



# *San Francisco de Sales*, un lienzo inédito de José Vergara (1726-1799)

Aproximación a su expertización y proceso de intervención

Alumna: Irene Rivas Gómez

Trabajo Final de Máster, 2017

Tutores: Vicente Guerola Blay  
María Castell Agustí  
Antoni Colomina Subiela



# ***SAN FRANCISCO DE SALES, UN LIENZO INÉDITO DE JOSÉ VERGARA (1726-1799):***

Aproximación a su expertización y proceso de intervención.

---

Trabajo final de Máster, 2017

IRENE RIVAS GÓMEZ

Tutores:

Vicente Guerola Blay

María Castell Agustí

Antoni Colomina Subiela









## RESUMEN

El presente trabajo de investigación pretende abordar la expertización e intervención de una obra inédita, *San Francisco de Sales*, del pintor valenciano José Vergara (1726-1799). Son varios los estudios que se llevan a cabo sobre esta obra para verificar su autoría y puesta en valor. En primer lugar, se realiza una revisión biográfica del pintor, prestando especial atención a la técnica artística y a su importancia dentro de la pintura valenciana de la época. A continuación, se realiza una revisión iconográfica para confirmar que se trata de una representación de san Francisco de Sales y se recoge brevemente la vida del santo y sus principales representaciones artísticas. Para poder relacionar la pintura con la producción de Vergara, se analizan los aspectos compositivos-estilísticos comparándolos con otras de sus obras. Por otro lado, a pesar del buen estado de conservación que presenta inicialmente, se decide abordar un plan de intervención que prolongue la preservación de la obra en el tiempo.

**Palabras clave:** José Vergara, San Francisco de Sales, expertización pintura, pintura academista valenciana, restauración pintura sobre lienzo.



## RESUM

El present treball d'investigació pretén abordar l'expertització i intervenció d'una obra inèdita, *San Francisco de Sales*, del pintor valencià José Vergara (1726-1799). Són diversos els estudis que es porten a terme sobre aquesta obra per a verificar la seua autoria i posada en valor. En primer lloc, es realitza una revisió bibliogràfica del pintor, posant especial atenció a la tècnica artística i a la seua importància dintre de la pintura valenciana de l'època. A continuació, es realitza una revisió iconogràfica per a confirmar que es tracta d'una representació de Sant Francesc de Sales i es recull breument la vida del sant i les seues principals representacions artístiques. Per poder relacionar la pintura amb la producció de Vergara, s'analitzen els aspectes compositius- estilístics comparant-los amb altres obres del mateix autor. Per altre lloc, a pesar del bon estat de conservació que presenta inicialment, es decideix abordar un pla d'intervenció que prolongue la preservació de l'obra en el temps.

**Paraules Clau:** José Vergara, Sant Francesc de Sales, expertització pintura, pintura academicista valenciana, restauració pintura sobre llenç.



## **ABSTRACT**

The present research work aims to address the expertise and intervention of an unpublished work, *Saint Francis de Sales*, by the Valencian painter José Vergara (1726-1799). There are several studies that are conducted on this work to verify its authorship and value. First of all, a biographical review of the painter is carried out, paying special attention to the artistic technique and its importance within the Valencian painting of that time. Subsequently, an iconographic review is given to confirm that it is a representation of St. Francis de Sales and briefly includes the life of the Saint and his main artistic representations. In order to relate the painting in question with the production of Vergara, the compositional-stylistic aspects are discussed vis-à-vis those of his other works. On the other hand, despite its good condition of conservation initially presenting, an intervention plan is addressed so as to prolong the work's preservation as time goes by.

**Keywords:** José Vergara, Saint Francis de Sales, painting expertise, Valencian academician painting, canvas painting restoration.



# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	12
2. OBJETIVOS.....	14
3. METODOLOGÍA.....	16
4. ESTUDIO FORMAL, ICÓNICO Y ESTÉTICO.....	18
4.1. CONTEXTO HISTÓRICO VALENCIANO DEL SIGLO XVIII.....	19
4.2. JOSÉ VERGARA: BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	22
4.3. FUENTES GRÁFICAS Y AUTOCITACIÓN.....	28
4.4. SAN FRANCISCO DE SALES: VIDA Y OBRA.....	37
5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA.....	40
5.1. FICHA TÉCNICA.....	43
5.2. ANÁLISIS FORMAL, COMPOSITIVO Y ESTILÍSTICO.....	45
5.3. ESTADO DECONSERVACIÓN.....	50
6. PROCESO DE INTERVENCIÓN.....	60
6.1. MARCO.....	61
6.2. BASTIDOR.....	62
6.3. SOPORTE .....	63
6.4. ESTRATOS PICTÓRICOS.....	65
7. ESTUDIO ICÓNICO Y DE ATRIBUCIÓN.....	74
8. CONCLUSIONES.....	88
9. BIBLIOGRAFÍA.....	92
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	95
10. ANEXOS.....	100

The background is a dark, heavily textured surface, possibly a book cover or a piece of aged paper, with a prominent vertical crack running down the center. In the center, there is a stylized illustration of a hand holding a quill pen. The hand is rendered in shades of brown and orange, with the quill pen pointing downwards. The background behind the hand is split into a dark red upper half and a white lower half. The overall aesthetic is that of an antique or historical document.

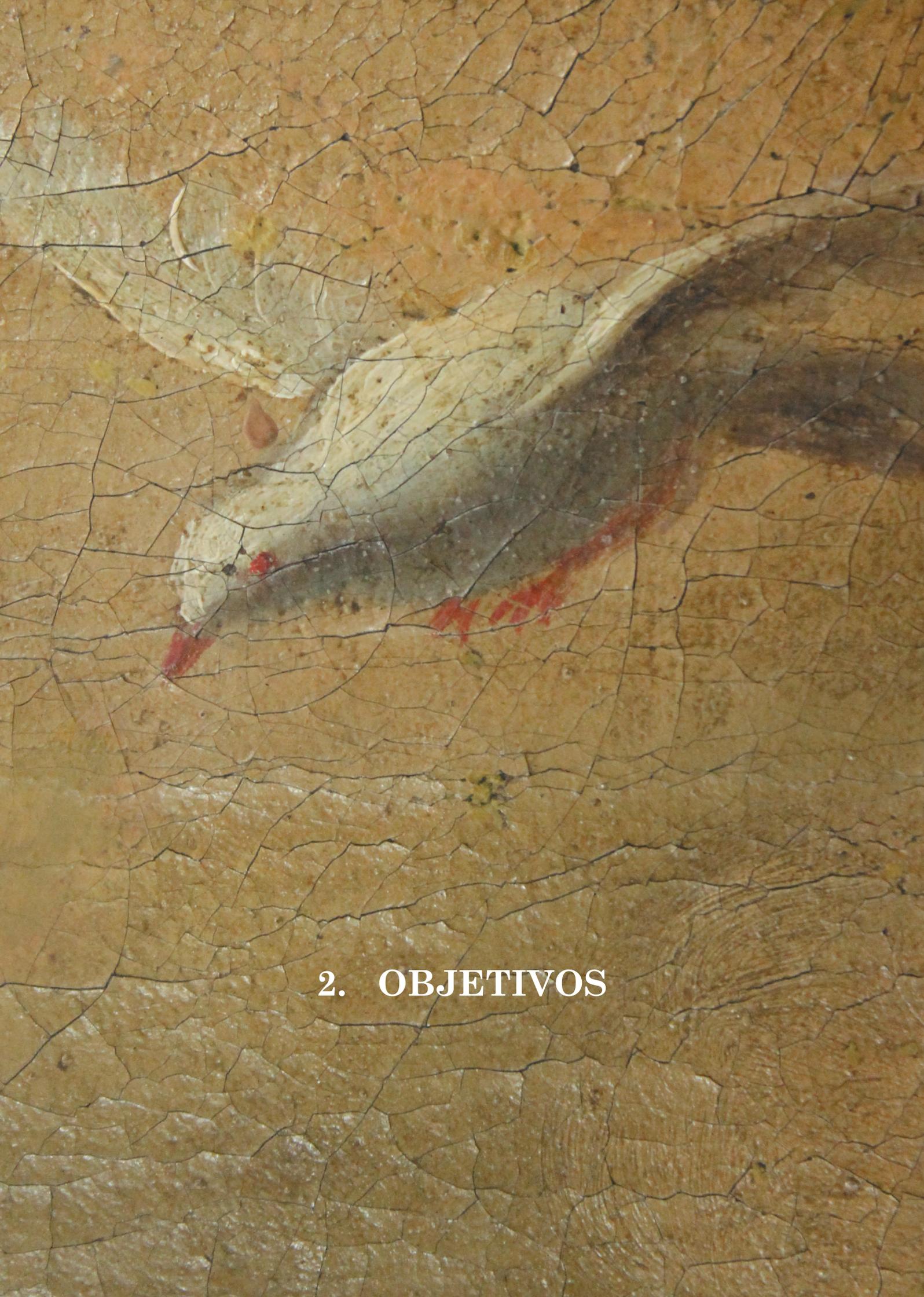
# 1. INTRODUCCIÓN

A través de la presente investigación se aborda el estudio de una obra inédita y su posible atribución a la producción del pintor José Vergara Ximeno, gran representante del academicismo valenciano del siglo XVIII. La pieza, procedente del coleccionismo privado, ha sido recientemente subastada en el mercado del arte y, a partir de esta circunstancia, hemos tenido acceso al estudio, análisis y restauración con el fin de verificar su autoría.

