donde se forman las punteaduras de tipo ventana o fenestriforme. También se aprecian las punteaduras aeroladas de la traqueidas.

Tabla 2. Resultados de la observación de las micromuestras de madera perteneciente a uno de los paños.

⁷⁴ Véase Anexo II, donde se recogen las fotografías de todas las muestras de madera extraídas.

⁷⁵ Este equipo pertenece al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes culturales de la Universitat Politècnica de València.

A partir de la información extraída tras la observación de las muestras de madera, podemos concluir que se trata de una madera de conífera, de la especie *pinus sp*, probablemente del tipo *pinus sylvestris*, por algunas de las características anatómicas que se han podido apreciar, como son los campos de cruce de tipo fenestriforme y las traqueidas radiales de paredes dentadas. A su vez, este tipo de madera es la más habitual en la geografía de la antigua Corona de Aragón, y por ello, una de las más usadas en la zona valenciana durante los siglos XVI y XVII.

5.3.3. Estrato intermedio de tela

Durante este periodo es frecuente encontrar una tela intermedia que cubre la madera entre el soporte leñoso y los estratos pictóricos, ya que actúa como barrera protectora para mitigar los movimientos del soporte y proporcionar mayor estabilidad en los estratos superiores.⁷⁶ Del mismo modo, la evolución del uso de la tabla al lienzo pasa por la utilización de ambos soportes en una misma obra dando lugar a una pintura como es la objeto de estudio del presente trabajo⁷⁷.

El acabado pictórico adquiere una ligera rugosidad propia de las pinturas sobre lienzo. En este caso, podemos ratificar la presencia de este estrato a partir de las fotografías realizadas con luz visible rasante de algunos detalles de la pintura, así como también se puede apreciar en el lado izquierdo de la obra la trama textil, a partir de la radiografía (Fig. 58.), la que ha permitido a su vez, determinar el tipo de ligamento en tafetán. No obstante, calcular la densidad y grosor de este tejido, resulta muy complicado cuando se encuentra oculto por otros estratos superiores.

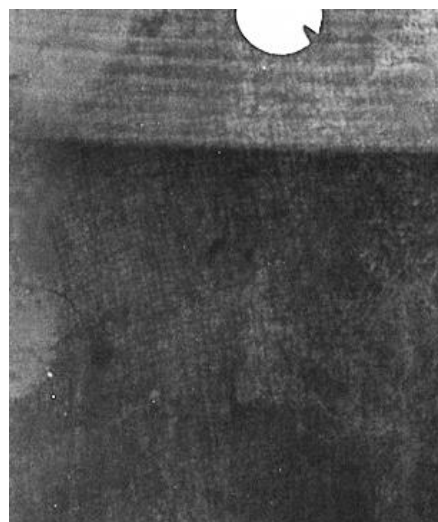


Fig. 58. Detalle de la radiografía donde se aprecia la trama textil del estrato de tela.

Por otra parte, también podemos observar la presencia de la tela en una zona de la grieta, provocada por la separación de dos paños, por lo que, este hecho nos permitió observar en un primer acercamiento a la obra la presencia del textil, que a su vez, también se encuentra separado. Algunos restos de purpurina que fueron aplicados en el marco para cubrir pérdidas en el dorado invaden una pequeña zona de la pintura en su extremo inferior, que permite observar la rugosidad de la superficie generando un entramado que advierte de la presencia de ese estrato de tela por debajo de la pintura.

Asimismo, tras la observación de la obra con los distintos sistemas de examen globales, se ha determinado que la presencia de la tela coincide solamente con la zona de la pintura, excluyendo el perímetro estucado donde se encontrarían las piezas originales que conformarían el antiguo enmarcado o arquitecturas. Este hecho apoya la hipótesis del enlizado de la tabla en origen, descartando una transposición del soporte de lienzo a la tabla.

⁷⁶ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. p. 69.

⁷⁷ CASTELLÓ PALACIOS, A., GUEROLA BLAY, V., PÉREZ MARÍN, E. Op. Cit.

Debido a la compleja obtención de una muestra de tejido, ya que, se encuentra oculto por las capas pictóricas, simplemente se ha podido extraer una pequeña muestra de fibras textiles para ser analizadas bajo el microscópico y la lupa binocular en sección longitudinal con la finalidad de determinar su naturaleza. Por este motivo, no se han podido realizar los ensayos de secado-torsión, combustión y tinción, ya que exigía obtener una muestra de mayor tamaño para poder obtener resultados fiables y concluyentes. De esta manera, se ha seguido la siguiente metodología para llevar a cabo el examen de la fibra textil:

• **Preparación de la muestra:**

1. Extracción de un pequeño fragmento de un hilo situado en el extremo inferior de la tabla mediante el uso de un bisturí.
2. Limpieza del hilo con hidróxido de sodio al 1% durante 10 minutos al baño maría y enjuague en agua destilada durante 10 minutos más. Este procedimiento permite que cualquier sustancia ajena a la fibra pueda ser eliminada y permitir una mejor observación de las fibras.
3. Desfibrado del hilo para extraer cada una de las fibras a analizar, y colocación de las mismas de forma separada en un portaobjetos, seguidamente comprobar su adecuada disposición mediante la observación en la lupa binocular.
4. Añadir una gota de glicerina a las muestras y proteger con un cubre-objetos.

• **Observación de las fibras en el microscopio Leica DM750:**

Las microfotografías obtenidas de las fibras textiles han sido observadas bajo el microscopio óptico con luz transmitida polarizada y en campo oscuro, con 100 y 400 aumentos en sección longitudinal.

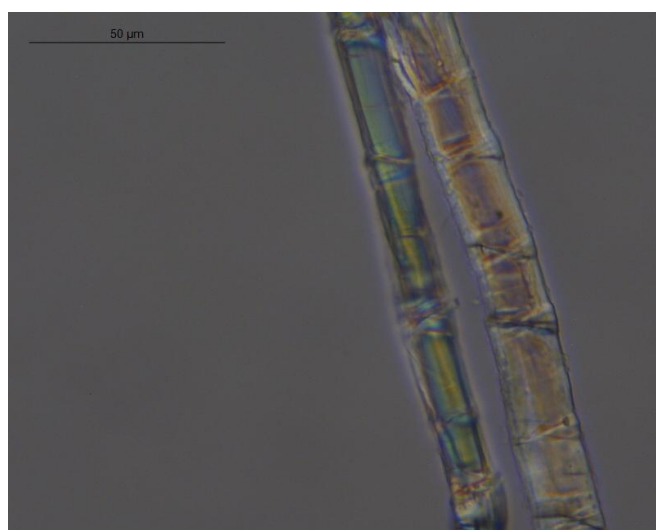


Fig. 59. Microfotografía de la fibra textil, realizada con 400 aumentos, en campo oscuro a 165°, donde se observa claramente el lumen de color amarillo.

Como interpretación de los resultados podemos deducir que las fibras son de naturaleza vegetal y podrían corresponder a un tejido de lino, ya que, se observa en ellas el lúmen o médula de forma continua y regular a partir de una línea amarilla, y prácticamente no presenta estrías longitudinales en la pared celular como el cáñamo⁷⁸. Además se aprecian dislocaciones o nódulos en forma de X y V en todas las fibras, resultando una apariencia similar al de una caña de bambú (Fig. 59.). Este último aspecto también lo comparte con el cáñamo. Aún así no se puede afirmar con certeza que se trate de lino, puesto que resulta muy difícil de diferenciar del cáñamo y harían falta otras técnicas de análisis instrumentales para corroborar la hipótesis.

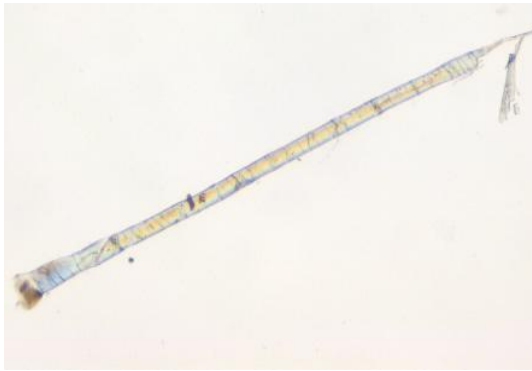


Fig. 60. Microfotografía de la fibra textil, realizada con 100 aumentos, y luz polarizada.



Fig. 61. Microfotografía de la fibra textil, realizada con 400 aumentos, y luz polarizada.

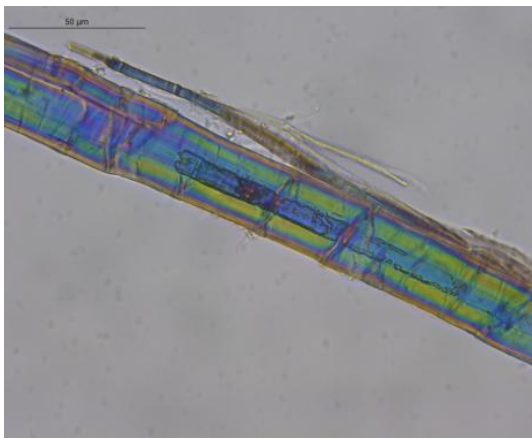


Fig. 62. Microfotografía de la fibra textil, realizada con 400 aumentos, y luz polarizada.

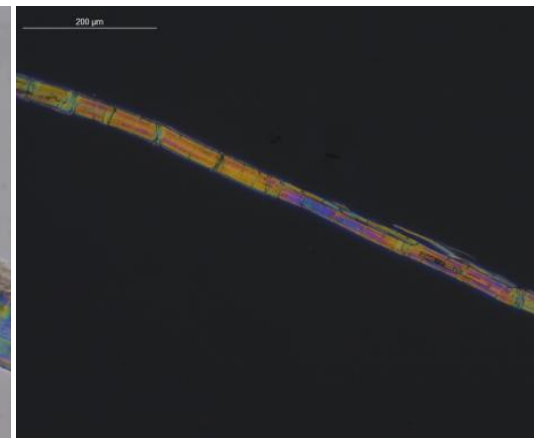


Fig. 63. Microfotografía de la fibra textil, realizada con 100 aumentos, en campo oscuro a 180°.

⁷⁸ CAMPO, G., BAGAN, R., ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. pp. 18-19.

5.3.4. Estratos pictóricos

Empezando por las capas más inferiores que conforman los estratos pictóricos, encontramos la preparación. Como ya se ha mencionado anteriormente, Espinosa prepara sus obras, mayoritariamente lienzos, con una imprimación gruesa compuesta por blanco de plomo, tierras rojas y aceite de linaza como aglutinante⁷⁹. El tono rojizo adquiere una gran relevancia en la producción de Espinosa, debido a la función de aportar un tono medio a la pintura y facilitar el claroscuro tan característico en la tendencia tenebrista del pintor. Así pues, en este caso, teniendo en cuenta que se trata de un soporte de madera y los cambios en la composición y morfología de la preparación pueden ser evidentes, se han realizado exámenes puntuales mediante la extracción de las muestras estratigráficas que conforman la pintura y su observación en el microscopio óptico, y en las que se ha podido corroborar la presencia de una tierra roja en la imprimación. Sin embargo, el análisis por espectroscopia por dispersión de rayos X, ha indicado la presencia del sulfato de calcio como carga principal en la preparación (Fig. 64.), además de una serie de tierras rojas, tierras de Marte y tierras sombra y siena que aportan esa coloración rojiza a la imprimación. El aglutinante de esta preparación es la cola animal, determinado mediante la técnica FTIR, espectrometría de absorción IR por transformada de Fourier⁸⁰.

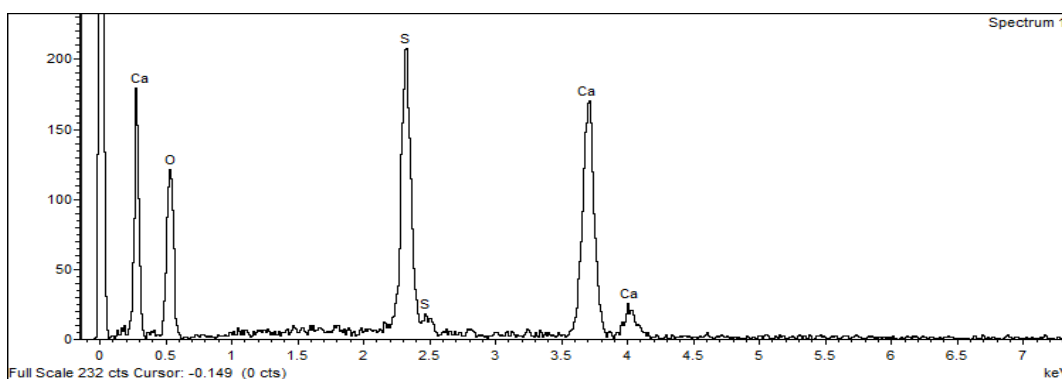


Fig. 64. Espectro 1 de la capa de preparación de la muestra M1/CV1, donde se observan claramente los picos de sulfato y calcio.

En cuanto al dibujo subyacente, la reflectografía infrarroja⁸¹(Fig. 65.) efectuada, nos muestra trazos ni líneas constructivas de dibujo, sin embargo, nos confirma la presencia de modificaciones o arrepentimientos realizados en el momento de su ejecución, concretamente se sitúan en las mangas y manos del Padre Eterno y de Jesucristo, las cuales ya podíamos observar a simple vista con la radiación visible.

⁷⁹ Estos han sido algunos de los resultados obtenidos tras los análisis científicos elaborados en dos pinturas de J.J. Espinosa que se recogen en los artículos: *Análisis por EDXRF de la Inmaculada Concepción de J. J. de Espinosa de la Universitat de València*, p. 172., incluido en AA.VV. *Herencia pintada: obras pictóricas restauradas de la Universitat de València* y HERNÁNDEZ VALLÉS, A., LLAMAS PACHECO, R. *Nuestra Señora de la Luz de Jerónimo Jacinto de Espinosa: Proceso de intervención sobre una obra excepcional que ha permitido apreciar las particularidades del reverso*, p. 419.

⁸⁰ Véase Anexo III.

⁸¹ Realizado por el coordinador del CAEM, Isidre Puig Sanchis.



Fig. 66. Detalle ampliado de la fotografía por reflectografía IR donde se muestra el cambio en la posición de la mano de Dios



Fig. 67. Detalle ampliado de la fotografía por reflectografía IR donde se muestra el cambio en la posición de la cabeza de Dios Padre.

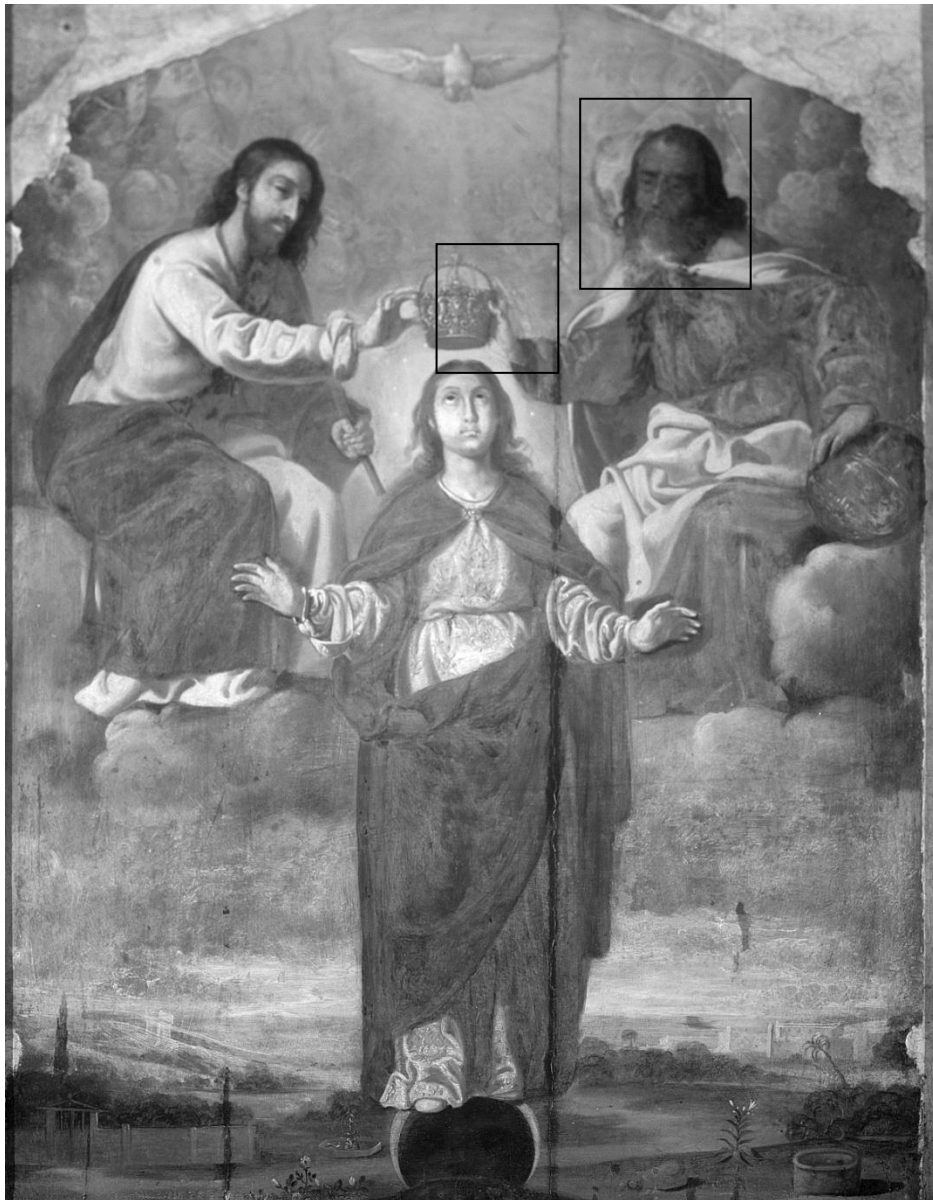


Fig. 65. Fotografía general por reflectografía IR de la obra realizada por los técnicos del CAEM.

No obstante, una de las principales modificaciones que no se puede confirmar que fuera realizada durante el proceso de elaboración de la pintura, es sin duda el rostro de Dios Padre, el cual, anteriormente permanecía con la posición de la cabeza inclinada, tal y como aparece en otras obras de Espinosa, mientras que actualmente en esta obra se mantiene erguida, forzando la posición y con unas tonalidades más oscuras de lo habitual. Este cambio de posición se puede apreciar a simple vista pero mediante el uso de la reflectografía infrarroja y los rayos X se acentúa y se observa con mayor claridad. Si nos detenemos a observar en qué orden fue aplicada la pintura en esta zona de la cabeza, se puede determinar que el rostro original que permanece debajo de la pintura, fue realizado en primer lugar, antes de aplicar la pintura del fondo celestial, mientras que, la cabeza rectificadora se advierte por encima de la pintura de ese fondo, debido a la tonalidad amarillenta que aporta a la zona del rostro que en origen pertenecía al fondo. Es decir, el rostro que podemos contemplar en primer término posiblemente fuera pintado directamente sobre una parte de la cabeza primitiva y sobre una parte del fondo ocre con las cabezas de ángeles. A posteriori, se ocultaría la cabeza con la pintura del fondo, por este motivo, en la zona afectada se advierte que no hay una continuidad con el fondo pintado en un primer momento, concretamente se aprecia con el haz de luz proveniente del Espíritu Santo con dirección a la cabeza, el cual finaliza antes que el resto al encontrarse con la cabeza primitiva. A continuación se muestra una superposición de fotografías con un ligero dibujo figurando la cabeza del Padre Eterno en su posición primitiva (Fig. 69.). Para ello, se ha utilizado la figura del Dios Padre del lienzo de la *Coronación de la Virgen* del Ayuntamiento de Valencia.



Fig. 68. Detalle de la cabeza del Padre Eterno.

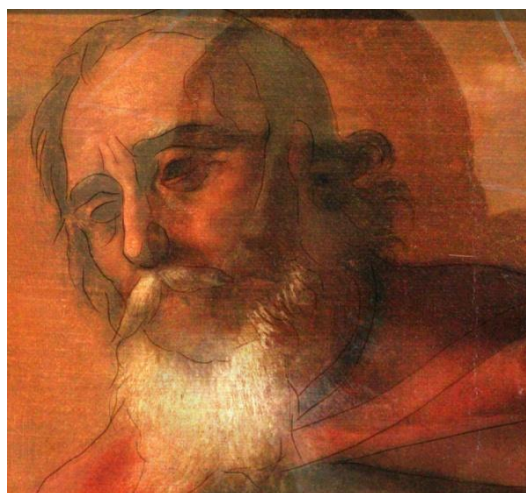


Fig. 69. Superposición de fotografías mediante transparencias y remarcado del dibujo.

En referencia al proceso de ejecución de la pintura en el resto de la composición, se puede observar que en la parte inferior de la escena, la mayoría de los símbolos de la letanía de la Virgen, han sido pintados por encima del paisaje (Fig. 70.). En cuanto a las figuras principales, dependiendo de la zona probablemente se halla ejecutado el fondo a posteriori, un ejemplo de ello donde se puede advertir es en la mano de Jesucristo que sujeta la corona (Fig. 71.).



Fig. 70. Detalle del paisaje donde se aprecia la torre de marfil ejecutada a posteriori del fondo.



Fig. 71. Macrofotografía de la mano de Jesucristo sujetando la corona, donde se advierte la aplicación de la pintura del fondo tras pintar los dedos índice y pulgar.

En esta obra, la pintura es aplicada mediante pinceladas sutiles y ligeras en las zonas de sombra, y con carga pictórica en las zonas de luces y brillos, donde además se observa una gran minuciosidad en los detalles.