Se trata de un óleo sobre lienzo donde aparece representado un personaje por cuyas vestiduras se identifica como miembro de la Iglesia. Fue subastada en octubre de 2016 en *Subastas Segre*, Madrid, como una pintura de la escuela española del siglo XVIII, de autor desconocido y bajo la denominación de *San Agustín*. Los datos obtenidos en el presente estudio, nos han permitido situar la obra en el entorno del academicismo valenciano. Diferentes especialistas y expertos en pintura hispánica valenciana del siglo XVIII nos situaron ante la posibilidad de que se tratara, a partir de un estudio formalista de la obra y a tenor de las similitudes que presentaba con otras tantas pinturas adscritas a este autor, de parte del corpus productivo de José Vergara Ximeno (1726-1799).

Con el fin de confirmar esta hipótesis y verificar la autoría de la pintura, se ha llevado a cabo una autocitación comparativa con elementos icónicos y representativos de obras del mismo autor. Además, se ha realizado una investigación iconográfica y comparativa con otras imágenes del personaje representado para determinar su verdadera identidad ya que, a tenor de las características anatómicas, se establece la hipótesis de que se trata de una representación de san Francisco de Sales.

Paralelamente, se ha llevado a término la restauración del cuadro, con la finalidad de devolverle una lectura cromática y formal adecuada, eliminando estratos de sedimentación, suciedad, repintes y barniz con un alto grado de oxidación, recuperando así una luminosidad acorde a la estética de la pintura academicista valenciana del siglo XVIII.



## 2. OBJETIVOS

La investigación se centra en la realización de una expertización de la obra anteriormente citada en orden a reconocer su autoría y poner en valor su pertenencia al corpus productivo de José Vergara, así como una correcta asignación iconográfica. Durante los primeros procesos de identificación de la obra, debido a la consulta con varios expertos en pintura hispánica valenciana del siglo XVIII, se establece la hipótesis de que dicha pintura pertenece a la trayectoria pictórica de José de Vergara y que se corresponde con una representación de san Francisco de Sales.

Además de esto, se pretende llevar a cabo un acercamiento a la vida y obra de José Vergara, prestando especial atención a su producción artística en vista a efectuar una comparativa formalista con la pintura del estudio. Paralelamente, también se realizará un análisis iconográfico y hagiográfico de san Francisco de Sales a fin de reconocer su representación en la obra.

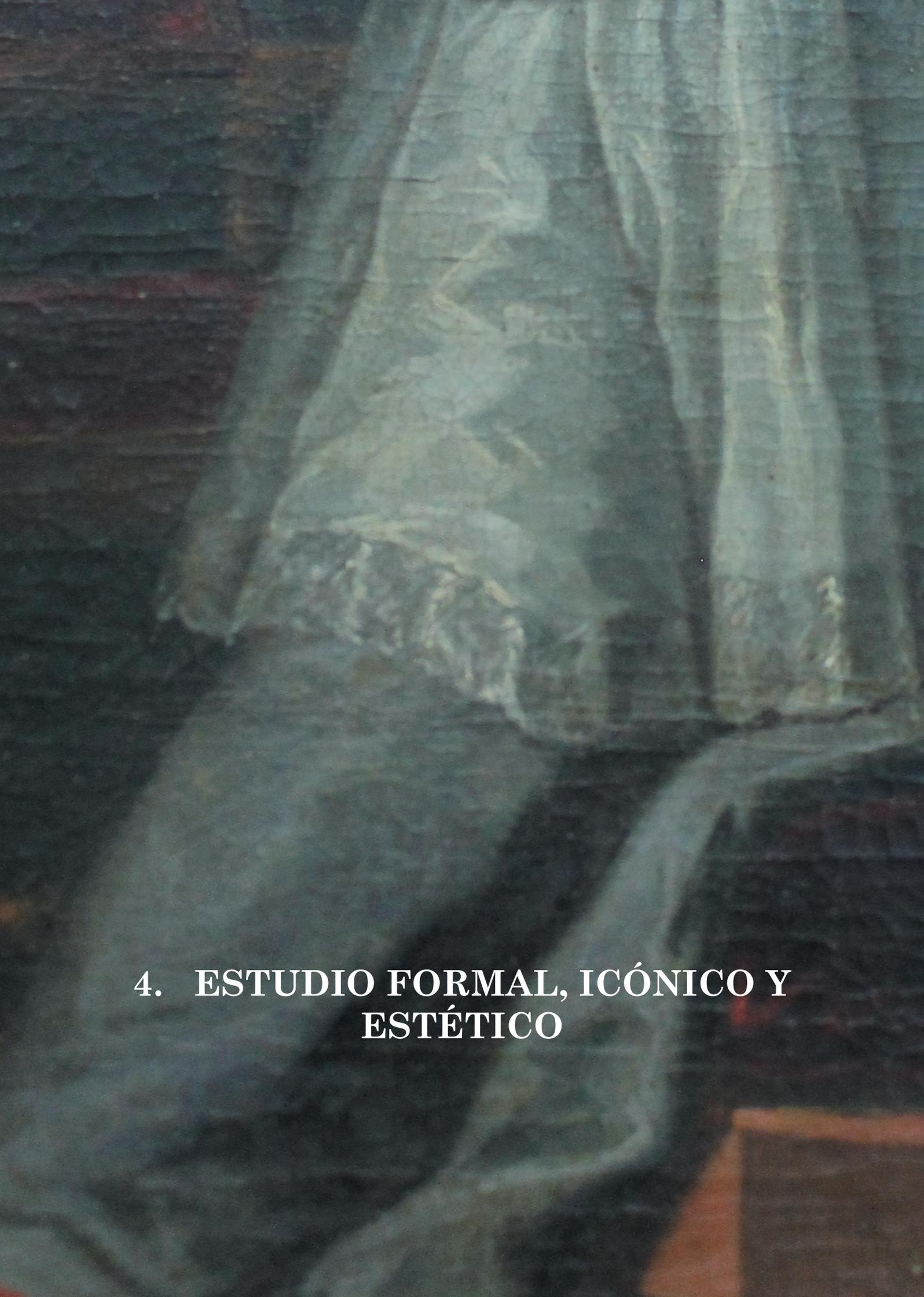
Finalmente, se pretende abordar la restauración de la misma con la finalidad de devolverle una lectura cromática y formal correcta y mantener su estabilidad y buen estado de conservación a lo largo del tiempo.



### 3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo los objetivos propuestos, se han realizado estudios comparativos de la obra de José Vergara, con especial atención a sus características formales y estilísticas, así como de las diferentes representaciones artísticas de san Francisco de Sales, identificando los atributos y particularidades anatómicas que le identifican. Para llevar a cabo dichos estudios, se ha recurrido a la consulta de fuentes bibliográficas, artículos y páginas web; además de a la observación de otras obras pertenecientes a la producción artística de Vergara y otras con representaciones de san Francisco de Sales.

En lo relativo al desarrollo de la restauración, se ha realizado un estudio en profundidad de la obra, del regular estado de conservación inicial que presentaba y de las necesidades que requería para garantizar su estabilidad; además de la consulta de material documental para sentar las bases de los diferentes procesos. La intervención ha consistido principalmente, a nivel estructural, en el refuerzo localizado del soporte en forma de bordes de tensión para mejorar su fijación al bastidor. El proceso de limpieza se ha centrado en la eliminación de la suciedad superficial, del barniz oxidado y de los diferentes repintes que cubrían parte de la composición original. Por su parte, la reintegración de las lagunas pictóricas ha conseguido recuperar una lectura acorde con la pintura academista valenciana.



**4. ESTUDIO FORMAL, ICÓNICO Y  
ESTÉTICO**

#### 4.1. CONTEXTO HISTÓRICO VALENCIANO DEL SIGLO XVIII

El siglo XVIII fue una época de grandes cambios en la estética del arte. Este hecho queda registrado en estudios como el realizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos<sup>1</sup>, en el que podemos leer:

“Fue así como, a partir de la nueva crítica, tras la *querelle*, el debate estético ilustrado trató de conformar nuevas categorías estéticas de belleza, constituidas, por primera vez, como fragmentos autónomos: junto a lo bello, estará lo sublime, lo humorístico, lo trágico, lo maravilloso o, incluso, se perfilarán, más tarde, los valores de lo feo<sup>2</sup>”.

La vida y obra de José Vergara (1726-1799) transcurre, prácticamente en su totalidad, dentro del ámbito político, socio-cultural y artístico valenciano. Por ello resulta de vital importancia conocer este ambiente en el que el pintor desarrolló su carrera y estilo.

Durante las dos primeras décadas de siglo, el contexto social y cultural conllevó a cierta decadencia y empobrecimiento artístico, debido al agotamiento de las aportaciones naturalistas de la centuria anterior y “del anquilosamiento de las formulaciones barrocas planteadas por Palomino alrededor de 1700”<sup>3</sup>. Esto causó que la burguesía valenciana permaneciera poco entusiasta ante producciones pictóricas adecuadas a sus posibilidades, como cuadros de género, naturalezas muertas, paisajes, etc. Los encargos de la nobleza se centraban en retratos, batallas o pinturas mitológicas, mientras que las corporaciones eclesiásticas estaban atestadas de cuadros religiosos. Esta circunstancia coincidió con una fuerte recesión económica causada, en parte, por las epidemias, revueltas sociales y guerras que poblaron el siglo XVII, época que concluirá, siguiendo este camino, con el principio de la guerra de Sucesión, que caracterizará los primeros años del nuevo siglo. Este enfrentamiento armado significó un desastre tanto a nivel humano como económico y político. Sus secuelas incidieron también sobre la creatividad e iniciativa artística, lo que produjo una reducción significativa en la demanda de obras. La inestabilidad del gobierno autónomo también repercutió en la actividad creadora en el campo de las artes, ya que los recién adjudicados altos cargos no se decantaron por el mecenazgo artístico.

Por otro lado, los pintores aún se veían afectados por los límites gremiales. Su profesión se desarrolló, habitualmente, en talleres ubicados en el propio domicilio del pintor que heredaba su

---

1 DE LA CALLE, R. (coord.) *Arte, academia y sociedad. Estudios sobre el siglo XVIII valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2016.

2 Ibid., pp. 11-12.

3 CATALÁ Y BORGUES, M.A. *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003, p. 75.

descendencia y cuyos saberes y destrezas eran transmitidos de maestros a aprendices que, inicialmente, se encargaban de trabajos auxiliares como la preparación de soportes o la molienda de pigmentos. Para Valencia, el comienzo de este siglo supondrá también un giro en cuanto al estilo, ya que coincide con un cambio generacional de los pintores valencianos que habían desarrollado la pintura barroca decorativa. Algunos de estos maestros fueron Juan Antonio Conchillos (1641-1711), Gaspar de la Huerta (1645-1714) o José Orient (1649-1714).

Todos estos pintores junto con otros muchos, siguiendo la estela de Antonio Palomino, quien también tuvo un papel muy importante en Valencia con la decoración de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, fueron los encargados de llevar a cabo la renovación pictórica que supuso el pleno Barroco en contraposición con el naturalismo tenebrista anterior. Los pintores de la generación inmediatamente precedente a la de Vergara también continuaron, generalmente, la tradición seiscentista española del barroco decorativo; sin embargo, innovaron en la importancia que le atribuyeron al dibujo. En la tradición de la pintura al óleo destaca la figura de Evaristo Muñoz (1671-1737), discípulo de Conchillos, del que Vergara fue aprendiz al comienzo de su formación.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Valencia experimenta una expansión económica tras la lenta recuperación de la crisis que la guerra de Sucesión provocó. Este crecimiento derivó en un aumento del nivel de vida, en la prosperidad y expansión de la industria y con ello, en un crecimiento en la búsqueda del lujo y del embellecimiento, sobre todo en las comunidades religiosas. Estos cambios también influyeron en el arte, vislumbrándose cierta recuperación e interés por las novedades que se estaban introduciendo en la Corte. Otro ejemplo de esta recuperación fue el abundante crecimiento demográfico que experimentó Valencia, que pasó de tener 30.000 habitantes en 1713 a contar con 68.500 en 1787<sup>4</sup>.

En este mismo contexto, se desarrolló también un mayor grado de profesionalización entre los pintores como Vergara y sus coetáneos. Destacan nombres como el de Antonio Richarte (1690-1764), discípulo de Senén Vila y artífice de las bóvedas de la iglesia del convento de San Juan de la Ribera o las de la capilla de Nuestra Señora del Socorro; el presbítero don Cristóbal Valero (1707-1792), figura importante debido a su bagaje teórico y por la colección de dibujos y estampas que trajo de Italia y que regaló a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la cual fue director general coetáneamente con Vergara; el pintor Félix Lorente (1712-1787), aclamado por sus naturalezas muertas y bodegones y autor de obras como las pinturas del retablo de Nuestra Señora de la Soledad y el retablo de San Nicolás de Tolentino en la iglesia de San Agustín; el arquitecto franciscano P. Antonio Villanueva (1714-1785), muy versado en heráldica; José Inglés (1718-1786 o 1789), autor de dos lienzos del altar

---

4 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., p. 88.

de Nuestra Señora de la Merced; Isidoro Tapia (1720-?), alumno de la academia de Evaristo Muñoz que realizó pinturas para el convento de San José y Santa Teresa y para la cofradía de la Virgen de los Desamparados; el pintor José Espinós (1721-1784), también discípulo de Evaristo Muñoz, coleccionista de estampas y libros raros; José Camarón (1731-1803) y Mariano Maella (1739-1819), este último llegó a ser primer pintor de cámara de Carlos III y de Carlos IV<sup>5</sup>.

---

5 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., pp. 75-91.

## 4.2. JOSÉ VERGARA: BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

José Vergara Ximeno nace en Valencia el 2 de junio de 1726, aunque desciende de una familia de artistas del norte de España. Sus padres eran el escultor Francisco Vergara y Agustina Ximeno. Tuvo un hermano escultor, Ignacio Vergara Ximeno (1715-1776), otros dos hermanos que murieron prematuramente, Francisco y Agustín, y tres hermanas, Agustina María, Josefa María y Mariana. Tras su nacimiento, José fue bautizado en la parroquia de San Andrés, de donde sería feligrés toda su vida. También era primo hermano de José Vergara Bartual (1713-1761), un acreditado escultor llamado “el Romano” o “el menor” como distinción de su padre, el escultor y retablista Manuel Vergara; por lo que su vida estuvo desde un principio marcada por el arte y los oficios de sus familiares más cercanos.

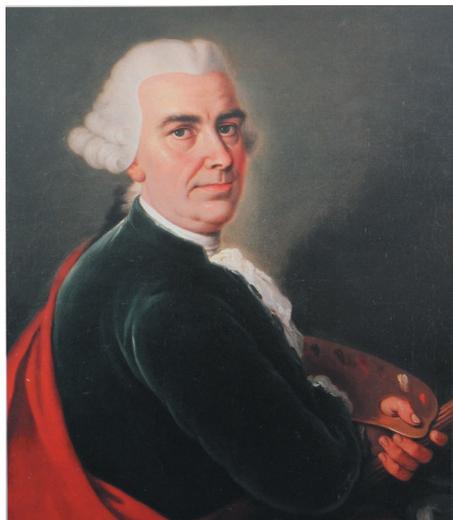


Fig. 1: *Autorretrato*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Real Academia de San Fernando. Madrid.

Se casó con Josefa María Ballester en 1764 y durante un tiempo vivieron en la calle de las Barcas, donde estableció una academia particular de dibujo en la planta baja de la vivienda. Más tarde se trasladó con su familia a la calle del Mar, cerca del antiguo Oratorio de San Felipe Neri, donde viviría el resto de su vida. Fue padre de una hija, Josefa María, y de dos hijos, José y Vicente María. El primero de ellos falleció siendo menor de edad, el segundo fue abogado para la Real Academia de San Carlos con el cargo de académico-secretario, y más tarde fue secretario de la Real Sociedad Económica de Amigos del País<sup>6</sup>. Vergara falleció, finalmente, en marzo de 1799, con casi 73 años<sup>7</sup>. Fue enterrado en la iglesia de la Congregación del Oratorio<sup>8</sup> y como dice Catalá:

“Con la muerte de José Vergara desaparecía una de las figuras más importantes y significativas del siglo XVIII valenciano en su condición de introductor o, mejor, divulgador de una estética y de un estilo, el rococó, que hunde sus raíces en el decorativismo barroco, estilo decantado casi de inmediato hacia un academicismo templado, así como haber personalizado una concepción artística realmente innovadora

6 GIMILIO SAN, D. *José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesano*. Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005, pp. 16-17.

7 DE ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Editorial Paris-Valencia. Madrid, 1930, p. 419.

8 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., p. 39.

en la que se aunaba teoría y práctica, profesionalidad y erudición, en el marco vale decir universitario, por su inserción física inclusive, de la Real Academia de San Carlos<sup>9</sup>.

#### FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En cuanto a su formación artística, se inició bajo la tutela de su padre, en primer lugar, con la copia de las *Cartillas de Principios* de José Ribera, y más tarde en la academia de dibujo del pintor Evaristo Muñoz. Esta academia, continuadora de la de Juan de Conchillos, tenía una técnica de aprendizaje innovadora y adiestraba a sus alumnos en el dibujo del natural. Tal era el conocimiento y talento que Vergara demostró que, con solo siete años, destacó en la elaboración de este tipo de dibujos copiados del modelo<sup>10</sup>. Con trece años comenzó a realizar encargos, en concreto llevó a cabo dos medallones con pasajes relativos a escenas de la vida de Santa Catalina mártir para la iglesia parroquial de Santa Catalina. Unos años más tarde, en 1744, pintó las pechinas de la colegiata de Xàtiva, con cuatro *Heroínas Bíblicas*. Siguiendo el estilo de la tradición pictórica valenciana, comenzó a copiar obras de Juan de Juanes, Francisco Ribalta y José Ribera<sup>11</sup>.

Debido a que Vergara no salió nunca de su entorno, su obra se centra en la tradición pictórica valenciana. Se basaba en estampas y grabados para realizar sus composiciones, en tratados de arte y en los ejemplos de los artistas extranjeros que estaban a su alcance. Esto le dio un nuevo giro a la forma de ver la pintura clasicista en la que se asentaba el academicismo valenciano del que Vergara forma parte. Podría haber aprendido, por ejemplo, de las pinturas del napolitano Paolo di Mattei, técnicas de composición como la introducción de la arquitectura para delimitar la composición o la creación de grupos de personajes para dar profundidad, propias del clasicismo seicentista, base del academismo clasicista del siglo XVIII en Valencia. Durante su juventud también realizó trabajos para el oratorio de la casa del Señor Marqués de Nules<sup>12</sup>.