Por lo que respecta a la paleta pictórica utilizada por el artista, podemos comprobar, cómo las tonalidades cálidas y tostadas predominan en la composición, junto con rojos intensos, azules verdosos, ocre amarillos, y marrones. Gran parte de estos pigmentos son analizados con el objetivo de conocer en profundidad su composición. A partir de la extracción de las muestras estratigráficas de diferentes zonas de la policromía pertenecientes a distintos colores, su observación en el microscopio óptico, y el microanálisis de los materiales mediante la microscopía electrónica de barrido a través de la espectroscopia por dispersión de rayos X, se han obtenido los siguientes resultados que se muestran de manera sintetizada en la siguiente tabla⁸²:

MUESTRA	COMPOSICIÓN
<u>M1 / CV1</u> : Color Azul del manto de Jesucristo	- Azurita + Blanco de plomo - Blanco de plomo + negro carbón / negro de humo
<u>M2 / CV2</u> : Color Rojo de la túnica de Jesucristo	- Laca roja* - Bermellón + Blanco de plomo
<u>M3 / CV3</u> : Color Blanco de la túnica de la Virgen	- Tierras + Blanco de plomo - Blanco de plomo
<u>M4 / CV4</u> : Color Ocre del fondo celestial	- Bermellón + Tierras + Blanco de plomo
<u>M5 / CV5</u> : Carnación de la mano del Padre Eterno	- Tierra roja + Blanco de plomo - Pigmento de cobre + Blanco de plomo + laca roja*
<u>M6 / CV6</u> : Color Marrón del paisaje inferior	- Tierras + Minio - Tierras + Tierras sombra o siena + Blanco de plomo + cuarzo
<u>M7 / CV7</u> : Color Verde de la vegetación del paisaje	- Verde de cobre + Blanco de plomo + cuarzo - Tierras sombras o siena + Blanco de plomo

Tabla 3. Tabla con los resultados obtenidos del SEM de los estratos pictóricos.

* La laca roja, al tratarse de un pigmento orgánico no puede determinarse mediante el SEM/EDX, sin embargo, se puede deducir que forma parte de algunos estratos pictóricos de las muestras analizadas, a partir de la presencia del aluminio por ser el fijativo de la laca. Por tanto, en el siguiente espectro (Fig. 72.), se puede advertir la posible presencia de la laca roja mediante el pico de aluminio.

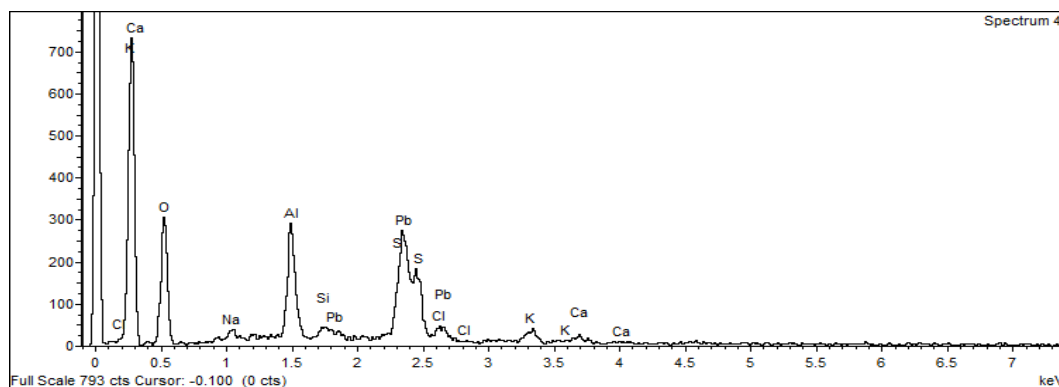


Fig. 72. Espectro 4 perteneciente a la muestra M2/CV2, donde se advierte la presencia del aluminio como fijativo de la laca roja.

⁸² Véase el ANEXO III donde se reúnen cada uno de los resultados de los análisis, así como las zonas de extracción de las muestras y todas las microfotografías.

Por otro lado, la espectrometría de absorción infrarroja por transformada de Fournier (FTIR) ha permitido constatar la técnica pictórica del óleo mediante la identificación de un aceite secante de origen vegetal, como puede ser el aceite de linaza, como aglutinante de la pintura.

Por tanto, a raíz de todos los análisis llevados a cabo en los estratos pictóricos, podemos establecer que se trata de una paleta mayoritariamente compuesta por pigmentos inorgánicos naturales como el blanco de plomo, el bermellón, las tierras sombra o siena, la azurita, el verde de cobre y el negro carbón.

El hecho de encontrar la presencia del compuesto de plomo en la mayoría de las micromuestras analizadas pertenecientes a la película pictórica, sugiere el uso de este pigmento de plomo como secativo, y a su vez, como pigmento blanco de plomo para conseguir la tonalidad de color deseada.

5.3.5. Estrato de protección (barniz)

Al tratarse de una obra que ha sido intervenida recientemente para formar parte de una exposición temporal⁸³, se advierte la aplicación de un barniz contemporáneo de acabado brillante, que confiere a la obra una saturación adecuada para el conjunto de la pintura. De igual modo, a partir de la fotografía de la pintura con luz ultravioleta (Fig. 73.), se puede corroborar la presencia de una capa de barniz homogénea que cubre la superficie pictórica. A excepción de la presencia de un "goterón" en la parte inferior de la derecha, que no debió extenderse correctamente sobre la superficie pictórica. (Fig. 74.). Mediante el análisis de una micromuestra por espectrometría de absorción IR transformada de Fourier (FTIR), se ha identificado una resina triterpénica, que probablemente se trate de almáciga disuelta en white spirit⁸⁴.

Por este mismo motivo se desconoce el barniz primitivo de la obra, ya que debió ser eliminado durante su anterior restauración o en otras que la hayan precedido. No obstante, a raíz de las intervenciones llevadas a cabo en otras obras del autor donde se conservaba un estrato de barniz de considerable antigüedad, se podría pensar que el tipo de barniz utilizado por Espinosa estuviera compuesto por resina de copal⁸⁵, pero es solo un dato entre muchas obras del pintor, las cuales han sido intervenidas sucesivamente con el paso de los años debido a las importantes problemáticas en su conservación, por lo que, determinar el barniz que solía utilizar Espinosa, y concretamente en esta obra, actualmente resulta una tarea casi imposible de llevar a cabo con éxito y certeza.

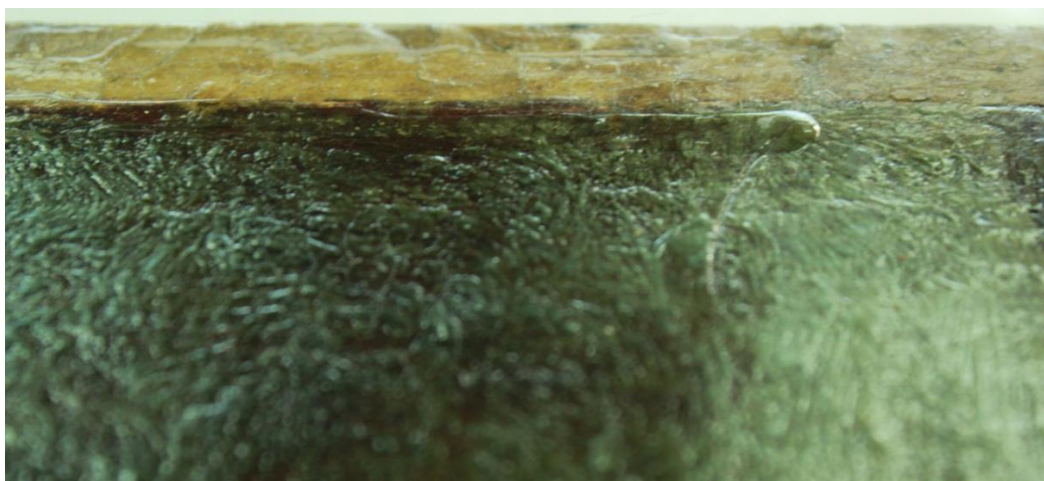


Fig. 74. Detalle de la gota de barniz que no se ha dispersado correctamente sobre la superficie pictórica .

⁸³ Tal y como se ha mencionado con anterioridad, esta obra formó parte de la exposición "Luces del Barroco. Pintura española del siglo XVII" celebrada en Castellón de la Plana en la Fundación Caja Castellón en 2005.

⁸⁴ Véase Anexo III.

⁸⁵ PÉREZ SANCHEZ, A.E., HURTADO BALAGUER, M. *Conservación y restauración de las "Adoraciones de los pastores" de Jerónimo J. Espinosa*.p.32.



Fig. 73. Fotografía con luz UV donde se aprecian los repintes o reintegraciones anteriores y la presencia del barniz en la capa pictórica .

5.3.6. Enmarcado actual e hipótesis del enmarcado original

El marco que acompaña a la pintura, objeto de estudio del presente trabajo, no es el original, ya lo podemos advertir en un primer momento al apreciar en la parte superior de la pintura una impronta de un sistema de enmarcado anterior, tal y como se ha mencionado a priori en el estudio técnico del soporte pictórico.

Éste se trata de un marco de estilo fernandino con ornamentación arquitectónica sencilla y muy usual durante los siglos XVIII y XIX⁸⁶, cuyas dimensiones son de 79 cm x 65 cm x 8 cm. Tanto en ambos largueros, como en el cabecero y el cavío, el perfil compuesto está formado por una moldura lisa a media caña en la zona de la entrecalle, un canto simple, y un filo rebajado, tal y como se puede observar en el diagrama de la sección (Fig. 75.) perteneciente a uno de los montantes del marco.

La madera utilizada en la construcción del marco ha sido el pino por la textura, veteado y color que se observa. La unión de las distintas molduras que conforman esta estructura se ha llevado a cabo por medio de ensamblajes de tipo a escuadra reforzando las uniones con un clavo en cada una de las esquinas, tal y como se observa en la radiografía⁸⁷

La técnica decorativa utilizada en el marco es el dorado al agua sobre un bol rojo y una preparación compuesta por sulfato de calcio, tal y como nos confirman los análisis llevados a cabo⁸⁸.

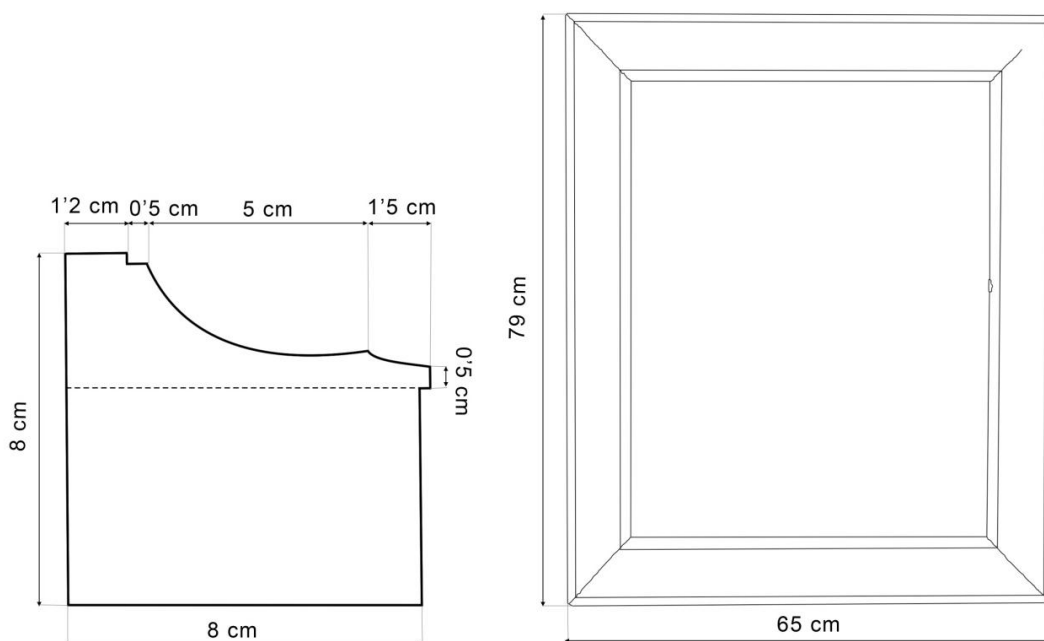


Fig. 75. Diagrama del marco y del perfil con medidas .

⁸⁶ TIMÓN TIEMBLO, M. P. *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. p. 314

⁸⁷ Véase radiografía p. 57.

⁸⁸ Véase Anexo III.

Al mismo tiempo que un marco nos introduce en una imagen ficticia aislándonos de la realidad circundante, así como nos ofrece protección y mejora la manipulación de la obra, también nos aporta información histórica acerca de la pintura que puede ser de gran utilidad. En este caso el reverso del marco presenta una etiqueta donde se muestra la imagen de la pintura y el nombre del pintor y título de la obra "Vicente Castelló - Coronación Virgen", esto se debe a la anterior atribución a este pintor y a su exposición temporal en varias salas museísticas⁸⁹. Además también se puede apreciar los restos de un papel adherido con una inscripción numérica.

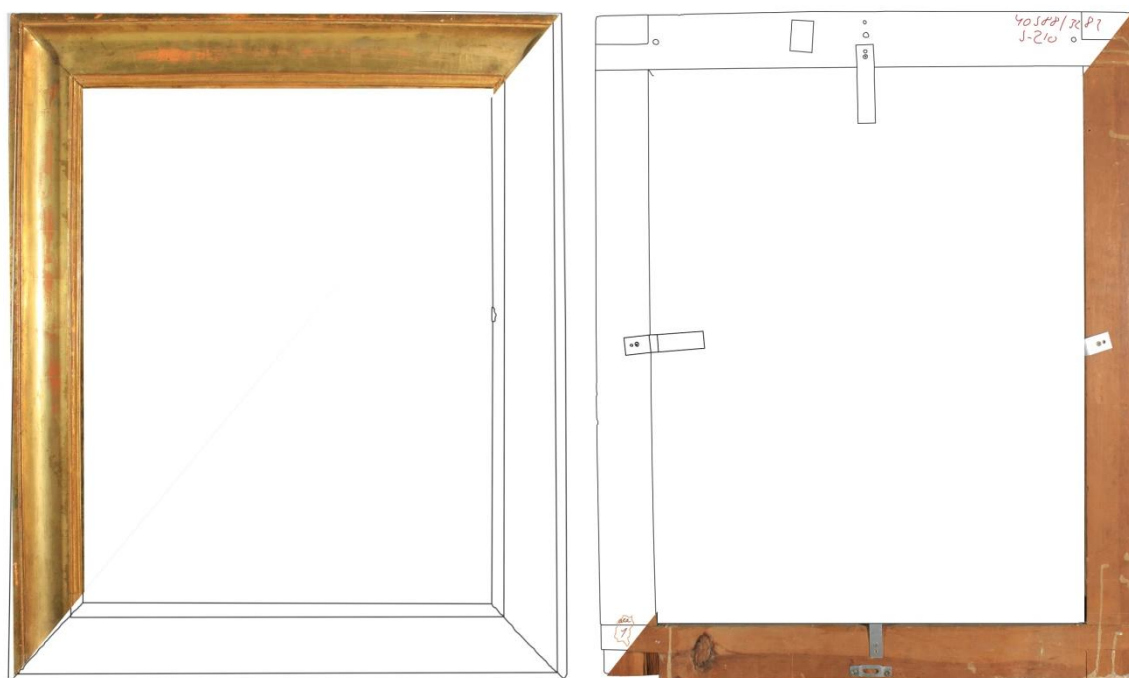


Fig. 76. Diagrama del marco por anverso y reverso .

⁸⁹ Se refiere a la Exposición *Luces del Barroco: pintura española del siglo XVII* celebrada en 2005.

- Enmarcado original:

La adecuación de esta pintura sobre tabla a otro formato en un momento determinado, ha producido en ella un proceso de descontextualización mediante el cual se han ocasionado mutilaciones en el soporte y un cambio muy significativo en su formato, y por tanto, en su enmarcado.

A partir de las improntas o huellas presentes en la pintura, se pueden barajar varias hipótesis acerca del tipo de enmarcado en origen, acorde a las características dimensionales originales de la obra. Otro aspecto a considerar en el sistema de enmarcado original, es la presencia de varios orificios y restos de clavos en el borde inferior de la tabla, probablemente para sujetarla a otra estructura o a su enmarcado original.

La primera hipótesis que se plantea es que fuera una tabla incluida en un retablo de pequeñas dimensiones, probablemente se ubicara en el ático de un retablo y estuviera dedicado al culto privado. Como ocurre con gran parte de la producción de pintura sobre tabla de Espinosa, que en origen formaban parte de algún retablo, ya sea en el ático como en la predela, actualmente se conservan por separado.⁹⁰ Como ejemplo a su posible ubicación en un retablo, encontramos el caso del *Retablo de la Inmaculada Concepción* (Fig. 77.) del Monasterio de Santa María del Salvador, en Cañas (La Rioja), donde una tabla de dimensiones similares a la de este estudio, con la imagen de la Coronación de la Virgen por la Trinidad, se sitúa en la parte del ático, rematando toda la estructura, y al mismo tiempo "coronando" a la Inmaculada del lienzo central del retablo. Aunque se trata de un retablo de estilo clasicista, posterior a la ejecución de la tabla, sirve como referencia para su ubicación. Otra hipótesis que se puede plantear es que formara parte de un tríptico, junto con dos tablas más, o simplemente estuviera la obra como pieza única incluida en un marco de tipo edícula. Esta tipología de enmarcado puede incluir en su composición distintos elementos arquitectónicos y decorativos como pilastras a sendos lados, basamento y un frontón que remata la pintura, y que a juzgar por los perfiles que genera la huella del enmarcado original, seguramente podría contener toda una serie de decoraciones arquitectónicas.



Fig. 77. Retablo de la Inmaculada Concepción. Monasterio de Santa María del Salvador, Cañas (La Rioja)

⁹⁰ Véase capítulo 5.3.2. p. 53. Estudio técnico del soporte leñoso.

5. 4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En general, la obra objeto de estudio, presenta un buen estado de conservación que gracias a las últimas intervenciones efectuadas, se ha conseguido estabilizar el soporte, en cuanto a los movimientos de hinchazón y merma de la madera, y así frenar su deterioro o minimizar los daños, que se pudieran ocasionar en todos los estratos que conforman la obra.

5.4.1. Soporte leñoso

Al tratarse de un soporte de madera, caracterizado por su higroscopicidad, cualquier variación en la humedad relativa y la temperatura ambiental donde se ubique la obra, puede ocasionar movimientos en el soporte que provoquen graves daños en los estratos pictóricos, cómo ha ocurrido con anterioridad en nuestra tabla, donde ha aparecido una grieta en la zona de unión entre dos paños, provocando la separación de éstos, ya que se trata de una de las zonas más susceptibles a deteriorarse de este modo.

De esta forma, a partir de los datos observables por el reverso de la tabla en la zona intervenida, podemos deducir que la antigua intervención consistió en volver a unir los dos paños a partir de algún tipo de adhesivo que ha impregnado la madera más cercana a la zona de unión, pudiendo ser observable de una tonalidad más oscura en el reverso de la tabla. A su vez, se han colocado en forma de "enchuletado" fragmentos de una madera de baja densidad con el objetivo de rellenar el espacio entre los dos paños. Además se han rellenado los demás intersticios de la unión, con una masilla marrón, probablemente "*Araldit madera*" (Fig. 78.).



Fig. 78. Detalle de la zona de la unión intervenida en el reverso de la tabla .

En el diagrama de daños del soporte (Fig. 79.) que se muestra en la página siguiente, se puede observar la presencia de manchas de humedad que afectan a uno de los paños desde la parte superior hasta llegar al travesaño inferior de la tabla. Esto nos indica que en algún momento, la obra sufrió un contacto directo con el agua que afectó de alguna forma al soporte de madera.

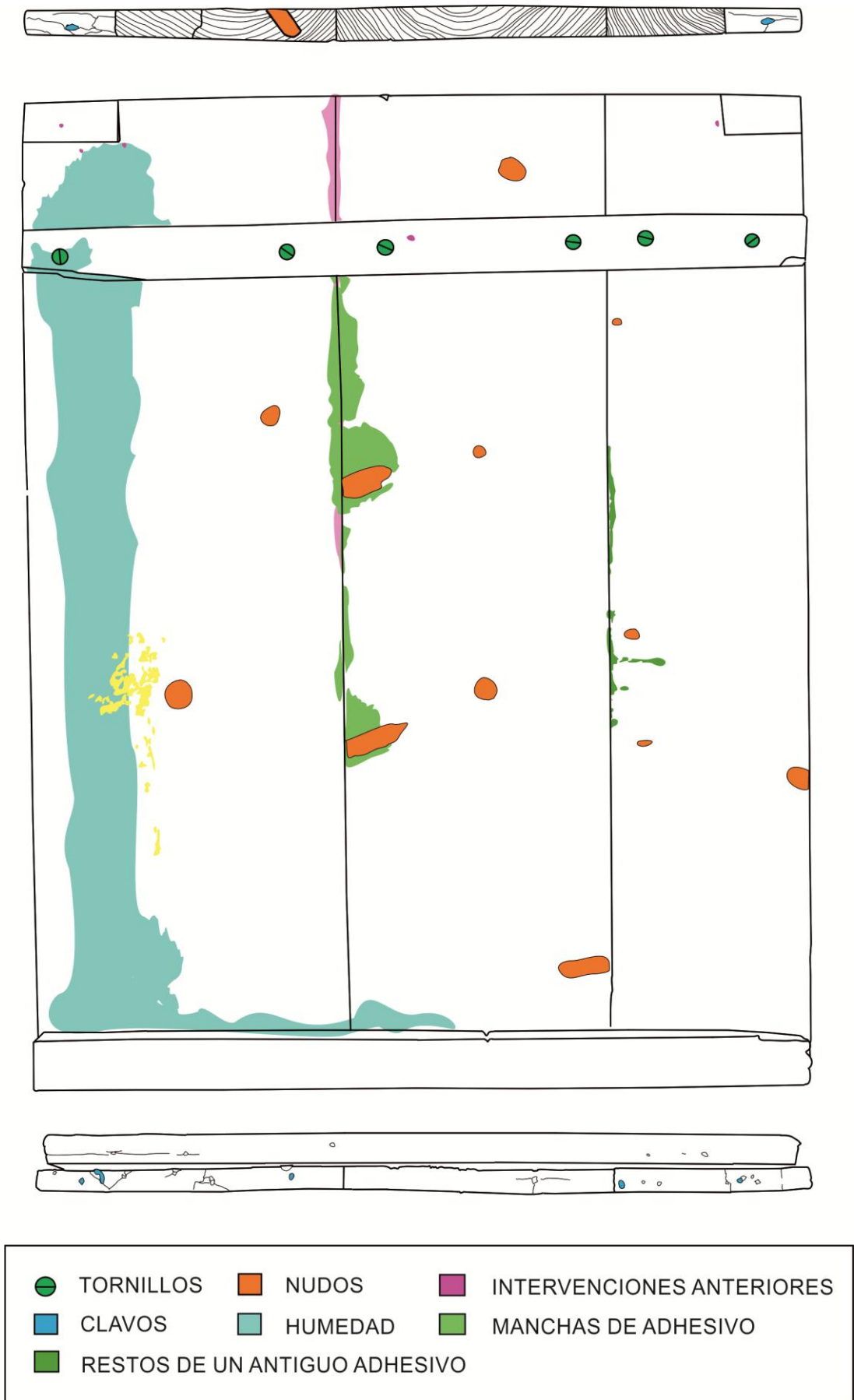


Fig. 79. Diagrama de daños del soporte de madera.

5.4.2. Estrato intermedio de tela

Al permanecer entre el soporte de madera y el resto de estratos pictóricos, no se advierten daños en este estrato, únicamente la rotura que se observa por el anverso en la zona de la grieta de la unión al separarse los dos paños.

5.4.3. Estratos pictóricos

Aparentemente la película pictórica presenta un buen estado de conservación, a excepción de la grieta intervenida por el reverso de la tabla que deja ver en el anverso una ligera separación. No obstante, a partir de los correspondientes exámenes globales de la pintura, como la fotografía con luz ultravioleta, la radiografía, o incluso, la reflectografía infrarroja, han permitido observar con claridad las modificaciones y alteraciones presentes en todos los estratos pictóricos⁹¹. Por ello, la presencia de repintes o reintegraciones de anteriores intervenciones, se ha hecho evidente (Fig. 80.) La mayoría de estos retoques se concentran en la zona afectada por la grieta, aunque también se encuentran repartidos por toda la superficie pictórica, y algunas de estas reintegraciones se pueden apreciar a simple vista (Fig. 81.).

En referencia al estrato de preparación presente en la zona de la arquitectura original que acompañaba a la obra, se advierten una serie de craquelados y una gran zona de repinte en la esquina superior de la izquierda. Igualmente, aunque resulta difícil de apreciar a simple vista, existen redes de craquelados que afectan a los estratos pictóricos y que son propios del envejecimiento natural de la pintura.

A su vez, también se pueden observar algunos ligeros arañazos muy superficiales. Todo ello, figura en el diagrama de daños del anverso de la obra (Fig. 82.).

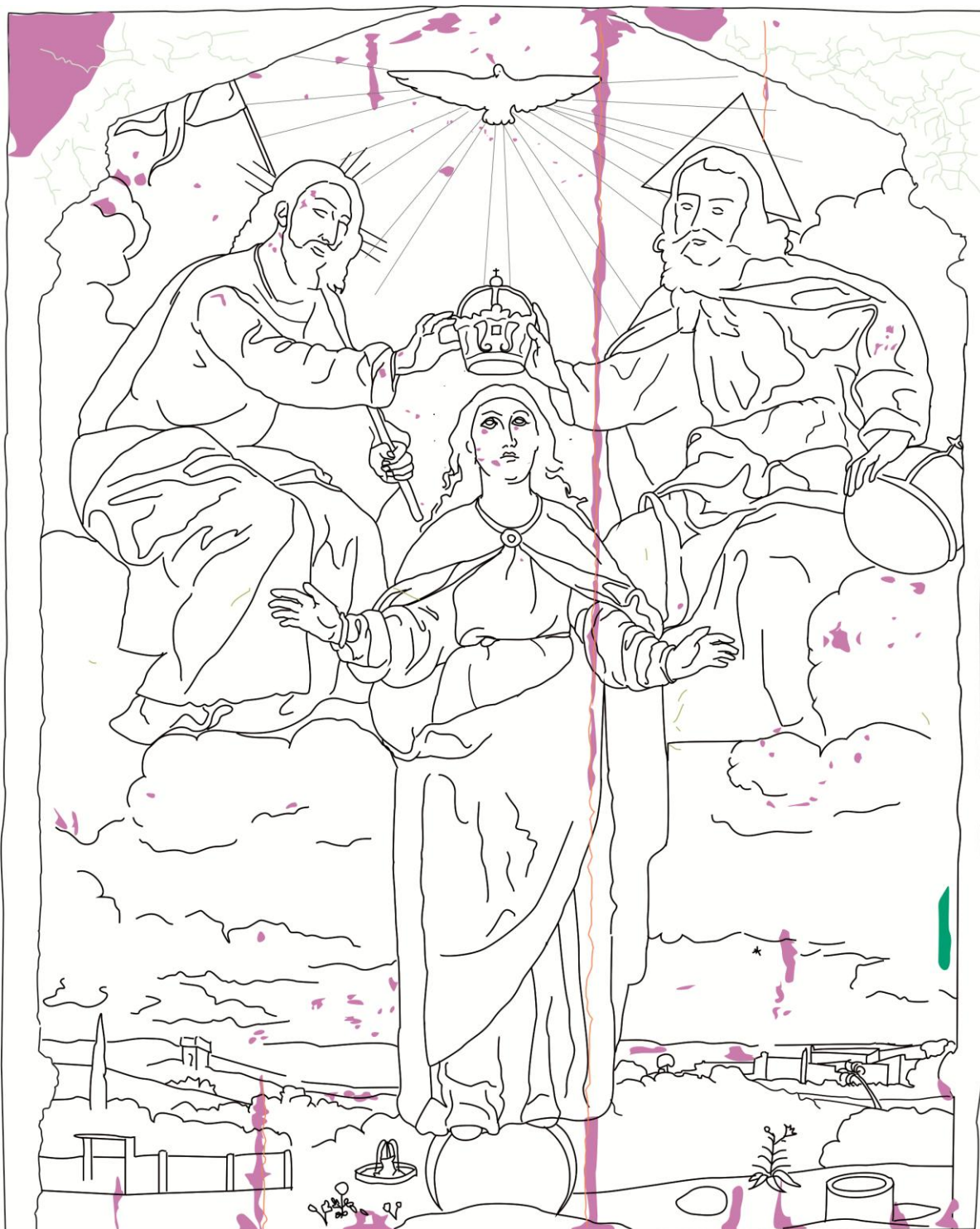


Fig. 81. Detalle de la reintegración elaborada en una restauración anterior.



Fig. 80. Detalle del retoque realizado en la zona adyacente a la grieta.

⁹¹ Véase pp. 57, 64 y 70.








	REPINTES		CRAQUELADURAS
	ARAÑAZOS		ACUMULACIÓN DE BARNIZ
	GRIETAS		

Fig. 82. Croquis de daños de la película pictórica con las zonas marcadas de reintegraciones anteriores y repintes, arañazos, grietas, craqueladuras en el estuco, y acumulación de barniz.

Por otro lado, encontramos las alteraciones propias del envejecimiento natural de algunos pigmentos y aglutinantes como son la azurita, el blanco de plomo, y el aceite de linaza, ocasionadas por los agentes externos y la interacción con su composición química. Aunque todos los pigmentos se ven afectados en su decoloración por la luz de manera indistinta, el oxígeno, junto con la humedad y la contaminación, generan graves alteraciones en los pigmentos y aglutinantes. La oxidación del aglutinante oleoso provoca la pérdida del poder de cobertura de la pintura, y a su vez, aumenta el índice de refracción, dando lugar a películas pictóricas transparentes que dejan ver los estratos subyacentes tales como arrepentimientos o dibujos preparatorios⁹². En la tabla objeto de estudio, este proceso viene acentuado por la presencia de blanco de plomo en la mayor parte de la pintura, generando esas transparencias de color que permiten observar las modificaciones comentadas anteriormente en las manos de Jesucristo y en la cabeza del Padre Eterno. Del mismo modo, el pigmento azul de azurita utilizado para la túnica de la Virgen y de Jesucristo, presenta una ligera alteración por haber virado a una tonalidad verde marronácea, producto de la oxidación del aglutinante y el efecto de los contaminantes.

⁹² VIVANCOS, V. Op. Cit., pp- 130-135.

5.4.4. Estrato de protección (barniz)

Tal y como se ha mencionado en los aspectos técnicos del barniz, este estrato ha sido aplicado recientemente en su última restauración, por lo que aún no se advierten degradaciones en el mismo y cumple sus funciones de protección, permitiendo una correcta lectura de la imagen pictórica, a excepción de algunas acumulaciones del barniz producto de una deficiente aplicación.

5.4.5. Marco

El enmarcado actual de la obra presenta una serie de daños que afectan tanto a su estructura como a su imagen estética.

En cuanto a su estructura, se advierte la falta de una pieza de madera correspondiente a uno de los ensambles de las esquinas inferiores.

Por otro lado, la superficie dorada contiene una gran cantidad de deyecciones de mosca y suciedad grasa depositada que altera la imagen del dorado, disminuyendo su brillo y luminosidad. Asimismo, la presencia de algunos repintes realizados con purpurina con la finalidad de ocultar las pérdidas de la lámina metálica y la preparación, generan en la visión global del marco, un brillo desigual y atenuado. La mayoría de las pérdidas de soporte, preparación y dorado, se concentran en las esquinas y bordes del marco, por tratarse de zonas susceptibles a golpes y arañazos fruto de una incorrecta manipulación.

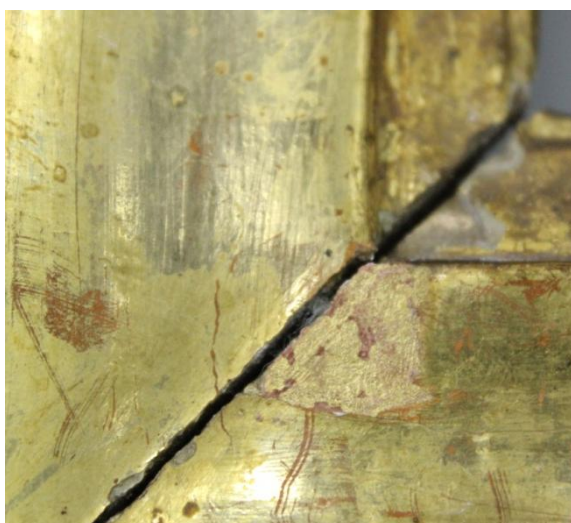


Fig. 83. Detalle de una de las esquinas donde se pueden apreciar los arañazos y los repintes con purpurina que intentan ocultar el estrato de bol.

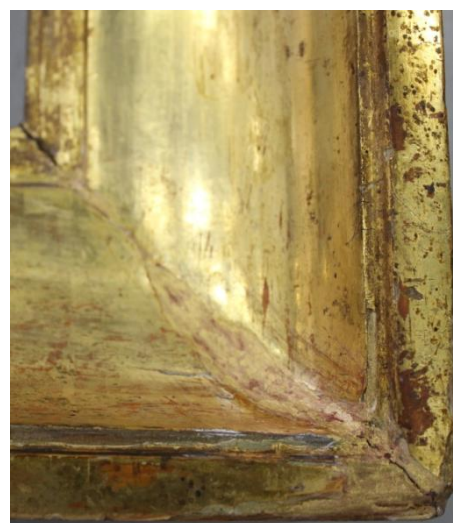
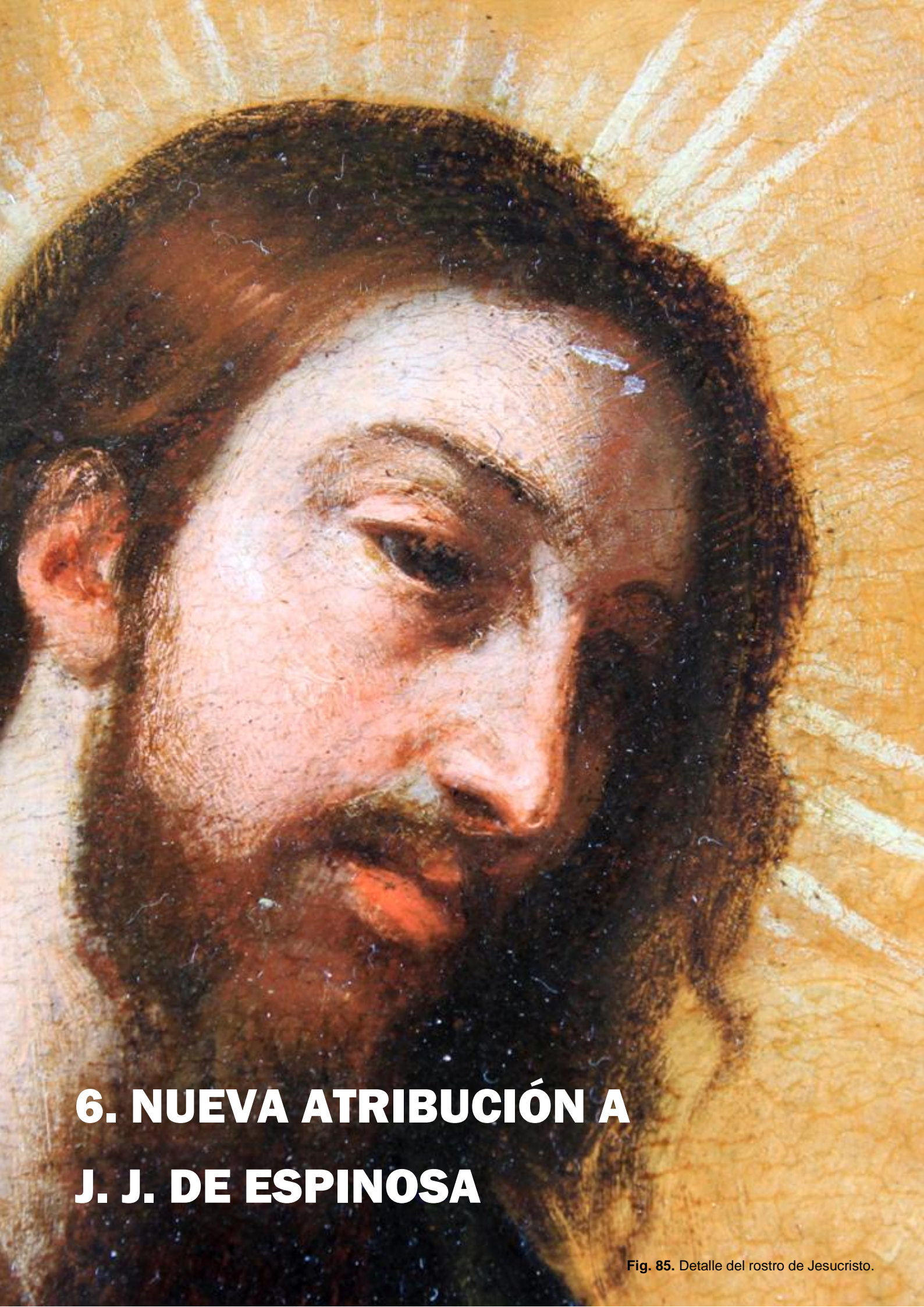


Fig. 84. Detalle de una de las esquinas con la madera vista debido al desgaste. También se observan las deyecciones de mosca en el perfil.



**6. NUEVA ATRIBUCIÓN A
J. J. DE ESPINOSA**

Fig. 85. Detalle del rostro de Jesucristo.

6. NUEVA ATRIBUCIÓN A J.J. ESPINOSA

A partir de los estudios expuestos anteriormente, podemos extraer todos los aspectos técnicos, compositivos y rasgos estilísticos e iconográficos presentes en esta tabla que nos acercan al pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa. Al mismo tiempo que, tras analizar su producción pictórica, muchas de sus obras han servido para contrastar todos estos aspectos y poder realizar hipótesis razonadas. Sin duda, cabe destacar principalmente como apoyo significativo en esta atribución, la presencia de esta tabla en el artículo "*In memoriam: semblanza científica del profesor Fernando Benito Doménech*" escrito por José Gomez Frechina⁹³, donde es descrita a grandes rasgos y ya se atribuye al pintor que nos referimos.

Por otro lado, la presente investigación cuenta con los resultados obtenidos de los análisis de las micromuestras extraídas de la *Coronación de la Virgen*, a partir de las cuales se ha adquirido relevante información acerca de la composición de sus materiales, y morfología de las mismas.

6.1. REFERENTES GRÁFICOS

De este modo, es de importante relevancia conocer una de las pinturas de Espinosa con mayores similitudes a nuestra *Coronación* y de gran apoyo documental en la presente investigación. Ésta es la *Coronación de la Virgen* niña del Ayuntamiento de Valencia (Fig. 86.), actualmente ubicada en el Museo de Historia de la ciudad.



Fig. 86. *Coronación de la Virgen* del Ayuntamiento de Valencia. Museo de Historia de Valencia.



Fig. 87. *Coronación de la Virgen*. Colección particular

⁹³ GOMEZ FRECHINA, J. *In memoriam. Semblanza Científica del Profesor Fernando Benito Doménech*. p. 60.

Esta obra fue realizada en 1662 con motivo de las festividades de la Inmaculada en Valencia junto con el lienzo de *La Inmaculada y los Jurados de Valencia* (Fig. 34.), como indica Tramoyeres⁹⁴, "que en forma de pendón o guión figuró en las solemnes fiestas de la Concepción celebradas en dicho año", y en 1668 señala que fue colocado en el altar mayor de la capilla de los Jurados en el Ayuntamiento de la ciudad⁹⁵. Así pues, se trata de una pintura al óleo sobre lienzo de 1,08m x 0,96m frente a los 64,5cm x 51cm de nuestra tabla. Representa a la Santísima Trinidad coronando a la Inmaculada Concepción niña o adolescente, de aspecto mucho más joven que en nuestra pintura, vestida con la túnica blanca, ceñida a la cintura, con decoraciones florales bordadas en espolín muy semejantes (Fig. 88.). El manto, del mismo azul oscuro o muy similar al de nuestra obra, cubre uno de los lados de la Virgen, dejando el lado derecho con la túnica a vistas. En ambas pinturas, la mano derecha se mantiene abierta con la misma posición, en cambio, la mano izquierda (aparentemente más grande de lo normal) (Fig. 89.) se muestra con el gesto de bendición dirigiéndose al espectador, así como su mirada, que a diferencia de la tabla, ya no se dirige a la corona. Otra variante en el lienzo de Espinosa, es la presencia de los querubines bajo la figura de la Virgen, donde en la tabla se coloca la media luna. En cuanto a la Trinidad, destacamos la posición de la paloma sobre la corona (Fig. 90.), a diferencia de nuestra obra, el Espíritu Santo toma un papel prioritario en la escena, participando directamente en la coronación de la Virgen. Mientras que, en la pintura que atribuimos a Espinosa, la paloma se muestra contemplativa con las alas extendidas (Fig. 91.).



Fig. 88. Detalle de la túnica y de la mano de la Virgen de la *Coronación de la Virgen* del Ayuntamiento de Valencia.



Fig. 89. Detalle de la túnica y de la mano de la Virgen de la *Coronación de la Virgen* del presente estudio.

En cuanto a la cabeza de Dios Padre, tal y como se ha mencionado anteriormente, por la posición y el tamaño podría encajar correctamente en el cuerpo del padre Eterno de nuestra obra⁹⁶. De esta forma, por ejemplo, se entendería mejor el brillo de la barba, entre otros aspectos.

⁹⁴ TRAMOYERES, L. *La capilla de los Jurados*. p. 98.

⁹⁵ CATALÁ GORGUES, M. A. *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, p. 64.

⁹⁶ Véase capítulo 5.3.4 p. 65.



Fig. 90. Detalle del espíritu Santo en forma de paloma sobre la corona del lienzo de la *Coronación de la Virgen del Ayuntamiento*.



Fig. 91. Detalle de la paloma con las alas extendidas y en posición contemplativa ante la *Coronación de la Virgen*, de la tabla objeto de estudio.

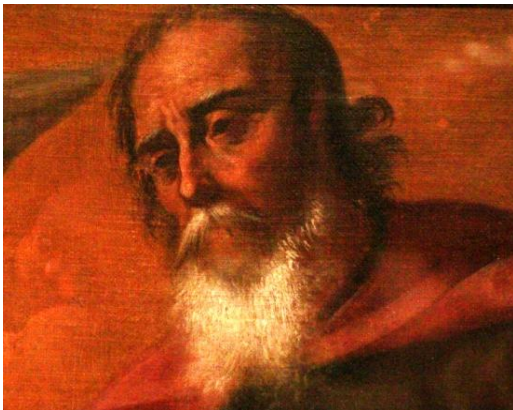


Fig. 92. Cabeza del Padre Eterno en la *Coronación de la Virgen del Ayuntamiento*.



Fig. 93. Cabeza del Padre Eterno en la *Coronación de la Virgen* de la obra objeto de estudio.