En 1746, al rechazar Antonio Picharte el puesto como principal artista municipal y el encargo del retrato del rey Fernando VI, Vergara ocupa su lugar. Entra en la institución municipal como nuevo pintor, lo que le llevó a conseguir otros proyectos prestigiosos, además del retrato del monarca realizado posiblemente a través de una estampa. Al poco tiempo, en 1749, Vergara realizó tres pinturas para la capilla de la casa natalicia de San Vicente Ferrer, a cargo del Ayuntamiento valenciano<sup>13</sup>.

---

9 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., p. 40.

10 DE ORELLANA, M. A. Op. Cit., pp. 416-417.

11 GIMILIO SAN, D. Op. Cit., p.17.

12 Ibid., pp. 18-19.

13 GIMILIO SAN, D. Op. Cit., p. 20.

En 1754, al fundarse la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, de la cual fue gran impulsor, recibió el título de “Revisor de Imágenes y pinturas del Tribunal de la Inquisición de Valencia”. Años más tarde, junto con su hermano Ignacio Vergara y otros artistas, logró formar la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en honor al rey Carlos III, que sustituyó a la anterior de Santa Bárbara. Vergara ocupó el cargo de director de pintura en la Academia y dedicó parte de su tiempo a la enseñanza hasta el final de su vida<sup>14</sup>. El pintor fue un gran maestro entre las jóvenes generaciones de pintores de la Academia. Entre sus alumnos más destacados están José Ferrer (1728-1782), que sobresalió como pintor de flores; el también pintor Bernardo Medina del Pomar, que se especializó, al igual que Ferrer, en el género floral; Francisco Bru (1733-1803), pintor y escultor que entre sus obras más destacadas tiene las pinturas al temple de la capilla del Colegio del Arte Mayor de la Seda; el grabador Pedro Pascual Moles (1741-1797) o el pintor José Maea (1760-1826), quien fue elegido académico en 1790 por la Real Academia de San Fernando por su obra *Resolución de Lázaro*, muy elogiada por Bayeu y Goya por su cromatismo fuertemente contrastado<sup>15</sup>.

Durante los años siguientes llevó a cabo varios retratos, como el de Carlos III, que regaló a la Real Academia de San Carlos<sup>16</sup>. La calidad de estas obras hizo que, en 1763, don Joaquín Manuel Fos, vocal de la Junta del Consulado de Comercio, le encargara otro retrato de Carlos III para presidir la Junta.

En general, todo el periodo comprendido entre 1760 y 1780 estuvo lleno de actividad, con la consecución de grandes encargos y obras ambiciosas como la decoración pictórica integral de la iglesia parroquial de L'Alcúdia, varias pinturas de la iglesia de la Congregación del Oratorio, la decoración pictórica de la capilla de la Sangre y la de Santa Rosa de Lima, los frescos de la Comunión de Burriana y de la capilla de San Pedro de Alcántara perteneciente al convento del Rosario de Vila-real, las pinturas murales y lienzos para la iglesia y convento la Merced y la iglesia de las Escuelas Pías, entre otras muchas obras<sup>17</sup>.

El trabajo de Vergara no se centró exclusivamente en la pintura, realizó algún grabado y diseños para estampas. La temática se centraba en portadas hagiográficas, imágenes devocionales y retratos de autores literarios. En 1762 realizó la portada y los encabezamientos de los capítulos del libro *Fiestas seculares de la Ciudad de Valencia por la canonización de San Vicente Ferrer*. En esta obra, Vergara reproduce

---

14 Ibid., pp. 21-27.

15 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., pp. 62-68.

16 DE ORELLANA, M. A. Op. Cit., p. 418.

17 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., pp. 36-37.

diferentes vistas de la Ciudad de Valencia, como el Colegio de San Pio V o el Palacio Real<sup>18</sup>. También dedicó gran parte de su trayectoria profesional a la pintura mural al fresco, obra sobre soporte leñoso y a la elaboración de incontables dibujos y modelinos que utilizaba para sus composiciones.



Fig. 2: *Glorificación de Santa Rosa de Lima*. José Vergara, pintura al fresco. Cabecera de la antigua capilla de Santa Rosa de Lima. Ayuntamiento de Valencia.

#### *EL ESTILO DE VERGARA DENTRO DEL ACADEMICISMO VALENCIANO*

En cuanto a la obra de José Vergara, Gimilio comenta que:

“El estilo en la pintura de Vergara se ha de definir como la búsqueda de un clasicismo seiscentista de origen italiano preferentemente, como base al academicismo incipiente que se respiraba en la Valencia del siglo XVIII”<sup>19</sup>.

Vergara fue un artista de gran talento, culto y disciplinado en su materia. Antes de realizar sus obras llevaba a cabo un exhaustivo estudio a base de bocetos y estampas, conocidos en nuestros días gracias a la recopilación de Adela Espinós, conservadora de dibujos y estampas del Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>20</sup>.

#### *Su pintura al fresco*

Catalá expresa el gran dominio que el pintor ostentaba en la ejecución de obras en soporte

18 GIMILIO SAN, D. Op. Cit., p. 19.

19 GIMILIO SAN, D. Op. Cit., p. 36.

20 PASTOR ESTEVE, E. “*El Sagrado corazón del niño Jesús*”. *Aproximación técnica, documental y proceso de intervención a una obra inédita de José Vergara*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. 2016.

mural de esta forma:

“Vergara resuelve magistralmente la problemática que plantea la pintura al fresco, procedimiento en el que el pintor parece hallar un medio de expresión más directo, ágil, suelto y luminoso, más adecuado a su talante resolutivo y efectista”<sup>21</sup>.

De este hecho se puede decir que, en cuanto a su producción en pintura mural, es esta técnica la que, bajo esquemas convencionales derivados del barroco italiano y nutriéndose de la obra de Palomino, le otorga mayor reconocimiento y hace que fuera considerado, junto con Mariano Salvador Maella, uno de los autores más representativos de la escuela valenciana del siglo XVIII. La factura de estas pinturas muestra una ejecución rápida y segura, apoyada en composiciones concienzudamente estudiadas y preparadas mediante dibujos previos. La sutileza de las formas, las composiciones complejas con un gran número de personajes y el cromatismo empleado recuerdan a los trabajos de Palomino<sup>22</sup>.

#### *Su pintura al óleo*

Vergara dejó en su legado numerosos lienzos al óleo dotados de indudable interés por las composiciones muy estudiadas, su entonación cromática o por su adecuación plena a los postulados estéticos de la época. En su obra sobre lienzo, las composiciones se vuelven más simples, menos abarrotadas, con un número menor de personajes. Suelen seguir una temática lineal y recurrente, representando escenas retratistas. Destaca, por cantidad de producción, la temática religiosa, pero



Fig. 3: *Llanto ante Cristo muerto, modellino*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Museo Nacional de escultura de Valladolid.



Fig. 4: *Lamentación ante Cristo muerto*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Catedral Metropolitana de Valencia. Museo.

21 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., p. 289.

22 Ibid., pp. 289-291.

también realizó trabajos de índole palaciega y civil. Suele emplear preparaciones rojas, que adquieren un papel fundamental en el aspecto y tono general de la obra. La restauración de varios de los óleos de Vergara, como los de la capilla de Santa Rosa de Lima o los de la capilla de la Sangre, han evidenciado el dominio del autor en el manejo de los tonos, con gamas cromáticas melódicas a partir la degradación de un solo color. También destaca en la calidad de matices aterciopelados en las telas y en la sensación casi tangible de sus texturas y volúmenes, lo que confiere a sus figuras gran luminosidad y plasticidad. Por otra parte, el procedimiento de pintura al óleo era utilizado por el pintor, habitualmente, para formular el modelo pictórico o *modellino* que utilizaría en sus composiciones murales, en sus cuadros de altar o como boceto de presentación<sup>23</sup>.

### *El color y la composición*

El cromatismo de Vergara destaca por sus tonos suaves y luminosos, donde las tonalidades verdosas y claras en los fondos, transmiten una atmósfera apacible en sus composiciones. Su uso de la pincelada es muy particular y consigue representar un gran detallismo a través de un ductus suelto y trazos finos que se evidencian especialmente en las decoraciones de los ropajes. En cuanto a los rostros, siempre anatómicamente ovalados, podemos observar la tez rosada con matices grisáceos y la mirada fija de ojos oscuros que el autor suele atribuir a sus personajes<sup>24</sup>.

El colorido que Vergara utiliza en sus obras, tanto en las pinturas al fresco como al óleo, se caracteriza por la suavidad de los colores en las telas, de tonos malva, verdes, anaranjados y amarillentos. En los rostros utiliza veladuras rosáceas sobre tonos grisáceos. El uso de los blancos aporta gran brillantez y consigue centrar la atracción visual en los personajes principales al utilizar colores primarios como el azul y el rojo. En cuanto a la composición, Vergara era un gran estudioso de todos los elementos de sus obras. Era frecuente la realización de numerosos bocetos y modelinos que le servían de guía para realizar posteriormente sus composiciones. En cuanto a las figuras secundarias, recurría a la repetición de bocetos ya realizados. Esto, en conjunto, crea la posibilidad de una infinita variación de composiciones sobre un mismo tema<sup>25</sup>.