Fig. 94. Figura del Padre Eterno en el lienzo de la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

El nimbo con potencias cruciformes de Jesús y el nimbo con forma triangular del Padre Eterno que incluye nuestra *Coronación de la Virgen*, podrían ser añadidos posteriores. Teniendo en cuenta la modificación realizada en la inclinación de la cabeza del Padre Eterno, es el dibujo subyacente el que no nos muestra un antiguo nimbo. Además, si se compara con otras obras del autor como la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* (Fig. 94.), la *Visión de San Ignacio* (Fig. 95.) o la *Coronación de la Virgen del Ayuntamiento*, como obra de referencia y gran relevancia en este estudio, ninguna incluye dichos atributos.



Fig. 95. Fragmento superior del lienzo de la *Visión de San Ignacio* del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se muestra a la Virgen, a la paloma del espíritu Santo, y al Padre Eterno. Este último representa unos de los modelos estilísticos más característicos que utiliza Espinosa a lo largo de su producción. Además, el fondo repleto de cabezas de ángeles guarda muchas similitudes con nuestra *Coronación de la Virgen*.



Fig. 97. Fragmento del lienzo del Milagroso hallazgo de la Virgen del Puig, con Jesucristo en la parte superior izquierda de la composición.



Fig. 96. Fragmento del lienzo de la Intercesión de San Pedro Nolasco por unos frailes enfermos, con Jesucristo en la parte superior izquierda de la composición y al lado de la Virgen María.

Los rostros de Jesucristo y la Virgen, tal y como se ha mencionado en el análisis compositivo y estilístico de la obra⁹⁷, responden a las autocitaciones más frecuentes en Espinosa, considerados por algunos autores, como los personajes más débiles y menos creíbles, representando a figuras vacías y sin profundidad psicológica y religiosa⁹⁸. Aunque en cierto modo, ocurre lo mismo con el rostro del Padre Eterno, tal y como hemos podido observar en las fotografías anteriores. Por tanto, podemos apreciar el modelo de rostro de Jesucristo en varias obras de Espinosa, como la *Intercesión de San Pedro Nolasco por unos frailes enfermos* (Fig. 96.) y en el *Milagroso hallazgo de la Virgen del Puig* (Fig. 97.), donde utiliza los mismos modelos.

En cuanto a la Virgen, es representada en nuestra *Coronación* con los colores blanco de la túnica y azul para el manto en la que se le coloca un broche que podemos encontrar casi idéntico en una pintura de Espinosa: *La Adoración del Corpus Christi* (Fig. 98.). Esta pintura no sólo comparte el broche, sino que además, guarda muchas similitudes con la fisonomía del rostro de nuestra Inmaculada, la mirada con esas concavidades de los ojos tan características, los labios, el cabello, sugieren al mismo maestro como artífice de las pinturas.



Fig. 98. *La adoración del Corpus Christi*. Museo del Patriarca, Valencia



Fig. 99. Detalle del rostro de la Virgen de *La adoración del Corpus Christi*.



Fig. 100. Detalle del rostro de la Virgen de la *Coronación*.

⁹⁷ Véase Capítulo 5.1 pp. 38-39.

⁹⁸ REDONDO CUESTA, J. *Jerónimo Jacinto de Espinosa: pintor retratista en la Valencia del Seiscientos*. En: *Herencia pintada*, p. 132.

Continuando con *La Adoración del Corpus Christi* y algunos de los aspectos simbólicos que comparten, conviene señalar el fondo celestial conformado por cabezas de querubines y haces de luz que fulguran de la hostia consagrada, como recurso escénico idéntico que se utiliza al mismo tiempo en la *Coronación de la Virgen*, para representar al Espíritu Santo. También, cabe mencionar el soporte de madera y lienzo adherido a la misma, sobre los que se asienta esta pintura tan cercana a nuestra *Coronación de la Virgen*. Asimismo, presenta unas dimensiones semejantes con 0,89m x 0,67m. Por ello, la existencia de otra tabla con aspectos técnicos y formales similares a nuestra obra objeto de investigación, nos acerca una vez más, a la hipótesis de atribución a Espinosa.

Por otro lado, también, se hace necesario el estudio y la comparativa con las obras más significativas del pintor Vicente Castelló en referencia a la temática de la Coronación, aunque ya se han abordado algunos aspectos al inicio del presente trabajo, resulta fundamental establecer los argumentos necesarios para desvincular a este pintor de la pintura que nos ocupa. Por ello, las diferentes Coronaciones de la Virgen atribuidas a Vicente Castelló, tanto la del Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 101.) y la de la Colección Lladró (Fig. 102.), sirven para llevar a cabo este cometido.



Fig. 101. *Coronación de la Virgen por la Trinidad.* Vicente Castelló. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 102. *Coronación de la Virgen por la Trinidad.* Vicente Castelló. Colección Lladró.

De este modo, el uso de modelos figurativos de proporciones alargadas, las tonalidades grises y azuladas que generan un clima húmedo y frío en las composiciones mucho más dinámicas, propias del naturalismo barroco, contrastan claramente con nuestra *Coronación de la Virgen* caracterizada por una composición estática con importantes influencias de Joan de Joanes y una luminosidad cálida y brillante.

6.2. Análisis físico-químico de los materiales empleados. Comparativa con el lienzo de la Inmaculada Concepción de la Universidad de Valencia, de Espinosa.

En la tabla que se muestra en la página siguiente se recogen los resultados obtenidos tras los análisis por SEM/EDX y FTIR de las muestras pertenecientes a la obra objeto de investigación del presente trabajo (Fig. 103.), junto con otras muestras analizadas del lienzo de *Nuestra Señora de la Luz* de Espinosa⁹⁹, y de los análisis por EDXRF de la *Inmaculada Concepción* de J. J. de Espinosa de la Universitat de València¹⁰⁰.

El total de muestras extraídas en la Virgen de la Luz han sido 7, dos de ellas pertenecientes a zonas repintadas. Mientras que en la *Inmaculada Concepción* de la Universitat de València se han tomado un total de 13 muestras correspondientes a zonas originales y repintadas. Para llevar a cabo la siguiente comparativa, se han seleccionado los resultados provenientes de colores iguales o similares en las tres obras, excluyendo los de zonas repintadas. De esta manera se puede llevar a cabo una comparación más ajustada, aunque hay que tener en cuenta que se trata de dos lienzos y una tabla, por lo que, el tratamiento de la pintura puede variar considerablemente, sobre todo en la preparación, puesto que el soporte textil requiere de unas capas de preparación más finas y flexibles que se adapten a la ligereza del soporte.



Fig. 103. Zonas de extracción de las muestras de la *Coronación de la Virgen*.

⁹⁹ HERNÁNDEZ VALLÉS, A., LLAMAS PACHECO, R. *Nuestra Señora de la Luz* de Jerónimo Jacinto de Espinosa: *Proceso de intervención sobre una obra excepcional que ha permitido apreciar las particularidades del reverso*. En: XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Valladolid, 2002. pp. 417-428.

¹⁰⁰ AA.VV. *Análisis por EDXRF de la Inmaculada Concepción de J.J. de Espinosa de la Universitat de València*. En: Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València. pp. 171-178.

Coronación de la Virgen		Inmaculada Concepción		Nuestra Señora de la Luz	
MUESTRA	COMPOSICIÓN	MUESTRA	COMPOSICIÓN	MUESTRA	COMPOSICION
<u>M1 / CV1:</u> Color Azul del manto de Jesucristo	- Azurita + Blanco de plomo - Blanco de plomo + negro carbón / negro de humo	<u>M9:</u> Azul del manto de la Virgen	Azul cobalto o azul esmalte + compuesto de plomo + compuesto de calcio		
<u>M2 / CV2:</u> Color Rojo de la túnica de Jesucristo	- Laca roja - Bermellón + Blanco de plomo	<u>M7:</u> Rosa de los labios de la Virgen	Bermellón + compuesto de plomo + tierras	<u>M3:</u> Rosa de la túnica de la Virgen	Blanco de plomo + bermellón
<u>M3 / CV3:</u> Color Blanco de la túnica de la Virgen	- Tierras + Blanco de plomo - Blanco de plomo	<u>M3:</u> Blanco de la paloma	Blanco de plomo	<u>M1:</u> Blanco del manto del niño	Blanco de plomo + Azul ultramar
<u>M4 / CV4:</u> Color Ocre del fondo celestial	- Bermellón + Tierras + Blanco de plomo	<u>M1:</u> Amarillo de la aureola de la paloma	Masicot, litargirio		
<u>M5 / CV5:</u> Carnación de la mano del Padre Eterno	- Tierra roja + Blanco de plomo - Pigmento de cobre + Blanco de plomo + laca roja	<u>M5:</u> Carnación de la frente de la Virgen	Blanco de plomo + minio (posible repinte)	<u>M2:</u> Carnación de ángel	Blanco de plomo + ocre amarillo + negro
<u>M6 / CV6:</u> Color Marrón del paisaje inferior	- Tierras + Minio - Tierras + Tierras sombra o siena + Blanco de plomo + cuarzo	<u>M4:</u> Marrón	Tierras + compuesto de plomo + compuesto de calcio		
<u>M7 / CV7:</u> Color Verde de la vegetación del paisaje	- Verde de cobre + Blanco de plomo + cuarzo - Tierras sombras o siena + Blanco de plomo			<u>M4:</u> Verde de las hojas de la rosa	- Resinato de cobre + blanco de plomo + ocre amarillo - Tierras rojas + ocres + bermellón y blanco de plomo
				<u>M5:</u> Negro del rosario	- Azul esmalte + azurita o verdigris - Blanco de plomo + negro carbón + óxido de hierro
Preparación + Imprimación	Sulfato de Calcio + tierras rojas + rojo de Marte + tierras sombra o siena	Blanco de plomo o litargirio + tierras rojas		Blanco de plomo + tierras rojas + tierras de siena	
Aglutinante de la preparación	Cola animal			Aceite de linaza	

Tabla 4. Comparativa de las muestras extraídas de la *Coronación de la Virgen*, de la *Inmaculada Concepción* de la Universitat de València, y de *Nuestra Señora de la Lu*, tras ser analizadas mediante SEM/EDX, EDXRF y FTIR.

A raíz de los resultados que figuran en la tabla anterior, podemos concluir que en general, las tres obras contienen una paleta muy similar compuesta por pigmentos inorgánicos donde la presencia de los compuestos de plomo y cobre, y las tierras, forman parte de la mayoría de los colores analizados. El uso del bermellón y el blanco de plomo para conseguir las tonalidades rosadas o rojizas se generaliza en las tres obras. Únicamente podemos advertir el uso del pigmento amarillo masicot en la obra de la *Inmaculada Concepción* de la Universitat de València, a diferencia de nuestra *Coronación de la Virgen*, donde en la zona analizada se utilizan las tierras, el blanco de plomo, e incluso el bermellón, para conseguir esas tonalidades ocre amarillentas del fondo celestial.

Las principales diferencias las encontramos en la preparación de la obra, como ya se ha indicado, se debe al uso de un soporte diferente. Por tanto, los lienzos analizados comparten una preparación oleosa compuesta por el blanco de plomo y tierras rojas o de siena aglutinadas en aceite de linaza. Mientras que, la obra de la *Coronación* presenta una preparación de cola animal formada por sulfato de calcio y un estrato de imprimación compuesto por tierras rojas, rojo de Marte, y tierras sombra y siena. Todas estas preparaciones aportan la coloración rojiza tan característica en las obras de Espinosa.

De este modo, se puede confirmar que las tres pinturas analizadas fueron ejecutadas en la misma época y seguramente por el mismo pintor, Jerónimo Jacinto de Espinosa.

7. CONCLUSIONES



Fig. 104. Detalle de la mano izquierda del Padre Eterno con el orbe.

7. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, solo cabe reafirmar la hipótesis de la atribución de la *Coronación de la Virgen* al pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa o a su taller y círculo más cercano, y desmarcar a Vicente Castelló, a quién fue atribuida esta pintura en un primer momento y llegó a estar expuesta frente al público, como ocurre con frecuencia con otras obras cercanas al círculo de la pintura de los Ribalta.

Esta hipótesis se refuerza con los estudios realizados en el presente trabajo, de modo que:

El estudio del contexto histórico artístico que envuelve a Espinosa, ha permitido conocer otros posibles autores de la tabla y generar la información necesaria para llevar a cabo comparaciones entre las pinturas, con el fin de determinar las semejanzas estéticas, y que a su vez, se complementen con los resultados obtenidos tanto en el estudio compositivo, como en el estudio técnico de la obra. De este modo, se han determinado y resaltado las mencionadas autocitaciones que utiliza Espinosa en gran parte de sus obras mediante los rostros de la Virgen, Jesucristo, y el Padre Eterno, y que apoyan firmemente la hipótesis de la autoría planteada. Para ello, ha sido de gran utilidad el estudio estilístico de la obra y de la producción pictórica de Espinosa, fundamentado en la documentación gráfica recabada durante la investigación del presente trabajo.

A partir del análisis de la iconografía de la representación de la Coronación de la Virgen y la Inmaculada Concepción, así como de la evolución de esta temática en la pintura, se ha podido profundizar en el posible momento de creación de la obra. Uno de los principales rasgos que identifican y relacionan a esta pintura con la tradición Joanesca es el modelo de representación de la Inmaculada siendo coronada con la Trinidad. Por otro lado, al coincidir con las festividades de la Purísima en Valencia y con la importancia que adquiere Espinosa en las últimas décadas de su producción, de las que son fuerte testimonio los lienzos de la Inmaculada y la Coronación de la Virgen, éste último muy cercano a la obra objeto de estudio, parece indicar que el momento de ejecución de la obra se enmarcaría en este último período de 1660 - 1667. Del mismo modo, los análisis de los materiales que conforman la obra sustentan esta hipótesis, como pintura que se posiciona en una época de transición del soporte pictórico entre la tabla y el lienzo.

Tras la comparativa realizada entre los resultados de las analíticas de los materiales pictóricos pertenecientes a dos lienzos de Espinosa y a la tabla, objeto de esta investigación, convendría incluir en esta comparativa, una obra de Espinosa con características técnicas más similares, concretamente del soporte, y así poder comprobar en investigaciones posteriores, si los materiales utilizados coinciden. Todo ello, con el principal objetivo de aportar mayor documentación e información técnica acerca de la producción pictórica de este pintor, como herramienta de apoyo y patrón comparativo para futuros estudios y proyectos de conservación y restauración.

8. BIBLIOGRAFIA



Fig. 105. Detalle de las manos de Jesucristo.

8. BIBLIOGRAFÍA

Monografías:

AA.VV. *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Barcelona: AITIM: Fundación Conde del Valle de Salazar: Mundi-Prensa, D.L. 2003.

AA.VV. *Herencia pintada: obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*. València: Universitat de València, Vicerectorat de Cultura, 2002.

CAMPO, G., BAGAN, R., ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal, 1998.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *El examen de maestría en el arte de plateros de valencia: Los libros de dibujos y sus artífices (1505 - 1882)*. València: Ajuntament de València, 2004.

DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza, D.L, 1996.

EMILE MÂLE. *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

GÓMEZ, M. L. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra, 1998.

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

MADRID GARCÍA, J. A. *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales*. Valencia: Editorial UPV, 2005.

MINISTERIO DE CULTURA. *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI Y XVII*. Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2010.

MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid: Taurus, 1984.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. [Copia digitalizada] *El Parnaso Español Pintoresco laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la nación: y de aquellos extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1796. p. 596.

PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E., HURTADO BALAGUER, Miguel. *Conservación y Restauración de las "Adoraciones de los Pastores" de Jerónimo J. Espinosa*. Valencia: Consellería de Cultura, Educació, Educació i Ciència. Direcció General de Patrimoni Artístic, 1998.

RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J., BARON DE ALCAHALI Y DE MOSQUERA. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897.

SANTOS OTERO, A. *Los Evangelios apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981. pp. 207-224.

STRATTON, S. *The Immaculate Conception in spanish art*. Cambridge, 1994 (tr. de José L. Checa Cremades. *La inmaculada Concepción en el Arte Español*. Madrid, tirada a parte de cuadernos de Arte e Iconografía, 1988).

TIMÓN TIEMBLO, M. P. *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, 2002.

TIMÓN TIEMBLO, M. P. *Colección Cano de P.E.A. El marco español en la historia del arte*. Madrid, 1988.

UBEDA IGUAL, A. *El gremio de plateros: Ensayo de una historia de la platería valenciana*. Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1956.

VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.

YUSÁ MARCO, D. J. *Estudio químico analítico de obras de arte. Un enfoque práctico*. Valencia: Editorial UPV, 2015.

Catálogos:

BENITO DOMÉNECH, F. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su tiempo*. Valencia, 1987.

CATALÁ GORGUES, M. A. *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. 1ª parte. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981.

CATALÁ, M. A. *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1982.

ESPINÓS DÍAZ, A., *La luz de las imágenes, II Áreas expositivas y Análisis de obras*. Valencia: Catedral de Valencia, 1999.

OROPESA, M. *Luces del Barroco: pintura española del siglo XVII*. [Exposición]:. Castellón: Fundación Caja Castellón. Enero- marzo 2005.

PÉREZ SANCHEZ, A. E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)* [Exposición] Valencia. 2000

VILAPLANA, S. *La cultura ceñida [Exposición]: las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.

Artículos:

BENITO DOMÉNECH, F. *Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor*. En: *Ars Longa*, cuadernos de arte, nº4, 1993. pp. 59-63.

CASTELLÓ PALACIOS, A., GUEROLA BLAY, V., PÉREZ MARÍN, E. *De la tabla al lienzo. Evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del manierismo al naturalismo barroco*. En: *Emerge. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València. Valencia: 22 de septiembre, 2014. pp. 125-134.

ENRIQUE PELÁEZ, J . *La iconografía de la Trinidad en la Pintura Valenciana*. En: *Ars Longa*, 9-10, 2000, pp. 307-312.

FERRER ORTS, A. *Tres pinturas valencianas inéditas de Joanes, Requena y Espinosa*. *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, núm. 36, 2015. pp. 219-222.

GARCIA MAHÍQUES, R. *Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (VII) Ab initio et ante saecula creata sum*. Universitat de València. En: *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 177-184.

GOMEZ FRECHINA, J. *In memoriam. Semblanza Científica del Profesor Fernando Benito Doménech*. En: *Ars Longa*, núm. 21, 2012, pp. 37-70.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Miscelánea de Pintura Valenciana del siglo XVII*. En: *Archivo de arte valenciano*, nº 91, 2010. pp. 53-65.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *La Coronación de la Virgen y santos del Museo de la Abadía de Montserrat, obra del pintor renacentista Gaspar Requena*. En: *RACBASJ. Butlletí XXIII-XXIV*, 2009-2010. pp. 221-225.

HERNÁNDEZ VALLÉS, A., LLAMAS PACHECO, R. *Nuestra Señora de la Luz de Jerónimo Jacinto de Espinosa: Proceso de intervención sobre una obra excepcional que ha permitido apreciar las particularidades del reverso*. En: *XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Valladolid, 2002. pp. 417-428.

TRAMOYERES, L. *La capilla de los Jurados*. En: Archivo de Arte Valenciano, enero-diciembre, 1919, p. 98.

Páginas web

Consulta Web [11-10-2016]: PALOMINO Y VELASCO, A. Antonio, Museo pictórico y escala Óptica con el Parnaso Español pintoresco laureado. Tomo tercero, p. 596. Madrid, 1715-1724. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7373>

MUSEO DEL PRADO. *Orrente, Pedro de*. [Consulta: 25/05/2017] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/orrente-pedro-de/a1e77d28-512d-4068-a458-18c5f4e355b7>.

Tesis Doctorales:

ESCOBAR CORREA, Juan Gonzalo. *Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción*. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 2012

9. REFERENCIA DE IMÁGENES

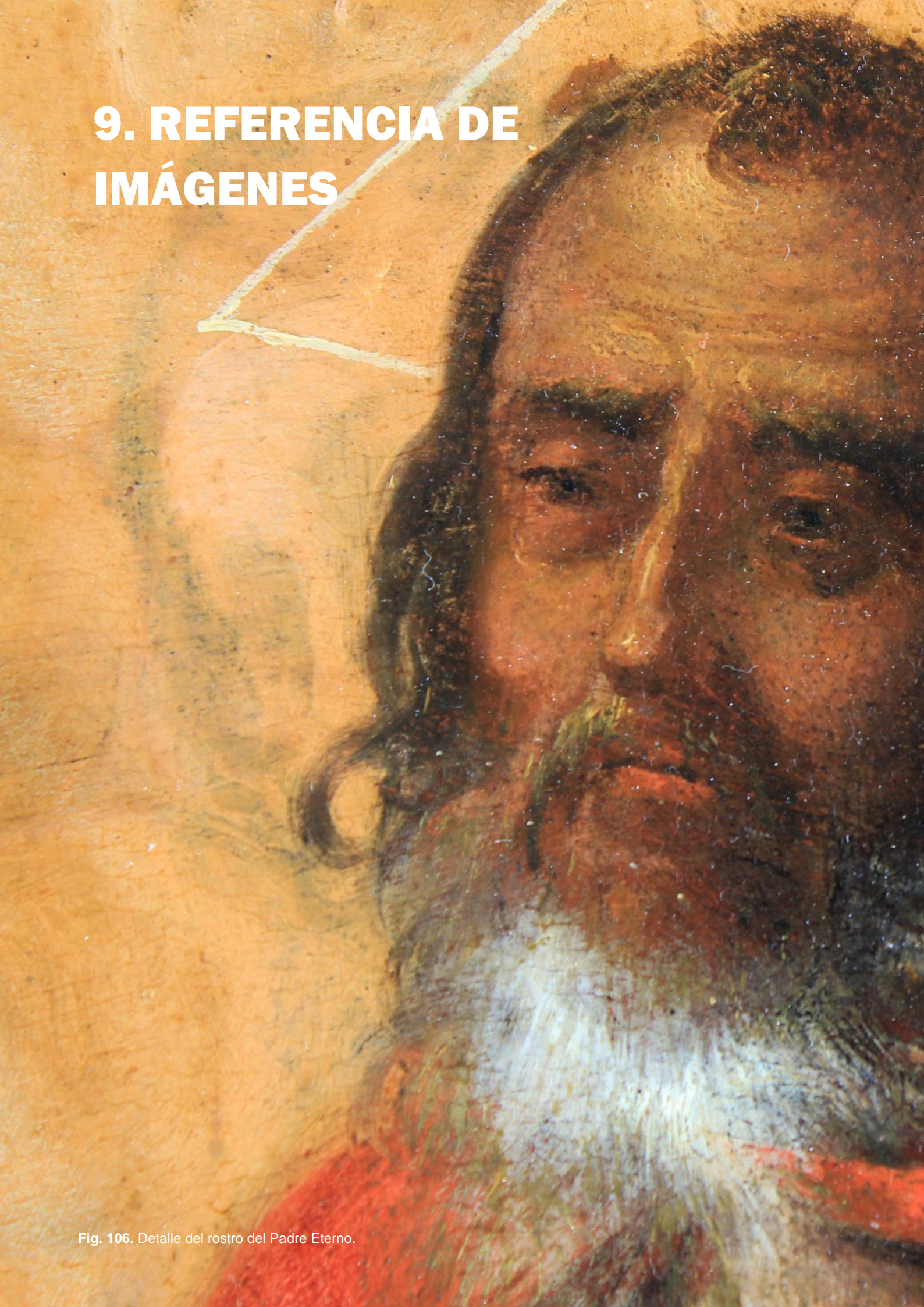


Fig. 106. Detalle del rostro del Padre Eterno.

9. REFERENCIA DE IMÁGENES

- Fig. 1: *Coronación de la Virgen*. Fotografía propia..... 7
- Fig. 2: *Fragmento de la Reflectografía IR*. Dr. Isidre Puig Sanchis, coordinador del CAEM 9
- Fig. 3: *Proceso de obtención de la Reflectografía IR*. Fotografía propia 11
- Fig. 4: *Detalle de las vestiduras de la Virgen*. Fotografía propia..... 13
- Fig. 5: *Cristo abrazando a San Bernardo*. Museo Nacional del Prado: [en línea]
<https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/f8/f878/f878e05f-b1b9-4cb0-b182-152e611bcec5/bd65106e-e0b0-4cd8-a3f3-831509037b49.jpg> 16
- Fig. 6: *Sacrificio de Isaac*. Museo de Bellas Artes de Bilbao: [en línea]
<https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/orrente-pedro-52> 18
- Fig. 7: *Magdalena penitente*. Museo de Bellas Artes de Valencia: [en línea]
http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/orrente-yepes-y-fos-siglo-xvii-/asset_publisher/1jMWXPICtUV5/content/magdalena-penitente 18
- Fig. 8: *Virgen de Porta Coeli*. [en línea]
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Ribalta-virgen_de_portacoeli.jpg 20
- Fig. 9: *Asunción de la Virgen*. Catálogo: BENITO DOMÉNECH, F. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su tiempo*. Valencia, 1987. 20
- Fig. 10: *Trinidad en la Gloria*. [en línea]
<http://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com.es/2016/05/algemesi-santisima-trinidad-de-vicente.html> 20
- Fig. 11 y 101: *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. [en línea]
<http://www.cult.gva.es/mbav/data/0464.jpg>21 y 86
- Fig. 12 y 102: *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. [en línea]
<https://arterestauracion.com/pinturas-restauradas/pintura-barroca/vicente-castello-la-coronacion-de-la-virgen-maria/>23 y 86
- Fig. 13: *Concepción*. Catálogo: BENITO DOMÉNECH, F. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su tiempo*. Valencia, 1987. p. 251 25
- Fig. 14: *Virgen con ángeles*. Museo de Bellas Artes de Valencia [en línea]
<http://www.cult.gva.es/mbav/data/3860.jpg> 25
- Fig. 15: *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. Museo Lázaro Galdiano [en línea]
<http://database.flg.es/ficha.asp?ID=1525> 25
- Fig. 16: *Coronación de la Virgen* de Espinosa. [en línea]
<http://www.jdiezarnal.com/pintura/jeronimocoronacion01.jpg> 28
- Fig. 17: *Inmaculada Concepción* de Espinosa Universitat de València, [en línea]
<http://vrcultura.uv.es/cultura/colecciones/DB/img/UV000073.jpg> 32
- Fig. 18 y 21: *Concepción niña*. Catálogo: PÉREZ SANCHEZ, A. E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)* [Exposición] Valencia. 2000 33
- Fig. 19: *Inmaculada Concepción*. Colección particular. Cedida por Amparo Castelló 31

– Fig. 20 y 22: <i>Virgen con el niño</i> . Catálogo: PÉREZ SANCHEZ, A. E. <i>Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)</i> [Exposición] Valencia. 2000	33
– Fig. 23: <i>Inmaculada Concepción</i> de Zurbarán. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/f5/f54c/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469d/f8be4043-e4f7-4ea2-87cd-11c61cb398dc.jpg	34
– Fig. 24: <i>Inmaculada Concepción</i> de Ribera. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/26/267c/267c8f3f-7a57-4dd8-bd5a-5a0fd08cc07c/a229483a-84ce-41f1-9ced-52d30ba78677.jpg	34
– Fig. 25: <i>Coronación de la Virgen</i> de Velázquez. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/5f/5f39/5f39f2cc-0197-4522-aecf-1d8e3b2e4ae7/9fbe803f-f902-4e3e-9d12-9957473a6b36.jpg	34
– Fig. 26: <i>Coronación de la Virgen</i> del Greco. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/9c/9c73/9c735819-56d2-405a-bd5b-68701313356e/00282190-b1ec-440d-80d6-8201a6ea8793.jpg	34
– Fig. 27: Detalle <i>Coronación de la Virgen</i> . Fotografía propia	35
– Fig. 28: <i>Esquema compositivo de la obra</i> . Imagen propia	37
– Fig. 29: <i>Esquema ilustrativo de los planos que presenta la obra</i> . Imagen propia.....	38
– Fig. 30: <i>Esquema compositivo de la dirección de las miradas y la LH</i> . Imagen propia	38
– Fig. 31: <i>Detalle de las decoraciones florales</i> . Fotografía propia	39
– Fig. 32: <i>Detalle del rostro de la Virgen con luz rasante</i> . Fotografía propia	39
– Fig. 33: <i>Tota Pulchra</i> , Joan de Joanes. [en línea] https://misagregorianagran Canaria.files.wordpress.com/2013/12/inmaculada.jpg	41
– Fig. 34: <i>La Inmaculada y los Jurados</i> . [en línea] http://www.foroxerbar.com/files/images/50/3jeroni_jacint_espinosa_immaculada_amb_els_jurats_de_val_ncia_.jpg	42
– Fig. 35: <i>Inmaculada Concepción</i> de Antonio Palomino. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/70dedea2-919f-4d5c-beee-b927ff3454e9?searchid=30b56c9b-a6d7-3b4a-3d32-981b9180168d	43
– Fig. 36: Figura de la Virgen María, <i>Coronación de la Virgen</i> . Fotografía propia.....	44
– Fig. 37-48: <i>Símbolos de la letanía de la Virgen</i> . Fotografías propias	47
– Fig. 49: <i>Detalle de la corona</i> . Fotografía propia	49
– Fig. 50: <i>Dibujo de la corona imperial</i> . COTS MORATÓ, <i>Francisco de Paula. El examen de maestría en el arte de plateros de valencia: Los libros de dibujos y sus artífices (1505 - 1882). València: Ajuntament de València, 2004.</i>	49
– Fig. 51: <i>La Trinidad coronando a la Virgen</i> . Fotografía propia.....	50
– Fig. 52 - 53: <i>Anverso y reverso de la Coronación de la Virgen</i> . Fotografías propias.....	52
– Tabla 1: Datos identificativos de la obra.....	52
– Fig. 54: <i>Croquis del sistema constructivo del soporte</i> . Imagen propia.....	55
– Fig. 55 y 58: <i>Radiografía y detalle</i> . Realizada por el Dr. José Madrid Garcia	57 y 60

– Fig. 56: <i>Detalle de una pieza añadida</i> . Fotografía propia	56
– Fig. 57: <i>Detalle de un nudo con luz rasante</i> . Fotografía propia	56
– Tabla 2: Resultados de la observación de las micromuestras de madera.....	58
– Fig. 59 - 63: <i>Microfotografías de las fibras textiles</i> . Fotografías propias.....	61-62
– Fig. 64: <i>Espectro de la Muestra 1</i> . Imagen cedida por Amparo Castelló.....	63
– Fig. 65-67: <i>Reflectografía Infrarroja y detalles</i> . Realizada por el Dr. Isidre Puig Sanchis, coordinador del CAEM	64
– Fig. 68: <i>Detalle de la cabeza del Padre Eterno</i> . Fotografía propia	65
– Fig. 69: <i>Superposición de fotografías</i> . Imagen propia.....	65
– Fig. 70: <i>Detalle del paisaje</i> . Fotografía propia.....	66
– Fig. 71: <i>Macrofotografía de la mano de Jesucristo</i> . Fotografía propia.....	66
– Tabla 3: Resultados SEM/EDX.....	67
– Fig. 72: <i>Espectro 4 de la Muestra 2</i> . Imagen cedida por Amparo Castelló.....	67
– Fig. 73: <i>Fotografía con luz ultravioleta</i> . Fotografía propia	70
– Fig. 74: <i>Detalle de la gota de barniz</i> . Fotografía propia	69
– Fig. 75: <i>Diagrama del marco y del perfil</i> . Imagen propia.....	71
– Fig. 76: <i>Diagrama del marco anverso y reverso</i> . Imagen propia	72
– Fig. 77: <i>Retablo de la Inmaculada Concepción</i> . [en línea] http://fotos.miarroba.es/fo/cdae/295513B133225488CC5A255488BFF4.jpg	73
– Fig. 78: <i>Detalle de la zona de unión intervenida</i> . Fotografía propia.....	74
– Fig. 79: <i>Diagrama de daños del soporte</i> . Imagen propia	75
– Fig. 80 y 81: <i>Detalle de los retoques</i> . Fotografías propias	76
– Fig. 82: <i>Croquis de daños de la película pictórica</i> . Imagen propia.....	77
– Fig. 83 y 84: <i>Detalle de las esquinas del marco</i> . Fotografías propias.....	79
– Fig. 85: <i>Detalle del rostro de Jesucristo</i> . Fotografía propia.....	80
– Fig. 86: <i>Coronación de la Virgen del Ayuntamiento</i> . Fotografía cedida por Javier López, del Museo de Historia de Valencia.	81
– Fig. 87: <i>Coronación de la Virgen</i> . Fotografía propia.....	81
– Fig. 88, 90 y 92: <i>Detalles de la Coronación de la Virgen, del Ayuntamiento</i> . Fotografías propias	82 y 83
– Fig. 89, 91 y 93: <i>Detalles de la Coronación de la Virgen</i> . Fotografías propias	82 y 83
– Fig. 94: <i>Padre Eterno en la Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana</i> . Catálogo: PÉREZ SANCHEZ, A. E. <i>Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)</i> [Exposición] Valencia. 2000 ...	83
– Fig. 95: <i>Fragmento superior de la Visión de San Ignacio</i> . [en línea] http://www.uv.es/~mahiques/visignac_archivos/image002.jpg	84
– Fig. 96: <i>Fragmento de la Intercesión de San Pedro Nolasco</i> . Catálogo: PÉREZ SANCHEZ, A. E. <i>Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)</i> [Exposición] Valencia. 2000	84
– Fig. 97: <i>Fragmento del Milagroso hallazgo de la Virgen del Puig</i> . Catálogo: PÉREZ SANCHEZ, A. E. <i>Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)</i> [Exposición] Valencia. 2000 ...	84

– Fig. 98 y 99: La adoración del Corpus Christi y detalle. [en línea] https://lavsdeo.files.wordpress.com/2010/08/adeuc.jpg	85
– Fig. 100: Detalle del rostro de la Virgen. Fotografía propia.....	85
– Fig. 103: Zonas de extracción de las muestras. Imagen cedida por Amparo Castelló	87
– Tabla 4: Comparativa de los resultados obtenidos en los análisis químicos	88
– Fig. 104: Detalle de la mano del Padre Eterno y el orbe. Fotografía propia	90
– Fig. 105: Detalle de las manos de Jesucristo. Fotografía propia	92
– Fig. 106: Detalle del rostro del Padre Eterno. Fotografía propia	97
– Fig. 107: Detalle del brazo izquierdo de la Virgen. Fotografía propia	102
– Fig. 108: Detalle de la esquina superior izquierda. Fotografía propia.....	104

10. AGRADECIMIENTOS



Fig. 107. Detalle del brazo izquierdo de la Virgen.

10. AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría agradecer a mis tutores Eva Pérez Marín y Vicente Guerola Blay, por el apoyo y asesoramiento que me han brindado durante todo el proceso de elaboración del presente trabajo final de Máster, y por la confianza que han depositado en mí.

A Amparo Castelló, por su disposición y ayuda en todo momento. Gracias por toda la información facilitada, permitiendo que esta investigación se enriqueciera y completara de la mejor forma posible.

A todas las personas que han hecho posible esta investigación, aportando documentación indispensable para el estudio de la obra. Gracias a Isidre Puig Sanchís, coordinador del CAEM, por la realización de la reflectografía infrarroja, al Dr. José Madrid por llevar a cabo la radiografía de la obra, y a Javier López, técnico del Museo de Historia de Valencia, por facilitarme toda la información de la que disponía.

No me puedo olvidar de mis queridos restauradores, compañeros de largas batallas que han amenizado las horas de estudio y trabajo, proporcionándome los ánimos necesarios para finalizar este proyecto.

Y por último, y no menos importante, a mis amigos, familia y pareja, por estar siempre ahí, en los mejores y peores momentos, y haber sido el apoyo fundamental durante los últimos meses de trabajo.

11. ANEXOS



Fig. 108. Fragmento de la esquina superior izquierda con el estandarte de Jesucristo.

11. ANEXOS

ANEXO I

FICHA TÉCNICA

AUTOR: Jerónimo Jacinto de Espinosa (Atribuida a)		TEMA: Religioso	
TÍTULO: Inmaculada Concepción / Coronación de la Virgen			
TÉCNICA: Óleo sobre lienzo adherido a tabla			
FIRMA: NO		FECHA: c. 1660	
MEDIDAS (en cm):	Altura: 64,5	Anchura: 51	Profundidad: 1,8
DATOS DEL PROPIETARIO: Colección particular			
SELLOS E INSCRIPCIONES: Si, números de inventario, sello de exposición con la atribución a Vicente Castelló			
MARCO: SI			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno			
FECHA DE ENTRADA:		FECHA DE SALIDA:	
RESTAURADOR: Sandra Marín Milián			

FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



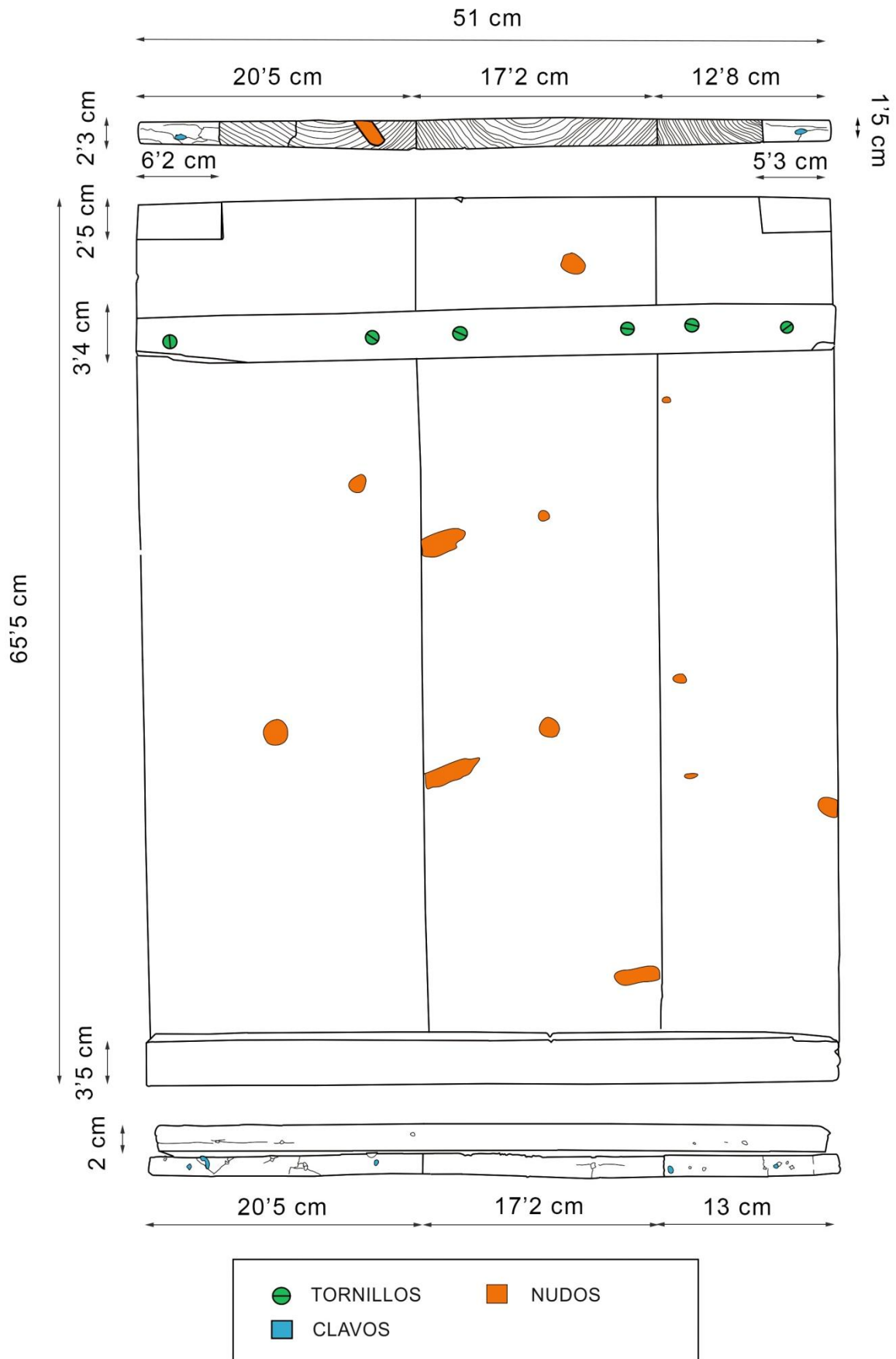
REVERSO

SOPORTE

SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS

DIMENSIONES (en cm):	Altura: 65,5 cm	Anchura: 51	Espesor: 1,8 - 2,3 cm
MARCO ADOSADO: <input type="checkbox"/>	MARCO EXENTO: <input checked="" type="checkbox"/>		
TIPO DE MADERA: CONÍFERA			
NÚMERO DE PIEZAS Y MEDIDAS DE CADA UNA: -Pieza 1: 65,2 x 20,5 x 2,3 cm -Pieza 2: 65,5 x 17,2 x 2,5 cm -Pieza 3: 65,4 x 12,8 x 2,3 cm			
TIPO DE CORTE:	Pieza 1: Radial: <input type="checkbox"/>	Tangencial: <input checked="" type="checkbox"/>	Otros:
	Pieza 2: Radial: <input type="checkbox"/>	Tangencial: <input checked="" type="checkbox"/>	Otros:
	Pieza 3: Radial: <input type="checkbox"/>	Tangencial: <input checked="" type="checkbox"/>	
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 checked="" type="checkbox"/>	Unión a media madera: <input type="checkbox"/>	Otra:
	Elementos internos:		
	Nº Travesaños: 2	Travesaños fijos <input checked="" type="checkbox"/>	Clavados <input checked="" type="checkbox"/> Encolados <input type="checkbox"/>
	Sistema original:		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 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: NO	Anobium punctatum: <input type="checkbox"/>	Hylotrupes bajulus: <input type="checkbox"/> Lictus brunneus: <input type="checkbox"/>
		Otro:	
	Hongos: <input type="checkbox"/>	Tipo:	
ALABEOS:	Cóncavos: <input type="checkbox"/>	Convexos: <input type="checkbox"/>	
DEFECTOS EN LAS JUNTAS: <input type="checkbox"/>		FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input checked="" type="checkbox"/>	
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input type="checkbox"/>	
NUDOS: <input checked="" type="checkbox"/>	CLAVOS: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN: <input type="checkbox"/>	
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	HUMEDAD: <input checked="" type="checkbox"/>		
OXIDACIÓN: <input type="checkbox"/>			
SUCIEDAD:	Barro: <input type="checkbox"/>	Cal: <input type="checkbox"/>	Pintura: <input type="checkbox"/>
	Aceite: <input type="checkbox"/>	Cera: <input type="checkbox"/>	
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Otros:
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: - ELIMINACIÓN DEL ENMARCADO ORIGINAL - MODIFICACIÓN DE LA POSICIÓN DEL TRAVESAÑO SUPERIOR - POSIBLE REDUCCIÓN DE LA ALTURA DE LA TABLA -INCORPORACIÓN DE DOS PIEZAS NUEVAS EN LAS ESQUINAS SUPERIORES DE LA TABLA	