Fig. 5: *Martirio de Santa Lucía*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Museo de la Ciudad. Valencia.

23 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., pp. 291-293.

24 GIMILIO SAN, D. Op. Cit., pp. 34-71.

25 Ibid., pp. 38-39.

### 4.3. FUENTES GRÁFICAS Y AUTOCITACIÓN

Vergara era un pintor que estudiaba cuidadosamente sus composiciones antes de plasmarlas en sus obras y analizaba todo aquel elemento que en ellas figuraba. Para esto se valía de varias fórmulas.

En primer lugar, tenemos la consulta de estampas y grabados, en segundo, el estudio de modelos pictóricos ya existentes en el ámbito valenciano y en tercer lugar se encuentra la consulta de los tratados de arte de los que se disponía en la época. Especial mención merece una de las técnicas más utilizada por Vergara para realizar las composiciones, la autocitación. El pintor realizaba numerosos bocetos y estudios que iría utilizando en aquellas obras en las que encajaran, hablamos de estudios de telas, manos y pies, caras, personajes completos, etc.<sup>26</sup>.

#### *Fuentes grabadas*

La difusión por todo el territorio hispánico de los modelos italianos se realizaba, desde finales del siglo XVI y especialmente en el siglo XVII, mediante las estampas de Cornelis Cort, de las cuales Vergara se nutrió posteriormente para sus obras<sup>27</sup>. El pintor también estudió grabados de artistas flamencos y holandeses como apoyo en sus composiciones. Este dato se conoce gracias a la donación que hizo Vicente M.<sup>a</sup> Vergara, tras la muerte de su padre, de una gran colección de dibujos y estampas a la Real Academia de San Carlos y a la Academia de la Purísima Concepción.

En la obra de Vergara podemos ver el espíritu clasicista de estos grabados y estampas, que le ayudaron a introducir los cambios estilísticos italianos y franceses en la pintura naturalista valenciana. El pintor consiguió plasmar la teatralidad de las figuras y composiciones italianas, moviéndose grácilmente con cierta afectación en las poses y expresiones. Ejemplo de esto es la delicadeza de las manos de la Virgen cuando sostiene el paño del Niño. Pese a ello, Vergara también realizaba modificaciones en el estilo e intentaba siempre variar las composiciones, como las numerosas posiciones que adquiere Jesús al relacionarse con el resto de personajes, los cambios en los mantos de la Virgen o el turbante que le incorpora a esta última en algunas obras que acentúa la forma oval de su rostro y recuerda a las *madonnas* de Maratta. De este artista italiano se tiene constancia de al menos dos obras en las que Vergara se apoyó para realizar las suyas propias. Una es la obra de *Miriam, hermana de Moisés y de Aarón* cuya figura principal está basada en uno de sus grabados<sup>28</sup>. Otro caso, el cual interviene directamente en el desarrollo de esta investigación, es el lienzo *Madonna con il Bambino e San Francesco di Sales*, cuya figura del santo guarda cierta semejanza con la obra del estudio (ver

<sup>26</sup> GIMILIO SAN, D. Op. Cit., p. 76.

<sup>27</sup> Ibid., p. 76.

<sup>28</sup> GIMILIO SAN, D. Op. Cit., p. 84.

capítulo VII). Esta influencia pudo deberse a la introducción de los grabados de estas obras por parte de Agustín Gasull y el canónigo Vicente Victoria, que se formaron en la escuela de Maratta y ambos precedieron a Vergara en el desarrollo de su arte en Valencia<sup>29</sup>.

Se sabe con seguridad que Vergara no pudo conocer los originales de estos maestros italianos y que se sirvió de estampas y grabados para estudiarlos. A pesar de esto, el pintor no se limitaba a trasladar los motivos de los grabados a sus pinturas ya que, como dice Gimilio:

“El buen uso de las estampas por parte de cualquier artista está determinado en los tratados de pintura de la época. El traslado indiscriminado de las estampas a las pinturas no estaba bien visto, y se tenía una escasa consideración con el pintor que trabajaba de esa manera, pues se consideraba como un engaño. Lo cierto es que Vergara apenas copia literalmente la estampa en ninguna de sus pinturas, tan solo le sirven de inspiración para poder realizar sus composiciones. Toma elementos de una y otra estampa, introduce elementos inventados o de su repertorio tradicional, experimenta, primero en sus dibujos y en sus bocetos, con el fin de crear obras de arte en el pleno sentido de la palabra”<sup>30</sup>.

#### *Fuentes pictóricas*

El estudio de Vergara también llegaba a la observación y análisis de las obras de grandes artistas que existían en Valencia en esa época. Es posible que accediera a ellas a través de las colecciones privadas de los grandes nobles valencianos, que se abrían a los artistas ocasionalmente<sup>31</sup>. Estas pudieron ser, por ejemplo, las pinturas de Noël-Nicolas Coypel para las carrozas del marqués de la Mina o las que Mattei realizó para el convento de las clarisas del Milagro de Cocentaina. También copió, durante parte de su carrera, obras de otros grandes artistas como Ribalta o Joanes, apoyándose en ellas para aprender, de forma autodidacta, la profesión de pintor.

Especial importancia tiene la influencia de Palomino en el estilo de Vergara, ya que, de él, según nos dice Gimilio, deriva verdaderamente la estética seiscentista del pintor. Tuvo acceso a las obras de este artista gracias a los numerosos trabajos que realizó para la ciudad de Valencia, entre los que destacan la decoración pictórica de la parroquia de San Nicolás y, especialmente, las pinturas para los Santos Juanes, las cuales cubrieron el trabajo anterior a cargo de los hermanos Guillo y que fue duramente juzgado por Palomino. Este influjo se observa, por ejemplo, en la forma de representar la

---

29 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., pp. 79-80.

30 GIMILIO SAN, D. Op. Cit., p. 78.

31 Ibid., p. 89.

Gloria como un espacio celestial articulado por voluminosas nubes, que ambos poseen<sup>32</sup>.

### *Tratados*

A lo largo del siglo XVIII, las pautas estéticas se dictarán por medio de los tratados que surgen directamente desde las Academias. Destacan los trabajos de Gregorio Mayans, Francisco Preciado, García Hidalgo y, especialmente, el texto de Palomino, titulado *El museo pictórico y su escala óptica* (1715-1724), del que Vergara podría haberse nutrido profundamente debido a la gran influencia que el autor tuvo sobre su pintura, como se ha comentado anteriormente<sup>33</sup>.

### *Autocitación*

Uno de los recursos más utilizados por Vergara, y del que podemos encontrar más información, es la autocitación. Era usual que el pintor realizara estudios y bocetos de diferentes motivos y que luego incluyera en sus composiciones. Este método, utilizado también por otros autores, es una característica identificativa de sus obras, debido a la cantidad de modelos utilizados indiscriminadamente, especialmente en la pintura al óleo ya que, en la pintura al fresco se dedicaba a reproducir los modelos secundarios por el empleo de cartones<sup>34</sup>. De este uso de sus propios modelos hay numerosos ejemplos, muchos de los cuales podemos relacionar con sus bocetos y dibujos preparatorios gracias a la recolección que de ellos hizo Adela Espinós<sup>35</sup>.

---

32 GIMILIO SAN, D. Op. Cit., pp. 95-99.

33 Ibid., pp. 105-106.

34 Ibid., pp. 102-105.

35 ESPINÓS, A. *Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII)*. Tomo II (V-Z). Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.



Fig. 6: 688. *Estudio de manos*. José Vergara.

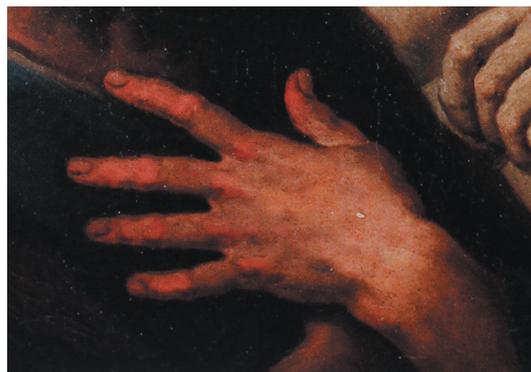


Fig. 7: *Estudio de tres figuras de busto*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



Fig. 8: *Estudio de tres figuras de busto*. José de Vergara, óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

### 1. Estudio de manos.

En el caso de las figuras 6 y 7, podemos observar cómo Vergara utilizó uno de sus estudios de manos y lo aplicó a la composición de esta obra sobre lienzo *Tres figuras de busto*, en la que forma parte de la anatomía del primer personaje de la izquierda

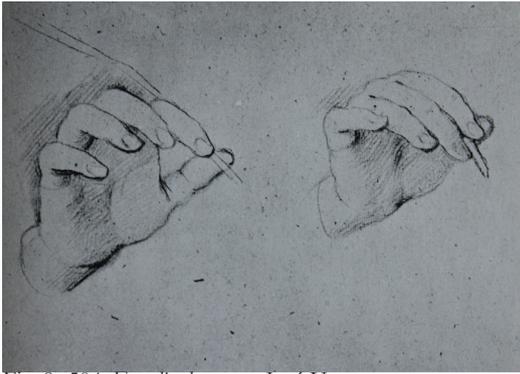


Fig. 9: 504. Estudio de manos. José Vergara.