COMPLEMENTOS			
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ASPECTOS TÉCNICOS			
CLASE DE MATERIAL: Madera			
ORNAMENTACIÓN:	Arquitectónica: <input checked="" type="checkbox"/>	Vegetal: <input type="checkbox"/>	Animal: <input type="checkbox"/> Antropomorfica: <input type="checkbox"/> Gráfica: <input type="checkbox"/>
DORADO:	Al agua: <input checked="" 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: FERNANDINO
DIMENSIONES (en cm): 79 cm x 65 cm			
Nº DE PIEZAS:			
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
SOPORTE:			
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>	ALABEOS: <input type="checkbox"/>
SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: <input type="checkbox"/>			
ATAQUE BIOLÓGICO:	Insectos: <input type="checkbox"/> <i>Anobium punctatum</i> : <input 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:	
RECUBRIMIENTOS:			
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input checked="" type="checkbox"/>	Malo: <input type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>
LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/>			
OXIDACIÓN DEL BARNIZ: NO			
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input type="checkbox"/>	Grasa: <input checked="" type="checkbox"/> Cera: <input type="checkbox"/>
	Deyecciones: <input checked="" 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 checked="" type="checkbox"/>	
COLOR:	Blanca: <input type="checkbox"/>	Coloreada: <input checked="" type="checkbox"/>		
AGLUTINANTE:	Aceite: <input type="checkbox"/>	Cola: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>	
GROSOR (en mm): 1mm	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): 0,5-1,3 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 checked="" type="checkbox"/>					

BARNIZ:

TIPO DE BARNIZ: CONTEMPORÁNEO (NO ORIGINAL)

CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN

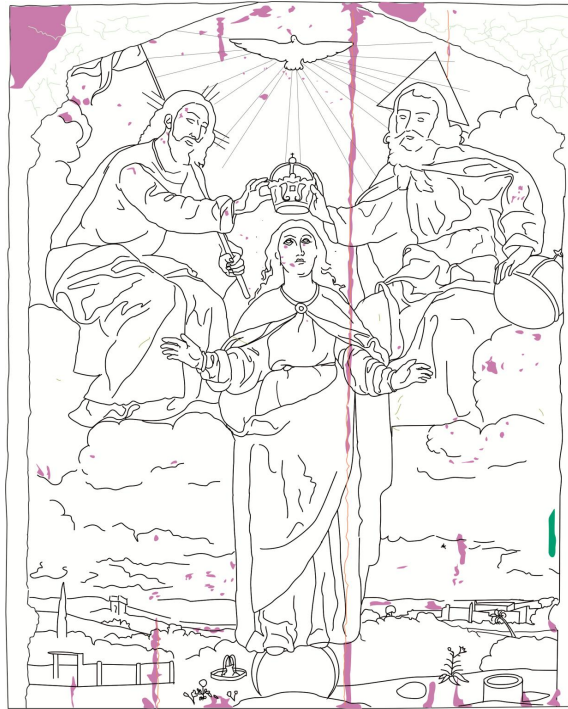
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input checked="" type="checkbox"/>	Regular: <input type="checkbox"/>	Malo: <input type="checkbox"/>	Muy malo: <input type="checkbox"/>	
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: <input type="checkbox"/>	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input checked="" type="checkbox"/>		Transparencia (aglutinante): <input checked="" type="checkbox"/>		
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>		Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	LAGUNAS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>
PULVERULENCIA:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" 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 type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	Suave: <input checked="" type="checkbox"/>		
	Oxidación: <input type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>		
	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input 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 checked="" type="checkbox"/>
REPINTES: <input checked="" type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input checked="" type="checkbox"/>
OTROS:	

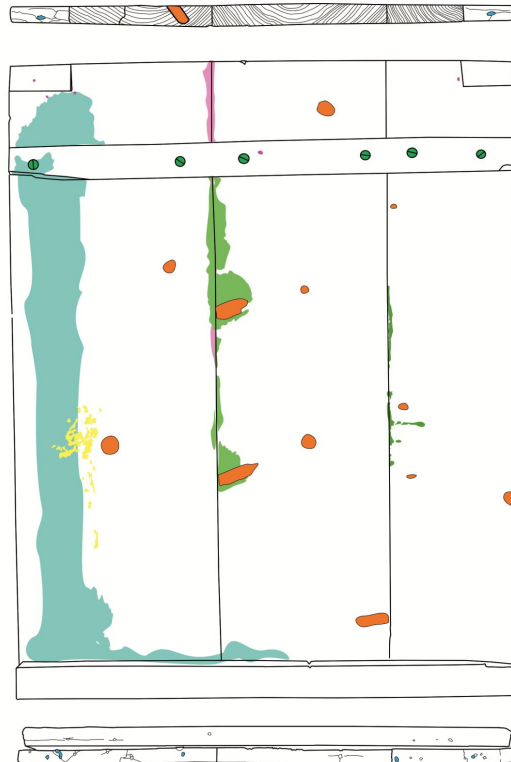
CROQUIS DE DAÑOS

PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)



REPINTES	CRAQUELADURAS
ARAÑAZOS	ACUMULACIÓN DE BARNIZ
GRIETAS	

SOPORTE (REVERSO)



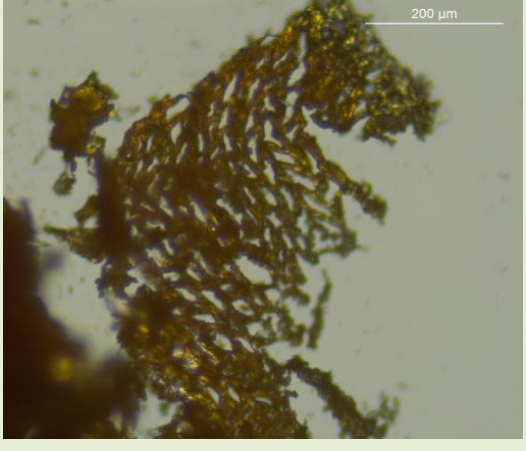
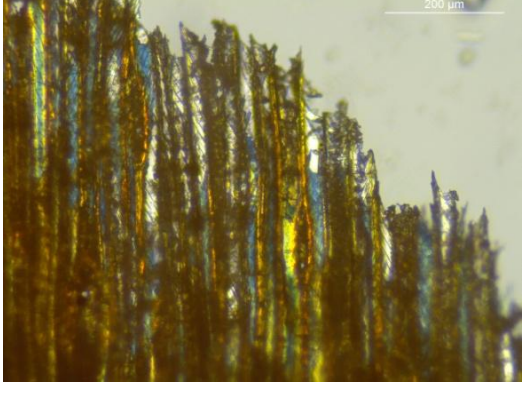
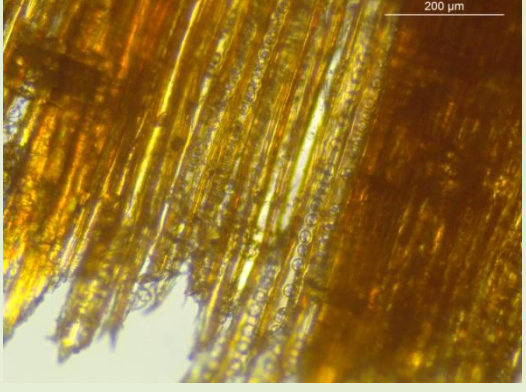
TORNILLOS	NUDOS	INTERVENCIONES ANTERIORES
CLAVOS	HUMEDAD	MANCHAS DE ADHESIVO
RESTOS DE UN ANTIGUO ADHESIVO		

ANÁLISIS REALIZADOS

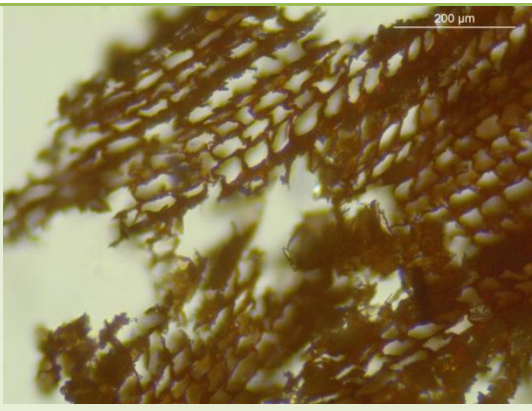
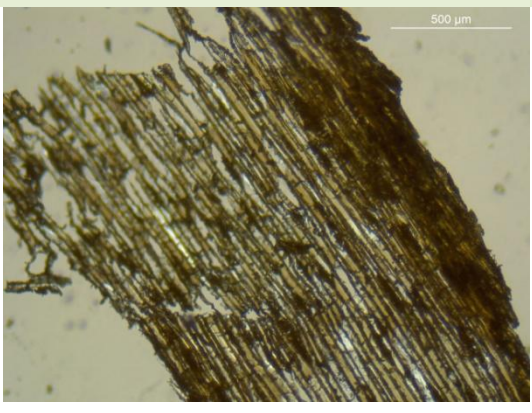
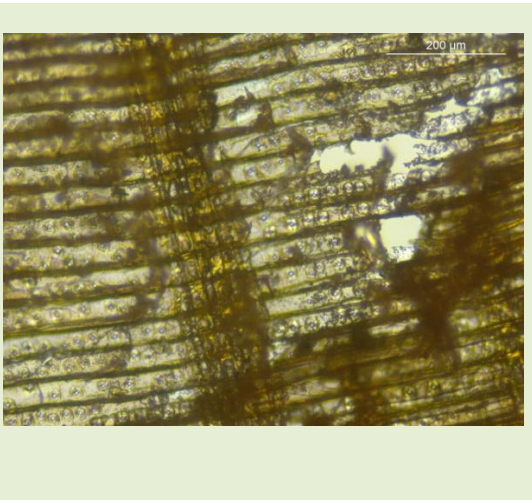
	TÉCNICA EMPLEADA	RESULTADOS
BARNIZ:	FTIR	Resina triterpénica
AGLUTINANTE (de la película pictórica):	FTIR	Aceite de linaza
AGLUTINANTE (de la preparación):	FTIR	Cola animal
CARGA (de la preparación):	SEM/EDX	Sulfato de Calcio
PIGMENTO 1: Azul	SEM/EDX	Película pictórica 1: azurita + blanco de plomo Película pictórica 2: Blanco de plomo + negro carbón/negro de humo
PIGMENTO 2: Rojo	SEM/EDX	Película pictórica 1: laca roja Película pictórica 2: bermellón + blanco de plomo
PIGMENTO 3: Blanco	SEM/EDX	Película pictórica 1: tierras + blanco de plomo Película pictórica 2: blanco de plomo
PIGMENTO 4: Ocre	SEM/EDX	Película pictórica: bermellón + tierras + blanco de plomo
PIGMENTO 5: Carnación	SEM/EDX	Película pictórica 1: tierra roja + blanco de plomo Película pictórica 2: pigmento de cobre + blanco de plomo + laca roja
PIGMENTO 6: Marrón	SEM/EDX	Película pictórica 1: tierras + minio Película pictórica 2: tierras + tierras sombras o siena + blanco de plomo + cuarzo
SOPORTE TEXTIL:	Observación al microscopio	Lino o cáñamo
SOPORTE LÍGNEO:	Observación al microscopio	Conífera, pino
OTROS:		
TÉCNICAS DE ANÁLISIS INSTRUMENTALES: FOTOGRAFÍA CON RADIACIÓN VISIBLE: GENERALES, DETALLES, RASANTES RAYOS X REFLECTOGRAFÍA INFRARROJA FOTOGRAFÍA CON RADIACIÓN ULTRAVIOLETA		

ANEXO II

Análisis de las muestras extraídas en el soporte de madera.

PAÑO 1	Microfotografías	Observaciones
Sección transversal 10X Aumentos		Se aprecian claramente los orificios que dejan las traqueidas y posiblemente uno de ellos, de mayor tamaño, se trate de un canal resinífero.
Sección tangencial 10X Aumentos		Se advierten
Sección Radial 10X Aumentos		Se observan sutilmente algunos campos de cruce de los radios leñosos con las traqueidas. También se aprecian claramente las punteaduras aeroladas de la traqueidas.

PAÑO 2	Microfotografías	Observaciones
<p>Sección transversal 10X Aumentos</p>		<p>Se aprecian los anillos de crecimiento claramente diferenciados entre la madera de invierno y de verano por el tamaño de orificio que dejan las traqueidas.</p>
<p>Sección tangencial 10X Aumentos</p>		<p>Se advierten punteaduras aeroladas en las traqueidas.</p>
<p>Sección Radial 4X Aumentos</p>		<p>Se observan los campos de cruce de los radios leñosos con las traqueidas. A su vez, también se pueden advertir las punteaduras areoladas de las traqueidas.</p>

PIEZA AÑADIDA	Microfotografías	Observaciones
Sección transversal 10X Aumentos		<p>Se aprecian a la perfección los orificios que dejan las traqueidas. No se observan canales resiníferos al no tener una muestra más grande y completa.</p>
Sección tangencial 4X Aumentos		<p>Se perciben con dificultad algunos de los radios leñosos uniseriados.</p>
Sección Radial 10X Aumentos		<p>Se observan con claridad los campos de cruce de los radios leñosos con las traqueidas, donde se forman las punteaduras de tipo ventana o fenestriforme. También se aprecian las punteaduras aeroladas de la traqueidas.</p>

ANEXO III

Identificación de la composición de las muestras estratigráficas extraídas de la obra y del marco de la Coronación de la Virgen mediante las técnicas de análisis SEM/EDX y FTIR.

Las muestras extraídas son las siguientes:

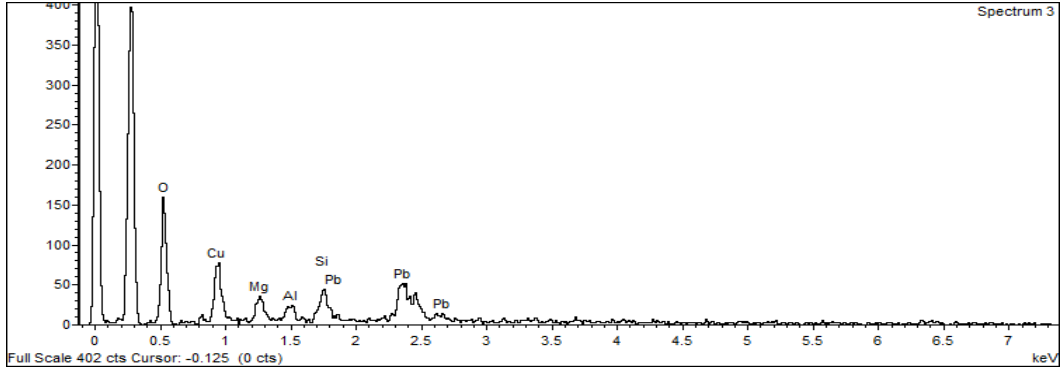
- M1/CV1**: Muestra pictórica de tonalidad azul extraída del manto de Jesús.
- M2/CV2**: Muestra pictórica de tonalidad roja procedente de la túnica de Jesús.
- M3/CV3**: Muestra pictórica de tonalidad blanca extraída en la zona inferior de la túnica de la Virgen.
- M4/CV4**: Muestra pictórica de tonalidad ocre del cielo, detrás de la figura de Dios Padre.
- M5/CV5**: Muestra pictórica carnación extraída de la mano izquierda de Dios Padre.
- M6/CV6**: Muestra pictórica de tonalidad marrón ubicada en el borde inferior de la composición, en la zona central.
- M7/CV7**: Muestra pictórica de tonalidad verde de la vegetación del fondo ubicada en la esquina inferior izquierda.
- M8**: Muestra pictórica de tonalidad amarilla extraída del orbe. (MUESTRA PERDIDA)
- M9/CV11**: Muestra pictórica de tonalidad marrón ubicada en la esquina inferior derecha (muestra destinada a ensayo de aglutinantes).
- M10/CV9**: Muestra de estrato de preparación de la esquina inferior izquierda donde se encontraban los añadidos.
- M11/CV10**: Muestra de dorado del marco extraída en la esquina superior derecha.



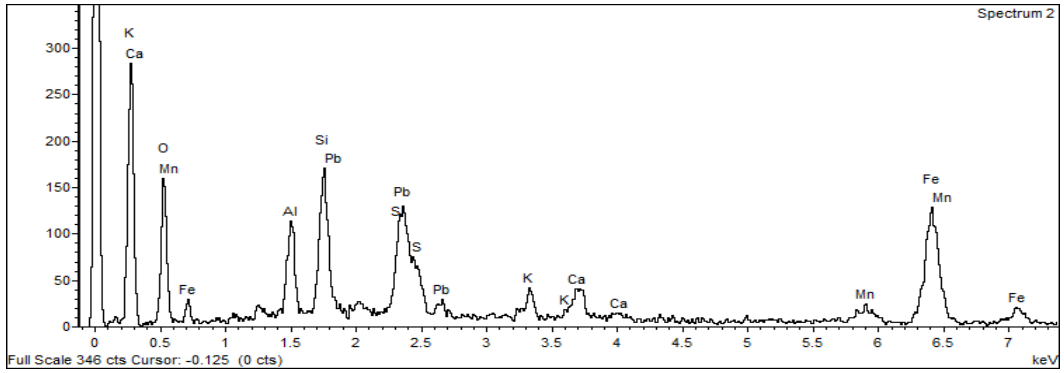
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M1 / CV1	Manto de Jesús	Azul
<p>80X</p>		
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Correspondiente a una de las capas pictóricas de grosor medio y color azul. Se advierten algunos granos dispersos de tamaños variados de color azul.	
ESTRATO 2	Capa de imprimación de coloración rojiza y grosor medio.	
ESTRATO 3	Capa de preparación gruesa con tonalidades blancas y ocre, estas últimas se concentran en la parte superior del estrato y en una zona de la parte inferior.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Se observa una granulometría heterogénea con presencia de grandes granos de cobre, y otros de menor tamaño y dispersos de plomo. En menor cantidad se observa silicio, magnesio, y aluminio.	
ESTRATO 2	Contiene hierro, plomo, y en menor cantidad calcio, silicio, azufre, aluminio, manganeso y potasio. Granulometría casi inadvertible, granos muy finos	
ESTRATO 3	Presencia de calcio y azufre. Granulometría bastante homogénea	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Capa pictórica compuesta por azurita y blanco de plomo	
ESTRATO 2	Estrato correspondiente a la capa de imprimación con tierras rojas, sombras o sienas.	
ESTRATO 3	El azufre y el calcio indican que se trata de una preparación compuesta por sulfato cálcico ($\text{CaSO}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)	

ESPECTROS M1/CV1

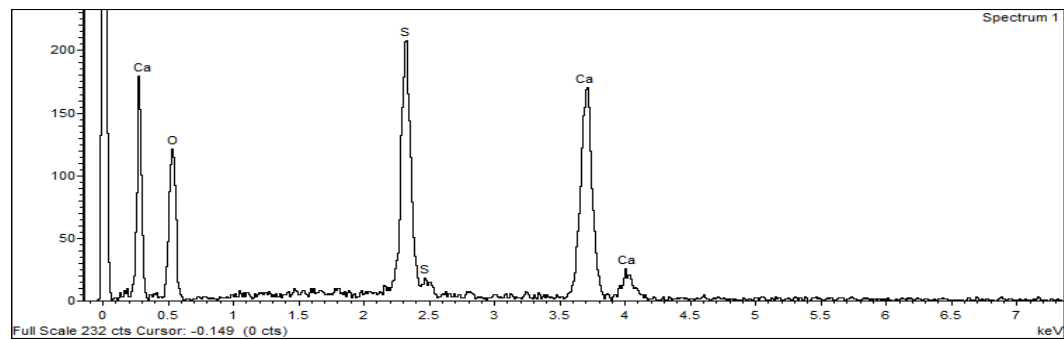
ESTRATO 1



ESTRATO 2



ESTRATO 3



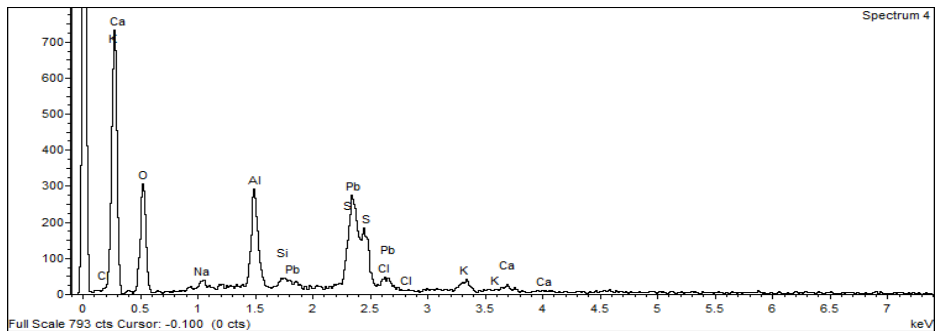
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M2 / CV2	Túnica de Jesús	Rojo
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Reducida zona de capa pictórica rojiza de granulometría muy fina.	
ESTRATO 2	Fina capa pictórica de color rojo y de similar grosor a la imprimación.	
ESTRATO 3	Capa de imprimación de color rojo oscuro y grosor medio.	
ESTRATO 4	Capa de preparación media con tonalidades ocres.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Contiene plomo, aluminio, azufre, y en menor medida, sodio, silicio, calcio, potasio y trazas de cloro.	
ESTRATO 2	Se observa una granulometría muy heterogénea con presencia de grandes granos de plomo y mercurio.	
ESTRATO 3	Contiene hierro, aluminio y azufre, y en menor cantidad calcio, silicio, manganeso, potasio y fósforo. Granulometría casi inadvertible, granos muy finos	
ESTRATO 4	Presencia de calcio y azufre. Granulometría bastante homogénea	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Se intuye que puede tratarse de una laca roja por la presencia del aluminio que actúa como fijativo de la laca roja.	
ESTRATO 2	Película pictórica compuesta por bermellón (HgS) y blanco de plomo.	
ESTRATO 3	Estrato correspondiente a la capa de imprimación con tierras rojas, sombras o sienas.	