Fig. 10: Detalle de la bóveda del presbiterio. Detalle. José Vergara, pintura mural. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Chiva (Valencia).



Fig. 11: Detalle de la bóveda del presbiterio. José Vergara, pintura mural. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Chiva (Valencia).

## 2. Estudio de manos.

En estas imágenes podemos observar otro ejemplo de repetición de modelos, concretamente el de la mano que sujeta una pluma de la figura central.



Fig. 12: *Estudio de telas* (723. Reverso del anterior). José Vergara.

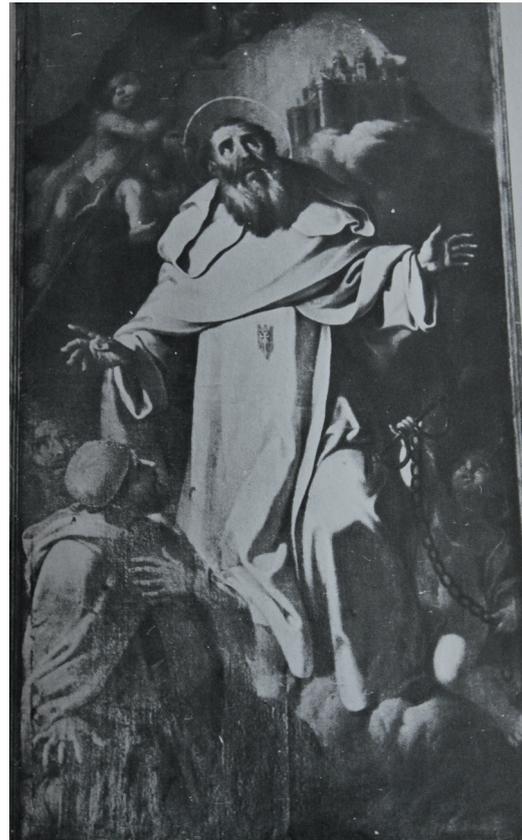


Fig. 13: *San Pedro Nolasco cautivo*. José Vergara. Monasterio del Puig (Valencia).

### 3. Estudio de telas

Este ejemplo muestra como Vergara no solo planificaba la postura que tendrían sus personajes en las composiciones, sino que también estudiaba cómo caerían las vestiduras, a fin de darle más veracidad a sus obras.



Fig. 14: *Oración en el puerto* 486. José Vergara.



Fig. 15: *Oración en el huerto*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid.

#### 4. Estudio de composición.

En la imagen 14 podemos ver como Vergara planeó toda la composición del cuadro *Oración en el huerto*, pero al efectuar el original decidió cambiar su sentido (Fig.: 15).



Fig. 16: *San Remigio bautizando a Clodoveo, Rey de los Francos*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Capilla Bautismal de la Catedral de Palma. Mallorca.



Fig. 17: *Inmaculada Concepción*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Valencia.

### 5. Palomas.

En los dos cuadros que podemos observar en estas páginas (Figs.: 18 y 19) aparece un elemento que se repite, casi invariablemente en ambos, la figura de la paloma. A pesar de que también encontramos grandes similitudes en los rostros de los personajes, los ángeles y otros elementos, es la paloma la que destaca principalmente desde su posición central. Hay pequeñas variaciones entre una y otra, como la orientación o la cabeza, pero es evidente la gran similitud que poseen y el estilo inconfundible de Vergara en los trazos que las componen.



Fig. 18: *San Remigio bautizando a Clodoveo, Rey de los Francos*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Capilla Bautismal de la Catedral de Palma. Mallorca.



Fig. 19: *Inmaculada Concepción*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Valencia.

#### 4.4. SAN FRANCISCO DE SALES: VIDA Y OBRA

“San Francisco de Sales. Obispo y príncipe de Ginebra. Fundador de la Orden de la Visitación de Santa María”<sup>36</sup>.

Francisco de Sales (Sales, Saboya 1567-Lyon 1622) fue sacerdote, obispo y Doctor de la Iglesia Católica, Titular y Patrono de la Pía Sociedad Salesiana fundada por Don Bosco en 1859 y patrono de escritores y periodistas. Nació en el Castillo de Sales en 1567. De familia noble, pronto demostró un gusto por la vida religiosa y se hizo seguidor, durante su infancia, de la vida de San Francisco de Asís. A la edad de 13 años viajó a París con la intención de estudiar a los jesuitas. Terminó formándose en derecho y Teología, primero en la Universidad de París, y más tarde en la de Padua. Su intención de convertirse en sacerdote se mantuvo oculta para su padre, ya que no aprobaba que su hijo se dedicara a tal oficio hasta que, en 1593, gracias a la ayuda del canónigo Luis de Sales y al obispo de Ginebra, Claudio de Granier, el Papa le ordenó deán de Ginebra.

En 1594 se trasladó a la provincia de Chablais (Saboya), donde se extendía en ese momento la fe calvinista. Al comienzo de su estancia, debido a su religión, los habitantes rechazaron su presencia y se vio obligado a vivir a la intemperie y de forma rudimentaria. Con el tiempo, por su carácter amable y la propaganda ejecutada manualmente que distribuía por las casas, la población acabó aceptándole y poco a poco convirtiéndose a su doctrina. Los escritos que utilizó durante esta etapa se conocen como *Controversias*. Su fama creció y al poco tiempo fue nombrado Obispo coadjutor de Ginebra. Volvió a continuación a Francia, donde trabó relación con el cardenal Bérulla, secretario de Enrique IV, e incluso con el mismo monarca, que le instó a permanecer en su territorio, pero Francisco rechazó la propuesta y volvió a Ginebra<sup>37</sup>. En 1602, tras la muerte del obispo Granier, Francisco de Sales ocupa su puesto. Se centra en llevar una vida austera y amable, preocupándose por la ayuda a los pobres y por la formación de sus feligreses. Es por este motivo por el que empieza a escribir libros sobre sus enseñanzas y creencias, como *Introducción a la vida devota*<sup>38</sup>, *Verdaderos entretenimientos*<sup>39</sup> o *Cartas*

---

36 SAN FRANCISCO DE SALES. *Cartas espirituales de San Francisco de Sales, obispo y príncipe de Geneva, fundador de el orden de religiosas de la Visitación de Santa María*. Traducida al francés por Andrés Ortega. Imprenta de Bartholome Ulloa. Madrid, 1770.

37 RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo II. Vol. 3. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997, pp. 568-569.

38 SAN FRANCISCO DE SALES. *Introducción a la vida devota de San Francisco de Sales, obispo y príncipe de Geneva, fundador de la orden de religiosas de la Visitación de Santa María*. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Imprenta La Viuda de Barco López. Madrid, 1807.

39 SAN FRANCISCO DE SALES. *Verdaderos entretenimientos del glorioso señor San Francisco de Sales, obispo y príncipe de Geneva, fundador de la orden de la Visitación de Santa María*. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Imprenta Rafael Figueró. Barcelona, 1699.

*espirituales*<sup>40</sup>. En 1604 acogió como hija espiritual a Juana de Chantal, mujer a la que conoció cuando vivía en esa provincia, y fundó junto a ella, en 1610, la Orden de la Visitación de Santa María, dedicada a mujeres jóvenes y viudas que querían dedicar su vida a Dios, pero sin obedecer la rigurosidad de los conventos convencionales. A la edad de 55 años, en 1622, Francisco de Sales murió en Lyon.

No es hasta unos años después, en 1665, cuando fue canonizado por el papa Alejandro VII y su fiesta litúrgica es fijada el 24 de enero. En 1859, basándose en su vida y enseñanzas, san Juan Bosco funda la Pía Sociedad de San Francisco de Sales, o la Pía Sociedad Salesiana, congregación religiosa que continúa su culto en la actualidad; se trata de una organización internacional católica cuyo objetivo es ayudar y apoyar a la juventud y su devoción descansa principalmente en la advocación mariana y en María Auxiliadora. Actualmente, en Valencia se encuentran dos sedes de la sociedad salesiana, el Colegio Salesiano San Juan Bosco y el Colegio Salesiano San Antonio Abad. El desarrollo de sus actividades se remonta a principios del siglo XX y su principal función es proporcionar un centro de estudios para niños y jóvenes, de entre seis y dieciocho años, en condiciones de exclusión social<sup>41</sup>.

En 1877 recibe el título de Doctor de la Iglesia por la eminencia de sus obras y por la ejemplaridad de su vida<sup>42</sup>. Algunas de sus obras más importantes que han llegado a nuestros días son: *Conducta de confesores en el tribunal de la penitencia*<sup>43</sup>, *Introducción a la vida devota*<sup>44</sup>, *Verdaderos entretenimientos*<sup>45</sup>, *El Cristiano interior o guía fácil para salvarse*<sup>46</sup> y *Quinta esencia del amor de Dios*<sup>47</sup>.

---

40 SAN FRANCISCO DE SALES. Op. Cit. 1770.

41 COLEGIO SALESIANO SAN JUAN BOSCO. <http://valenciasanjuanbosco.salesianos.edu/>. Consultada el 15/06/2017.

42 PBRO. FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos con 325 ilustraciones*. Ediciones omega S.A. Barcelona, 1950, pp. 117-118.