ESTRATO 4

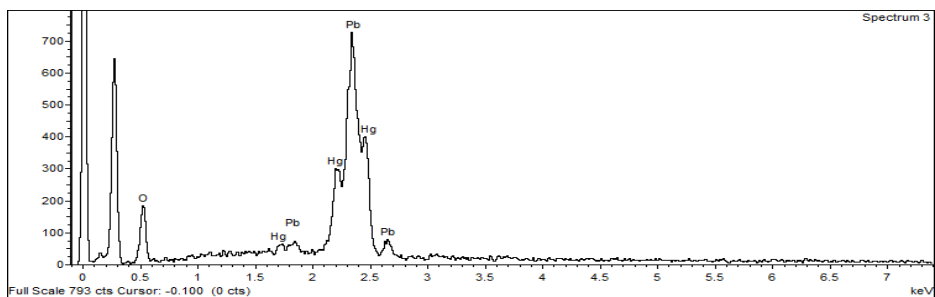
El azufre y el calcio indican que se trata de una preparación compuesta por sulfato cálcico ($\text{CaSO}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)

ESPECTROS M2/CV2

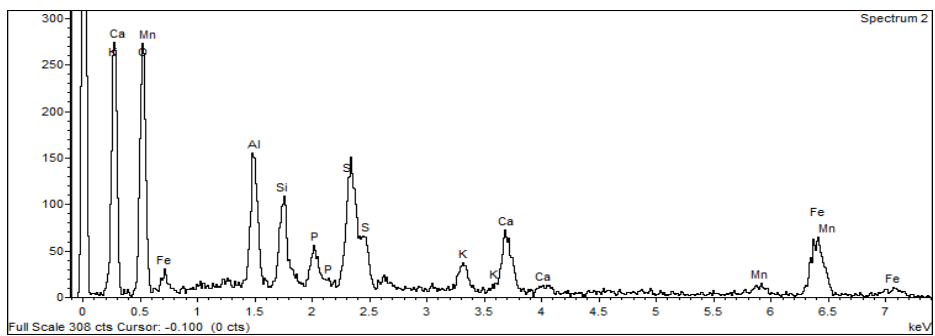
ESTRATO 1



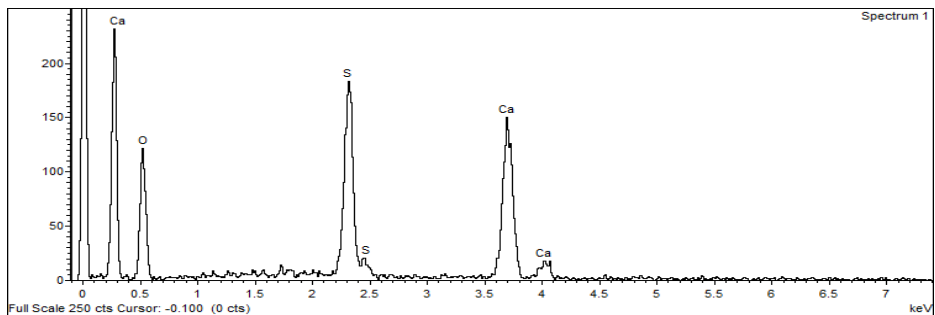
ESTRATO 2



ESTRATO 3



ESTRATO 4



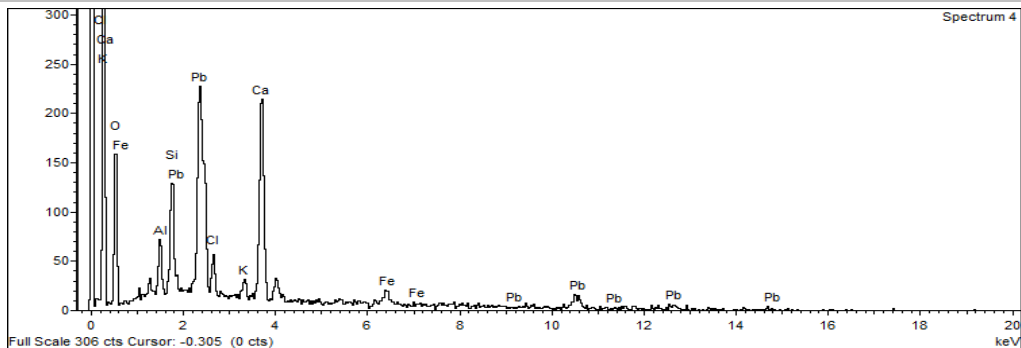
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M3 / CV3	Túnica de la Virgen	Blanco
80X		
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Estrato pictórico muy reducido, casi inadvertible.	
ESTRATO 2	Capa pictórica uniforme de color blanco y grosor medio.	
ESTRATO 3	Capa de imprimación de color rojo oscuro y grosor medio.	
ESTRATO 4	Capa de preparación media con tonalidades ocre.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Capa pictórica muy fina y de tamaño reducido que contiene plomo, calcio, y en menor medida, silicio, potasio, y hierro.	
ESTRATO 2	Únicamente contiene plomo.	
ESTRATO 3	Contiene hierro, plomo, silicio, aluminio y azufre, y en menor cantidad calcio, manganeso, potasio. Granulometría casi inadvertible, granos muy finos	
ESTRATO 4	Presencia de calcio y azufre. Granulometría bastante homogénea	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Estrato pictórico compuesto por tierras y blanco de plomo.	
ESTRATO 2	Película pictórica compuesta por blanco de plomo.	
ESTRATO 3	Estrato correspondiente a la capa de imprimación con tierras rojas, sombras o sienas que incorpora el compuesto de plomo, probablemente por migración.	

ESTRATO 4

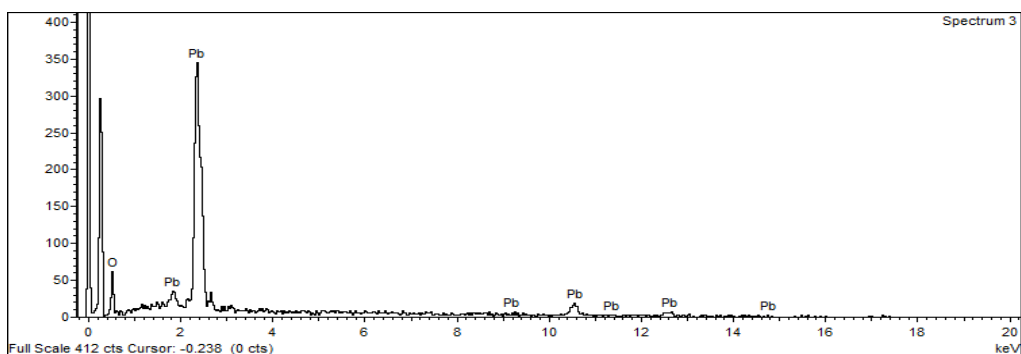
El azufre y el calcio indican que se trata de una preparación compuesta por sulfato cálcico ($\text{CaSO}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)

ESPECTROS M3/CV3

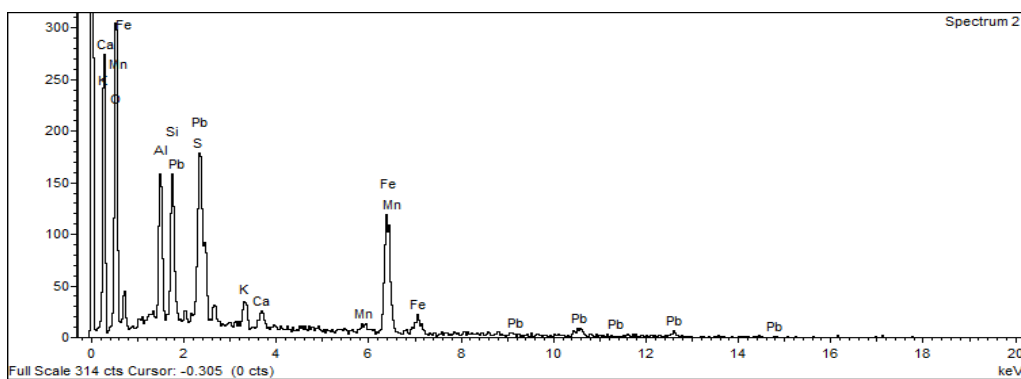
ESTRATO 1



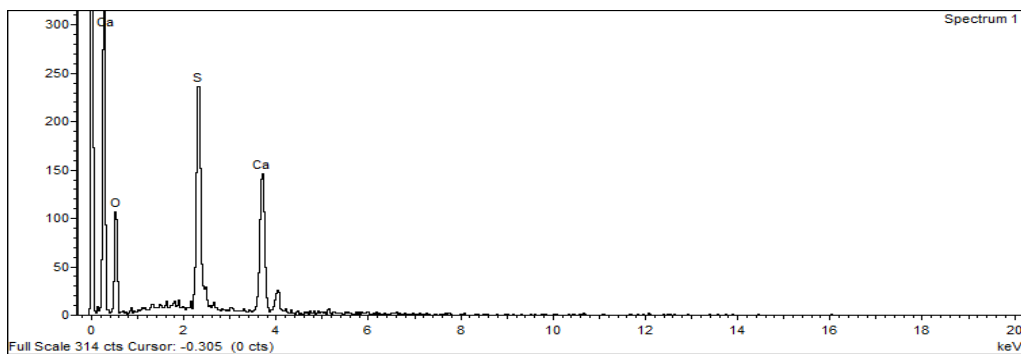
ESTRATO 2


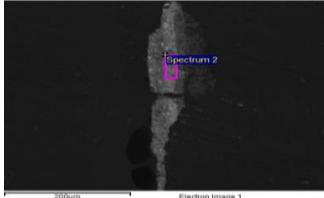
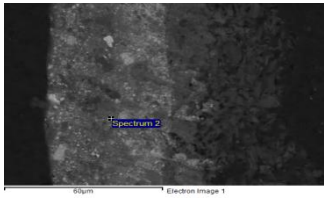
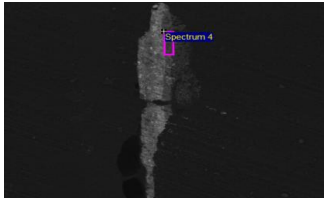
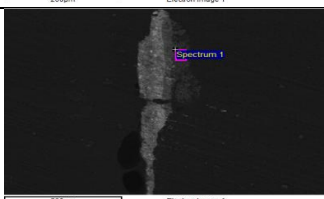


ESTRATO 3



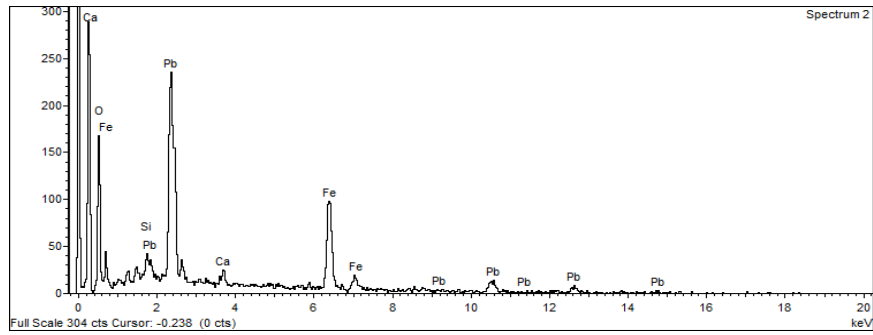
ESTRATO 4



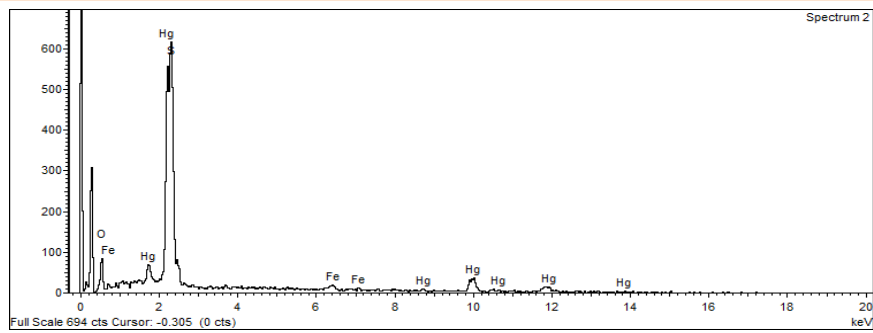
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M4 / CV4	Cielo, detrás de Dios Padre	Ocre
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Capa pictórica de color ocre y de grosor considerable.	
ESTRATO 2	Capa de imprimación de color rojo oscuro y grosor medio.	
ESTRATO 3	Capa de preparación media con tonalidades ocres.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Se advierten granos dispersos de plomo, entre compuestos de hierro, calcio y silicio.	
	Encontramos pequeños granos de mercurio, junto con hierro y azufre.	
ESTRATO 2	Contiene hierro, plomo, calcio, silicio, aluminio y azufre, y en menor cantidad, manganeso, potasio, y trazas de cloro. Granulometría casi inadvertible, granos muy finos	
ESTRATO 3	Presencia de calcio y azufre. Granulometría bastante homogénea	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Película pictórica compuesta por blanco de plomo, tierras, y bermellón	
ESTRATO 2	Estrato correspondiente a la capa de imprimación con tierras rojas, sombras o sienas que incorpora el compuesto de plomo, probablemente por migración.	
ESTRATO 3	El azufre y el calcio indican que se trata de una preparación compuesta por sulfato cálcico ($\text{CaSO}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)	

ESPECTROS M4/CV4

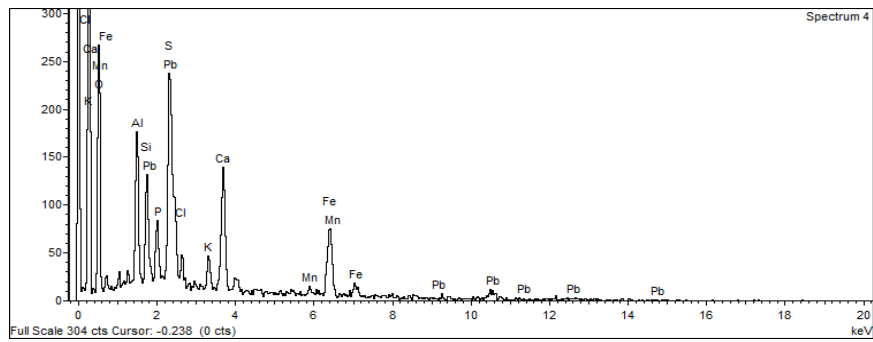
ESTRATO 1



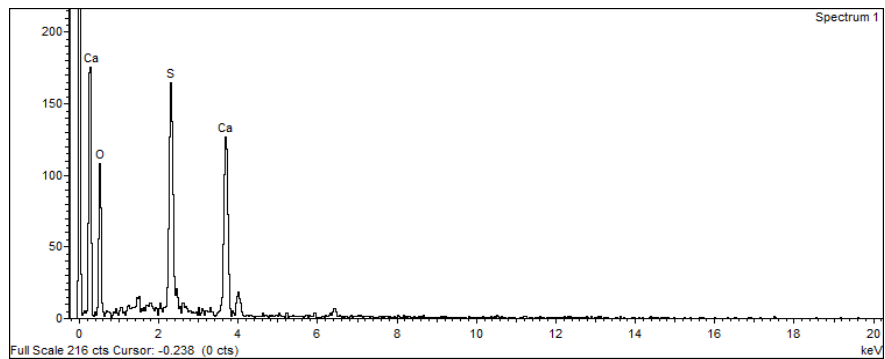
ESTRATO 1



ESTRATO 2



ESTRATO 3

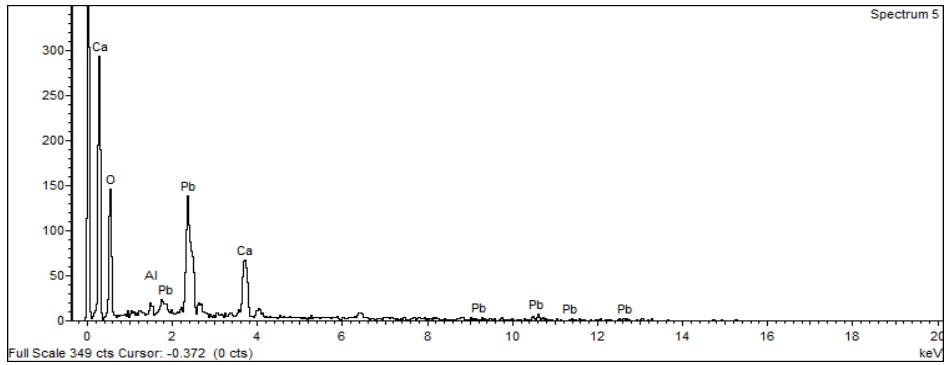


REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M5 / CV5	Mano izquierda de Dios Padre	Carnación
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Gruesa capa pictórica de color ocre rosáceo.	
ESTRATO 2	Capa pictórica muy similar a la superficial.	
ESTRATO 3	Capa de imprimación de color rojo oscuro y grosor medio.	
ESTRATO 4	Capa de preparación media con tonalidades ocre.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Capa pictórica muy fina que contiene plomo, calcio y aluminio.	
ESTRATO 2	Se advierten con facilidad los granos blancos de plomo, y el resto de cobre, aluminio y fósforo.	
ESTRATO 3	Contiene hierro, silicio, aluminio, calcio y azufre, y en menor cantidad, manganeso, potasio y fósforo. Granulometría casi inadvertible, granos muy finos	
ESTRATO 4	Presencia de calcio y azufre. Granulometría muy diversa, con espacios entre los granos	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Estrato pictórico fino compuesto por tierras y blanco de plomo.	
ESTRATO 2	Película pictórica compuesta por pigmento de cobre, blanco de plomo y laca roja, por la presencia del aluminio como fijativo de la laca.	
ESTRATO 3	Estrato correspondiente a la capa de imprimación con tierras rojas, sombras	

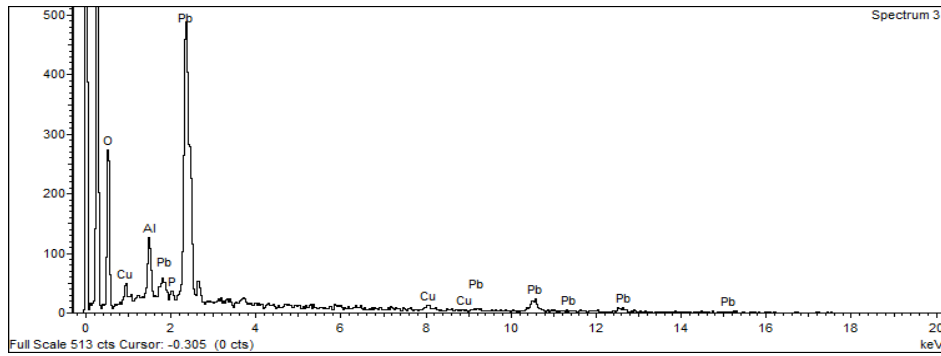
	o sienas que incorpora el compuesto de plomo, probablemente por migración.
ESTRATO 4	El azufre y el calcio indican que se trata de una preparación compuesta por sulfato cálcico ($\text{CaSO}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)

ESPECTROS M5/CV5

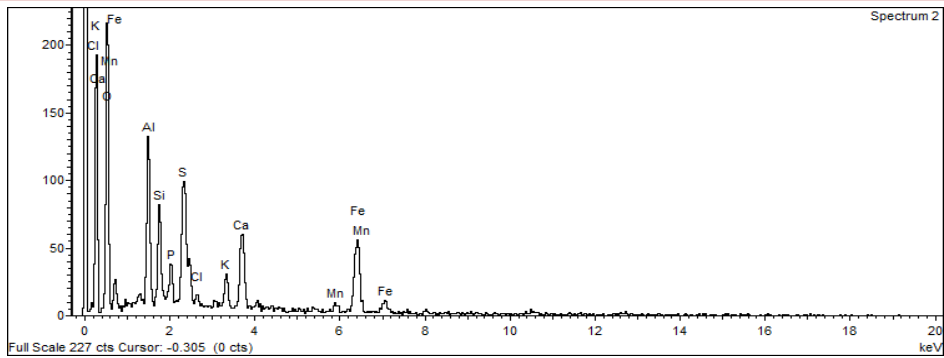
ESTRATO 1



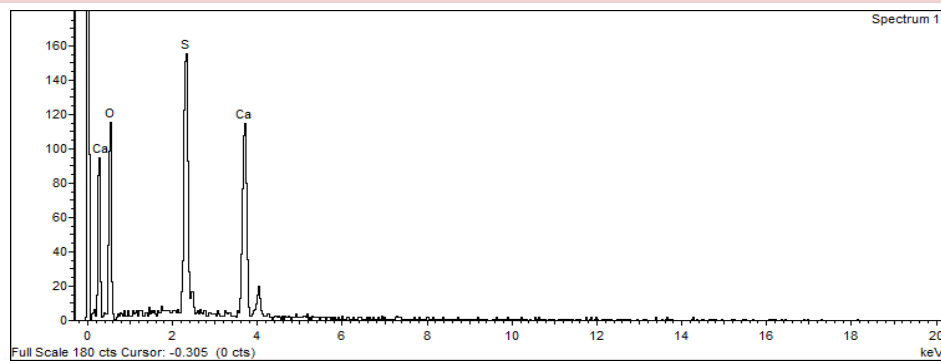
ESTRATO 2



ESTRATO 3



ESTRATO 4

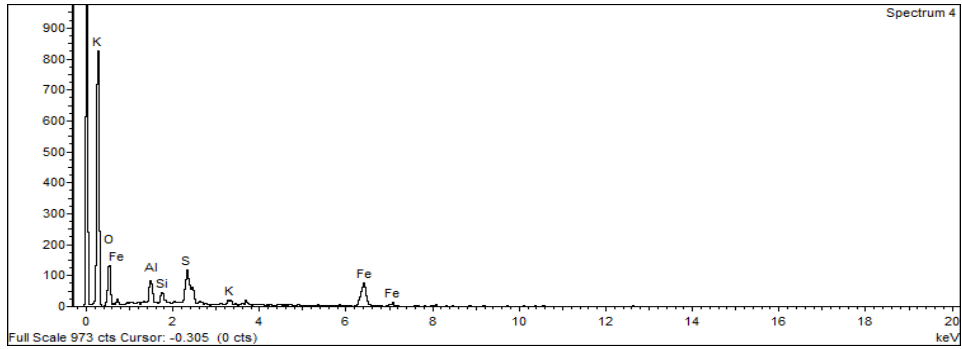


REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M6 / CV6	Paisaje, zona central inferior	Marrón
<p style="text-align: left;">80X</p>		
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Gruesa capa pictórica de color marrón oscuro.	
ESTRATO 2	Capa pictórica muy similar a la superficial.	
ESTRATO 3	Capa de imprimación de color rojo oscuro y grosor medio.	
ESTRATO 4	Capa de preparación media con tonalidades ocres.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Estrato pictórico compuesto por hierro, azufre aluminio y silicio, y en menor cantidad, potasio.	
ESTRATO 2	Se advierten con facilidad los granos blancos de plomo. El resto contiene hierro, silicio, y en menor medida calcio y aluminio.	
ESTRATO 3	Contiene hierro, azufre, aluminio, calcio y silicio, y en menor cantidad, manganeso, potasio y fósforo. Granulometría casi inadvertible, granos muy finos	
ESTRATO 4	Presencia de calcio y azufre. Granulometría muy diversa, con espacios entre los granos.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Estrato pictórico compuesto por tierras.	
ESTRATO 2	Película pictórica compuesta por pigmentos tierras, sombras o sienas, blanco de plomo y cuarzo.	