43 SAN FRANCISCO DE SALES. *Conducta de confesores en el tribunal de la penitencia según las instrucciones de San Carlos Borromeo y la doctrina de San Francisco de Sales*. Traducida por Rmo. P. Mtro. Fr. Anselmo Petite. Imprenta de Don José de Urrutia. Madrid, 1792.

44 SAN FRANCISCO DE SALES. Op. Cit. 1807.

45 SAN FRANCISCO DE SALES. Op. Cit. 1699.

46 SAN FRANCISCO DE SALES. *El Cristiano interior o guía fácil para salvarse con perfección, sacado de las virtudes, vida y escritos del glorioso San Francisco de Sales*. Obra póstuma. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Barcelona, 1689.

47 SAN FRANCISCO DE SALES. *Quinta esencia del amor de Dios, lo puro y acendrado de la dilección sagrada, según la doctrina del glorioso San Francisco de Sales*. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Imprenta de Melchor Sánchez. Madrid, 1691.



Fig. 20: *S. Francesco di Sales riceve i voti di S. Giovanna Francesca di Chantal*. Valentin Metzinger. Galleria Narodna, Lubiana.



## 5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA



Fig. 21: Fotografía general anverso. San Francisco de Sales. José Vergara, óleo sobre lienzo. Colección privada. Valencia.



## 5.1. FICHA TÉCNICA

MARCO			
Original	Si	Medidas	56 x 45 x 3 cm
Dorado	Si	Policromía	No
Relieve	Si	Corladuras	Plata corlada
Tipo de ensamblaje	En bisel	Otros	Grapas y papel en la esquina superior izquierda del reverso
BASTIDOR			
Original	Si	Medidas	51 x 40 x 5,1 cm
Cuñas	Si, 3	Tipo de madera	Pino
Travesaños	No	Inscripciones	Si: x y 100
Tipo de ensamblaje	Ensamblaje francés	Otros	Tres pegatinas en la parte superior del reverso
Tipo de unión al lienzo	53 clavos metálicos perimetrales	Otros	Presencia de 4 tablillas de madera clavadas sobre la tela
SOPORTE			
Original	Si	Medidas	52,1 x 53,5 cm
Tipo de tela	Lino o cáñamo	Tipo de ligamento	Tafetán 1-1
Hilos por cm	11 x 13 (trama-urdimbre)	N.º de piezas	1
Inscripciones	No	Parches	No
Sellos	No	Otros	Hilo de trama más grueso que el de urdimbre
CAPA PICTÓRICA			
Técnica	Óleo	Preparación	Si
Tonalidad	Rojos, verdes, pardos, grises, blancos	Color de la preparación	Blanco
Corlas	No	Veladuras	Es posible
Capa de protección	Si	Repintes	Si

La obra de estudio es un lienzo independiente, de 51 x 40 cm de tamaño, realizado a la técnica del óleo, en el que aparece la figura de un hombre arrodillado sobre un cojín, cuyas vestiduras le identifican como un miembro de la Iglesia católica. Observa a una paloma situada en lo alto del lienzo mientras sujeta una pluma con una mano y la otra la apoya sobre un libro abierto, del que sólo podemos ver la parte superior y un lateral, que se encuentra colocado en un *buffet* junto con otros libros y una mitra. Detrás del hombre aparece una silla decorada y una cortina. Su autoría y la identidad del personaje son desconocidas y no presenta ni firma ni documentos que aporten mayor información sobre ninguna de las dos cuestiones. El formato de la obra es rectangular con disposición vertical y está datada, por la casa de subastas madrileña *Subastas Segre*, en el siglo XVIII, concretamente como una obra perteneciente a la escuela española. El soporte es una única pieza de tela de fibra natural, posiblemente de lino o cáñamo según un primer examen organoléptico. Su dimensión es 52,1 x 53,5 cm y con un ligamento de tafetán 1-1 en el que el hilo de trama es ligeramente más grueso, aunque ambos hilos son irregulares, lo que indica que fueron hilados manualmente. La tela tiene 11 x 13 hilos/cm en trama y urdimbre respectivamente. Presenta el bastidor original, de pino, compuesto solo por las cuatro piezas perimetrales de 40 x 5,1 x 1,8 cm y 51 x 5,1 x 1,8 cm. Conserva tres de las cuatro cuñas y no está rebajado. Presenta dos inscripciones de grafito: una equis y el número 100, y tres pegatinas: una de la casa de subastas en que aparece “Foto hecha”, una con el número 163156 y otra tercera ilegible a causa del desgaste. El tipo de ensamblaje del bastidor es de tipo francés. Este tipo de unión, también llamado *en inglete*, inserta una parte de la madera en el siguiente listón, como se puede ver en la figura 24<sup>48</sup>. El lienzo está sujeto al bastidor por 53 clavos metálicos a lo largo del perímetro y sobre éstos se encuentran, clavadas también, cuatro tablillas de madera que ajustan el lienzo al marco.

Está montado sobre un marco de plata corlada de 56 x 45 x 5 cm compuesto por cuatro piezas de madera con relieve y dorado, y cuatro tablillas traseras de madera de 1,5 cm de grosor. En la parte posterior, en la esquina superior derecha, presenta numerosas grapas metálicas con restos de papel.



Fig. 23: Macrofotografía del soporte original.

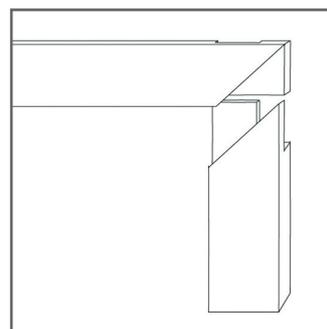


Fig. 24: Esquema de ensamblaje del bastidor. Tipo francés.



Fig. 25: Etiqueta ilegible en la pieza superior del bastidor. Reverso.

48 TOTENART. Diferencias entre tipos de lienzos, ensamblajes y telas. <https://totenart.com/tutoriales/diferencias-entre-tipos-de-lienzos-ensamblajes-y-telas/>. Consulta: 15/05/2017.

## 5.2. ANÁLISIS FORMAL, COMPOSITIVO Y ESTILÍSTICO

El análisis perceptual de los elementos que componen la obra es un factor importante en su estudio, ya que garantiza un mayor entendimiento de la representación y de su proceso de creación. Debido al gran trabajo de preparación que Vergara efectuaba antes de realizar sus obras, analizando cada elemento para encajarlo en la composición, este conocimiento adquirido de la obra podría ayudar en su puesta en valor como parte del corpus productivo del pintor.

En la pintura aparece en primer plano una paloma blanca, en la esquina superior derecha, envuelta en unas nubes de color pardo, que representa la inspiración divina que recibe la figura representada. En segundo plano y ocupando la mayor parte de la composición, aparece la figura protagonista. Se trata de un hombre de avanzada edad, sin pelo en la cabeza, pero con una gran barba, apostado de rodillas sobre un cojín rojo que se encuentra sobre una estructura de madera. La figura mira afablemente a la paloma mientras apoya su mano izquierda en un libro abierto y sostiene en la otra una pluma. Viste con ropajes propios de un miembro de la iglesia. Lo envuelve una sotana de tono grisáceo con ribete rojo en el borde inferior; sobre la que se encuentra un roquete blanco con decoraciones bordadas tanto en los puños como en el borde inferior que le llega a la altura de las rodillas. Sobre los hombros sostiene una muceta violácea y con capucha, con ribete, forro y botones de color rojo. En el cuello le cuelga una cruz pectoral dorada con piedras verdes. Esta vestimenta, junto con la mitra que descansa sobre una mesa, le confieren el cargo de obispo de la Iglesia católica<sup>49</sup>.

A su izquierda aparece un *buffet* o bufete con una tela verde por encima y sobre él varios tratados y la mitra. El libro sobre el que apoya la mano izquierda se encuentra abierto sobre el resto de los volúmenes. A la derecha, y detrás de él, se puede observar una silla con brazos, tapizado rojo y profusas decoraciones doradas. Al fondo, una cortina de color verde queda recogida en la zona central.

El formato de la pintura podría, en un principio, no ofrecer ningún dato importante, ya que se trata de una obra de formato rectangular y orientación vertical. Pero, profundizando en su análisis, se puede ver que sus medidas, 51 x 40 cm, corresponderían a 2,5 palmos valencianos en su eje vertical y dos palmos en el horizontal. Se llega a esta conclusión debido a que este tipo de medida fue muy utilizada durante todo el siglo XVIII.

---

49 BERNAL NAVARRO, J. C. *Asignatura: Iconografía y aspectos sociales de la obra de arte. Tema 2: Formas de representación de imágenes cristianas. Características físicas e indumentaria. Generalidades. En: Máster en Conservación y restauración de Bienes Culturales.* Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2016, pp. 10-11, 17, 30, 38-40, 44.

*El palmo valenciano*

En el siglo XIII, se seguían estableciendo proporciones métricas basadas en la antropometría, es decir, en las proporciones y medidas del cuerpo humano. Tras la reconquista del Reino de Valencia a los musulmanes, se estableció un sistema de medidas común a todo el territorio de Valencia por orden del rey Jaime I, diferente al del resto de la península. Este sistema tenía como medida principal de longitud la vara o alna, y como submúltiplo de ésta estaba el palmo, de manera que, una vara se componía de cuatro palmos. Esta medida se tomaba de la distancia que comprendía la punta del dedo pulgar al extremo del dedo meñique con la palma estirada. Este sistema estuvo presente durante más de seis siglos, hasta que la reina Isabel II implantó por Real Orden el sistema métrico decimal. Tras este suceso se establecieron equivalencias entre ambos sistemas de medida, otorgándole al palmo el valor de unos 20-21 centímetros.