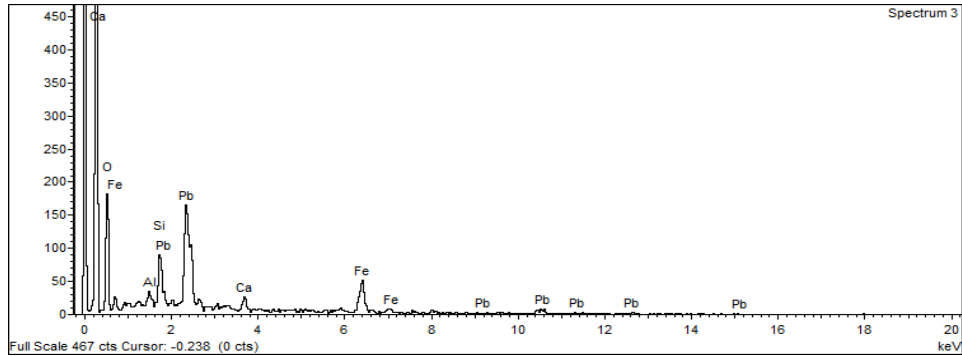
ESTRATO 3	Estrato correspondiente a la capa de imprimación con tierras rojas, sombras o sienas que incorpora el compuesto de plomo, probablemente por migración.
ESTRATO 4	El azufre y el calcio indican que se trata de una preparación compuesta por sulfato cálcico ($\text{CaSO}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)

ESPECTROS M6/CV6

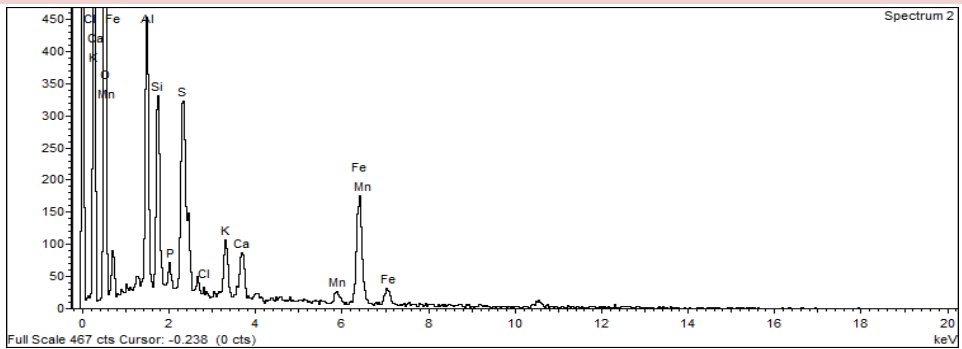
ESTRATO 1



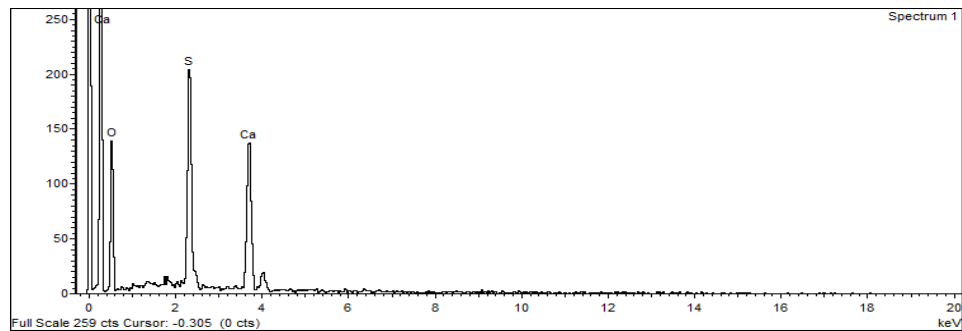
ESTRATO 2



ESTRATO 3



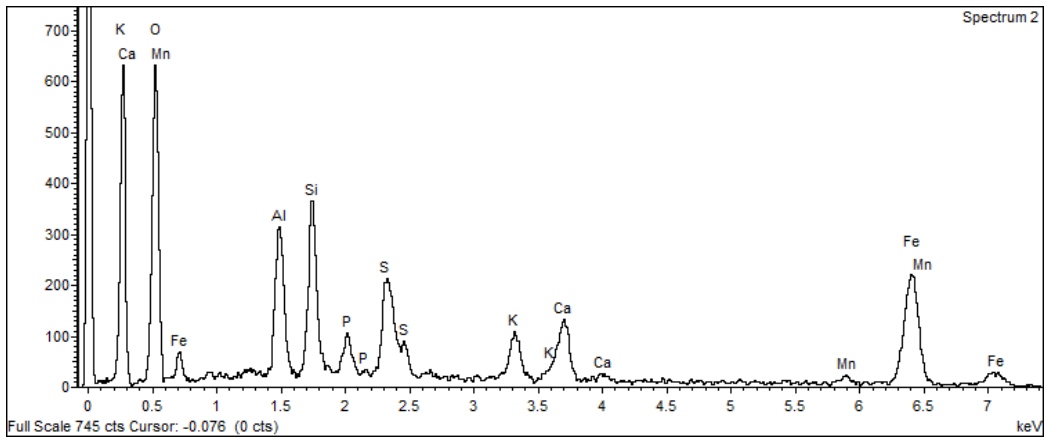
ESTRATO 4



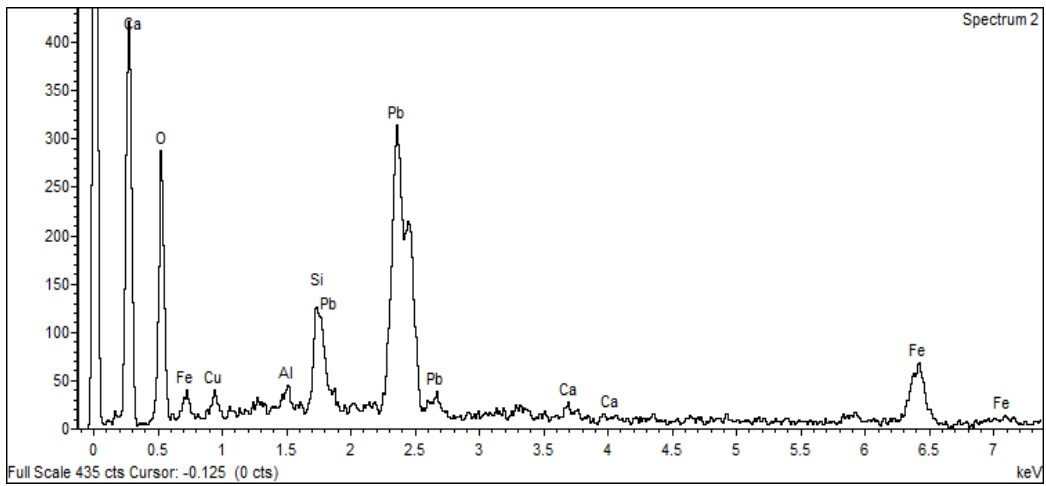
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M7 / CV7	Vegetación, paisaje esquina izquierda inferior	Verde
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Grueso estrato pictórico de color verde.	
ESTRATO 2	Capa pictórica de color verde más oscuro que la capa superficial.	
ESTRATO 3	Capa de imprimación de color rojo oscuro y grosor medio.	
ESTRATO 4	Capa de preparación media con tonalidades ocre.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	La capa pictórica está formada por grandes granos de compuestos de cobre que ocupan casi el grosor del estrato junto con otros de tamaño mucho menor de blanco de plomo. Además contiene silicio, calcio y potasio.	
ESTRATO 2	Estrato pictórico compuesto de pequeños granos blancos de plomo, hierro, silicio, y en menor medida, cobre, aluminio y calcio.	
ESTRATO 3	Estrato de imprimación que contiene hierro, silicio, aluminio, y en menor proporción, azufre, fósforo, calcio, manganeso y potasio.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Película pictórica compuesta por verde de cobre, blanco de plomo y cuarzo.	
ESTRATO 2	Estrato pictórico que contiene en su composición blanco de plomo, tierras siena o sombra.	
ESTRATO 3	Estrato correspondiente a la capa de imprimación con tierras rojas, sombras o sienas que incorpora el compuesto de plomo, probablemente por migración.	

ESPECTROS M7/CV7

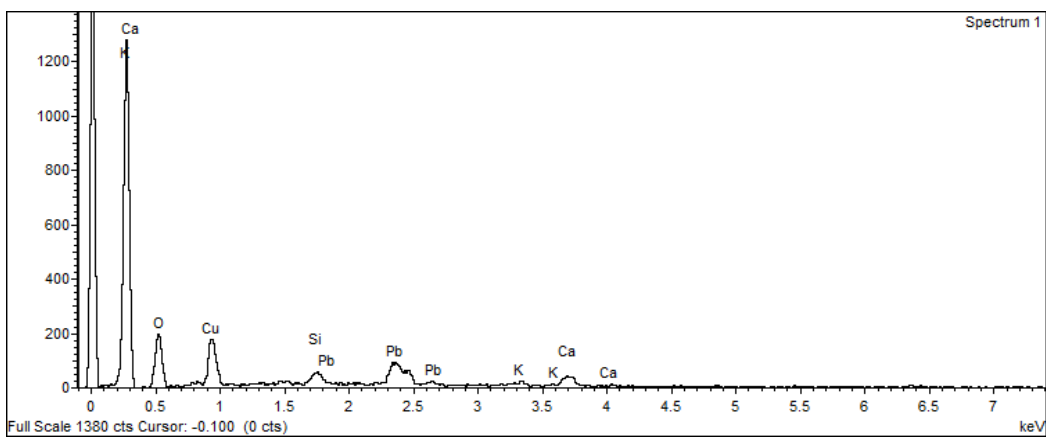
ESTRATO 1



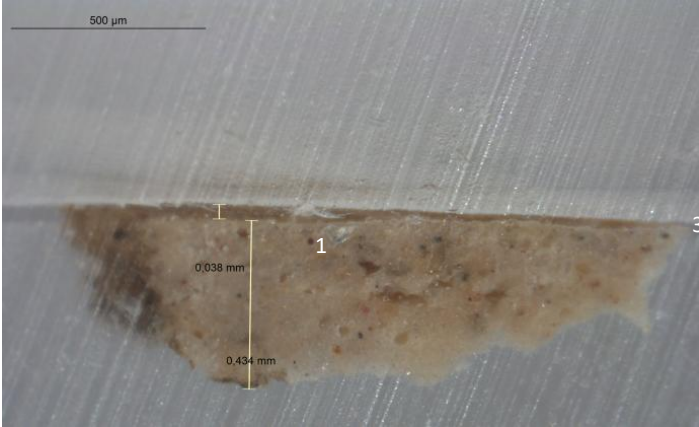
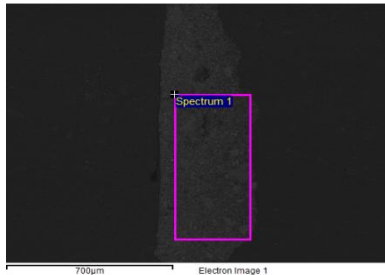
ESTRATO 2



ESTRATO 3

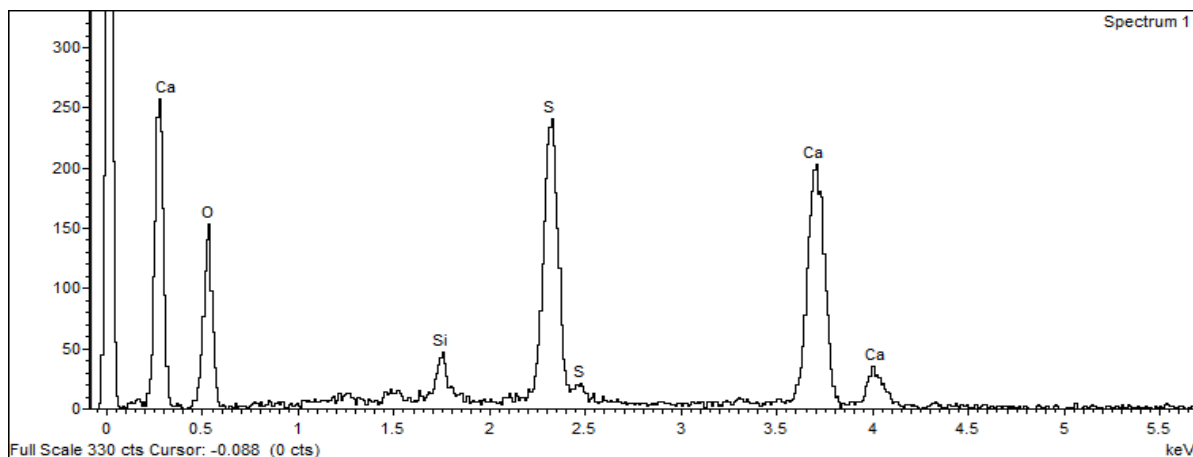


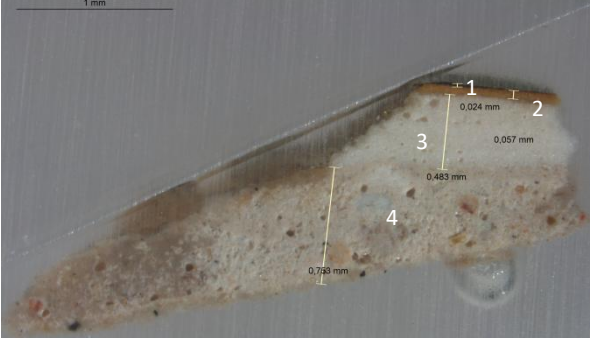
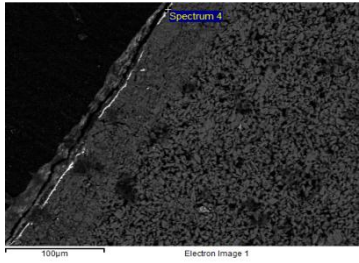
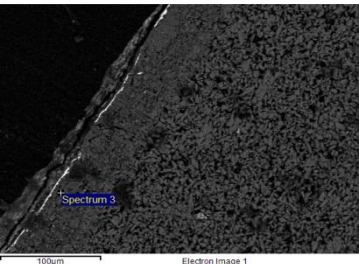
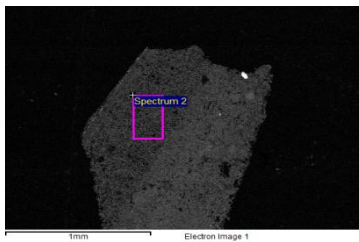
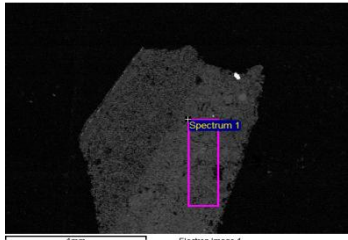
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M8 / CV8	Orbe	Amarillo
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Capa pictórica de color ocre amarillento de grosor medio.	
ESTRATO 2	Capa pictórica de ocre oscuro.	
ESTRATO 3	Capa de imprimación de color rojo oscuro y grosor medio.	
ESTRATO 4	Capa de preparación media con tonalidades ocre.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
Muestra perdida		

REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M10 / CV9	Esquina inferior izquierda	Preparación
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Grueso estrato de preparación con granulometría heterogénea. Se observan impurezas de tamaños diversos y espacios de aire.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Estrato de preparación que contiene en su composición calcio, sulfato y silicio.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Preparación compuesta por sulfato de calcio y cuarzo.	

ESPECTROS M10/CV10

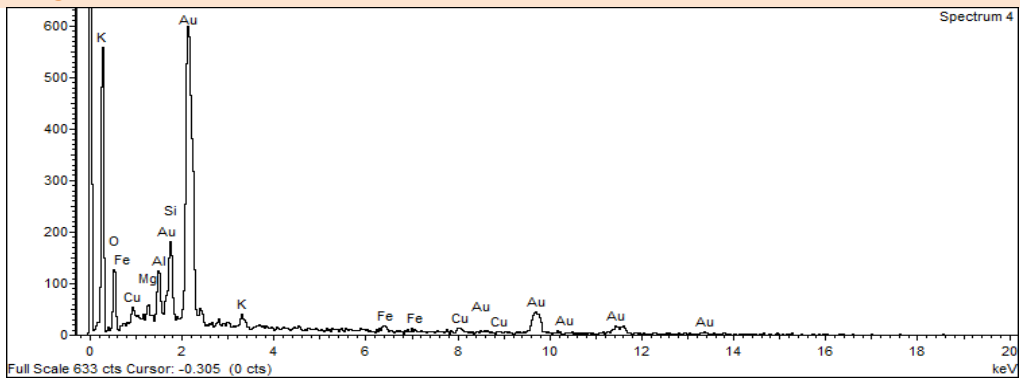
ESTRATO 1



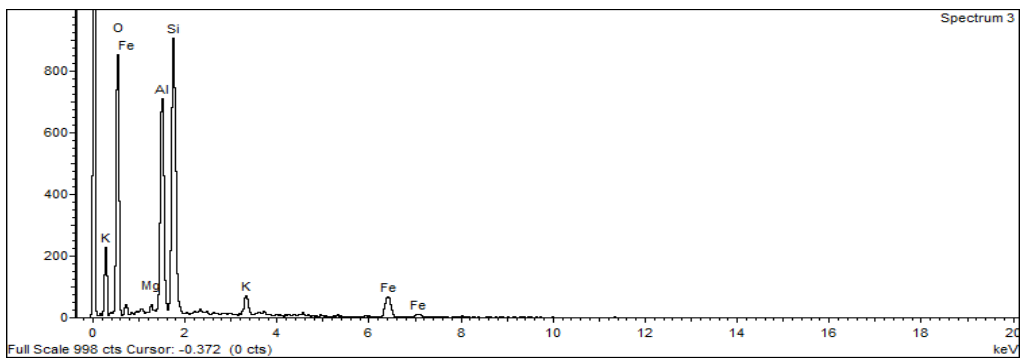
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M11 / CV10	Esquina superior derecha del marco	Dorado
 <p style="text-align: center;">80X</p>		
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
ESTRATO 1	Fina lámina metálica.	
ESTRATO 2	Estrato fino de bol amarillo - rojizo.	
ESTRATO 3	Capa de preparación blanca regular y homogénea.	
ESTRATO 4	Capa de preparación gruesa con variedad de granulometría e impurezas.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Lámina metálica compuesta mayoritariamente por oro, seguida de silicio, aluminio, cobre, hierro, magnesio y potasio.	
ESTRATO 2	Estrato fino de bol compuesto de pequeños granos casi inadvertibles de silicio, aluminio, hierro y potasio.	
ESTRATO 3	Estrato de preparación grueso que contiene sulfato y calcio.	
ESTRATO 4	Estrato de preparación de gran tamaño compuesto de sulfato, calcio, silicio y aluminio	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Pan de oro	
ESTRATO 2	Bol compuesto por tierras rojas.	
ESTRATO 3	Sulfato de calcio	
ESTRATO 4	Sulfato de calcio y tierras	

ESPECTROS M11/CV10

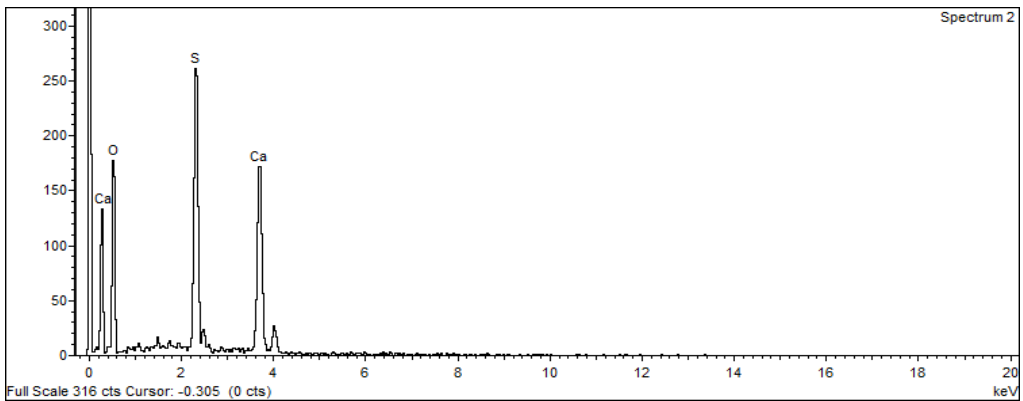
ESTRATO 1



ESTRATO 2



ESTRATO 3



ESTRATO 4