El palmo valenciano también fue usado comúnmente por los pintores valencianos para la toma de medidas de sus obras. La pintura a estudio tiene unas dimensiones de 51 centímetros en su eje vertical, y 40 centímetros en su eje horizontal. Esto equivaldría a 2 palmos y medio en su eje mayor y dos palmos en el menor. Este dato podría aportar cierta base a la hipótesis de que se trata de una pintura de escuela valenciana<sup>50</sup>.

En cuanto a la composición de la escena, se pueden distinguir varios planos compositivos. En el centro de la pintura, atrayendo la atención del espectador, se encuentra la figura del santo, dividiendo longitudinalmente el lienzo en dos mitades de sentido vertical. Su mirada, que se dirige hacia arriba, hace que la vista se mueva hasta la paloma que se sitúa en la parte superior y que conforma el plano más cercano al espectador. La posición del ave, mirando al santo, le devuelve el punto de mira a éste, el cual, mediante la posición de sus brazos, enlaza con el resto de elementos de la escena.

---

50 MAÑEZ PITARCH, M. J. Y GARFELLA RUBIO, J. *El descubrimiento de las proporciones establecidas por Vitruvio y Alberti en las tierras del maestrazgo de Montesa, gracias a los levantamientos gráficos arquitectónicos*. Universitat Jaume I. Castellón, 2013, p. 78.

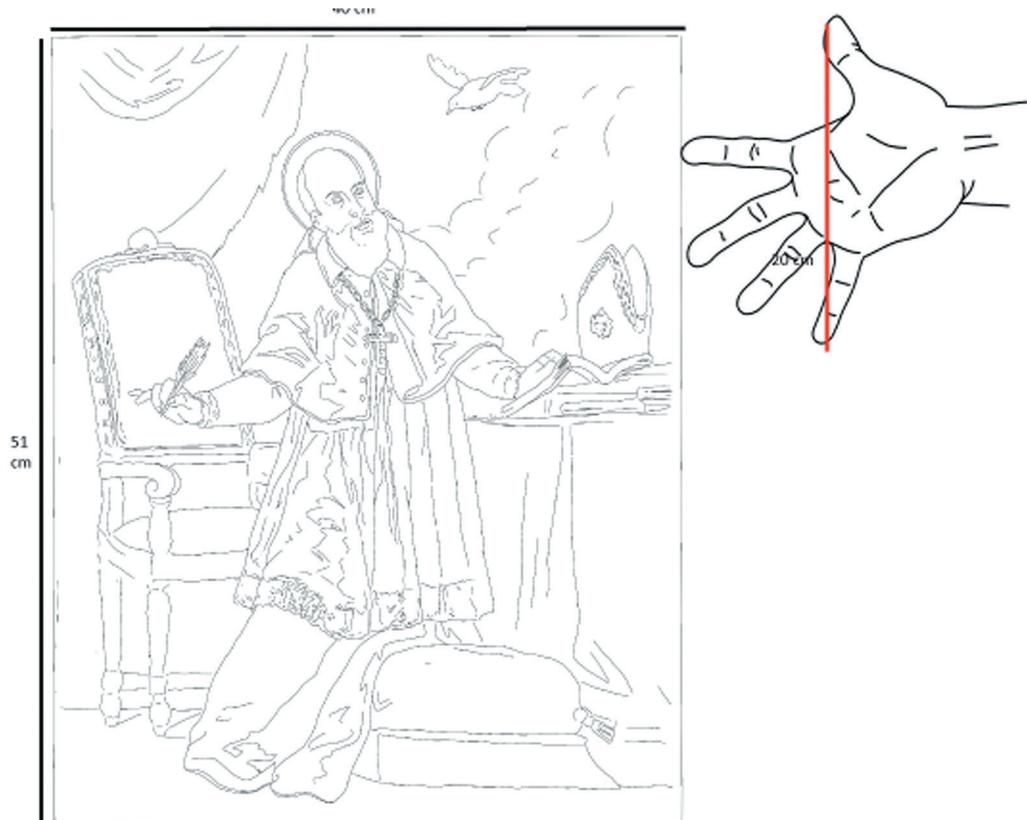


Fig. 26: Esquema de medidas del palmo valenciano.

La altura del buffet que se encuentra a la izquierda del personaje, junto con sus brazos, marca un claro eje horizontal que divide la imagen en dos mitades y, junto con la división vertical, forma una cruz. La silla de la derecha y la cortina que se encuentra tras ella componen los planos finales y cierran la composición.



Fig. 27: Esquema de los planos.

Primer plano

Segundo plano

Tercer plano

Cuarto plano



Quinto plano

Sexto plano

Séptimo plano



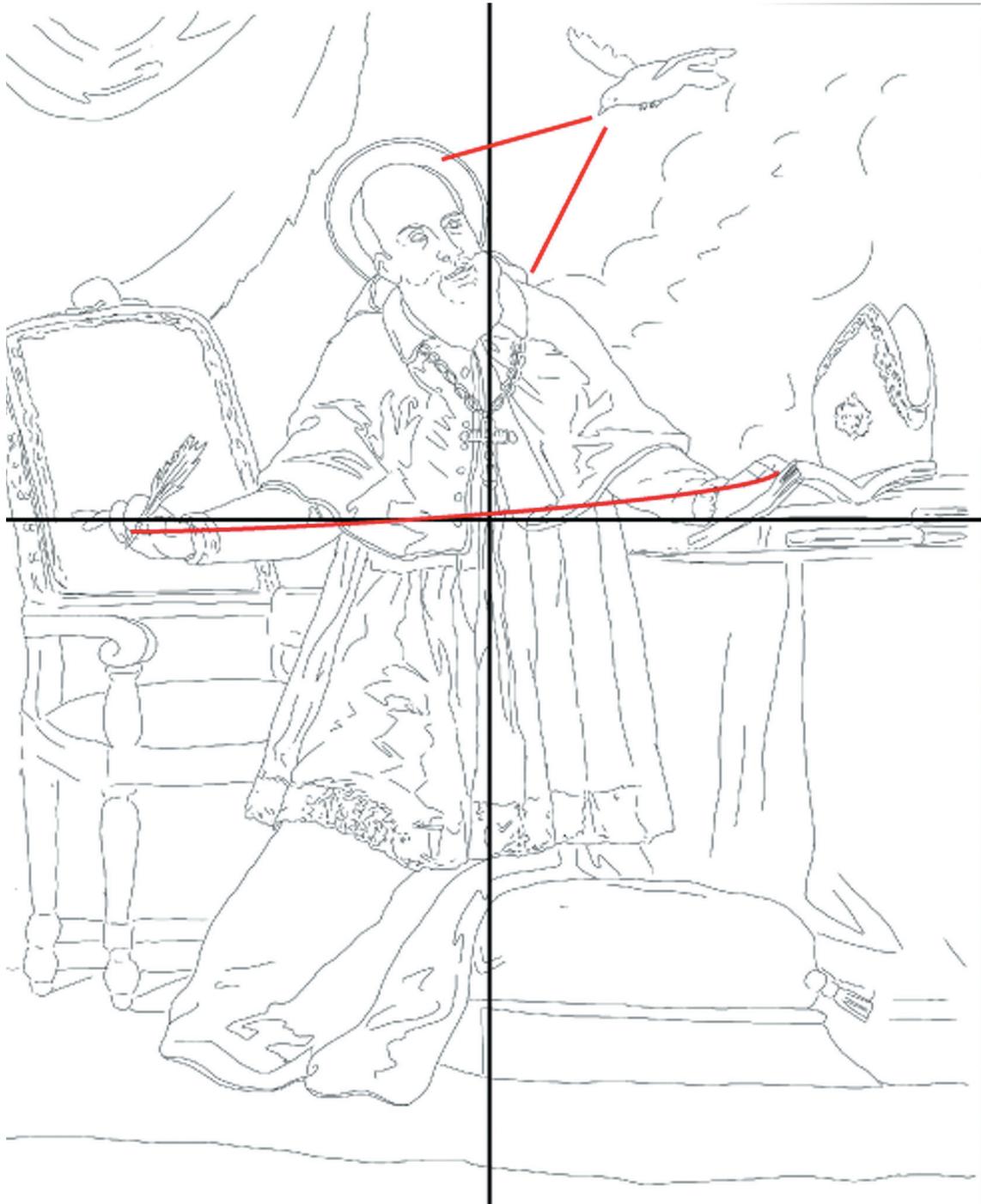


Fig. 28: Esquema compositivo.

## 5.3. ESTADO DECONSERVACIÓN

*Marco*

El marco, de plata corlada, en el que estaba colocado la obra en principio presenta suciedad superficial por toda su extensión, localizada en mayor cantidad en las zonas de unión de las diferentes piezas que lo componen. De igual modo, muestra pequeñas faltas de dorado en el anverso, que afectan tanto a la capa de plata corlada como a la capa de preparación anterior. También aparecen varias grapas y restos de papel en la esquina superior derecha del reverso, los cuales podrían deberse a algún tipo de identificación que la casa de subastas retiró al efectuarse la venta

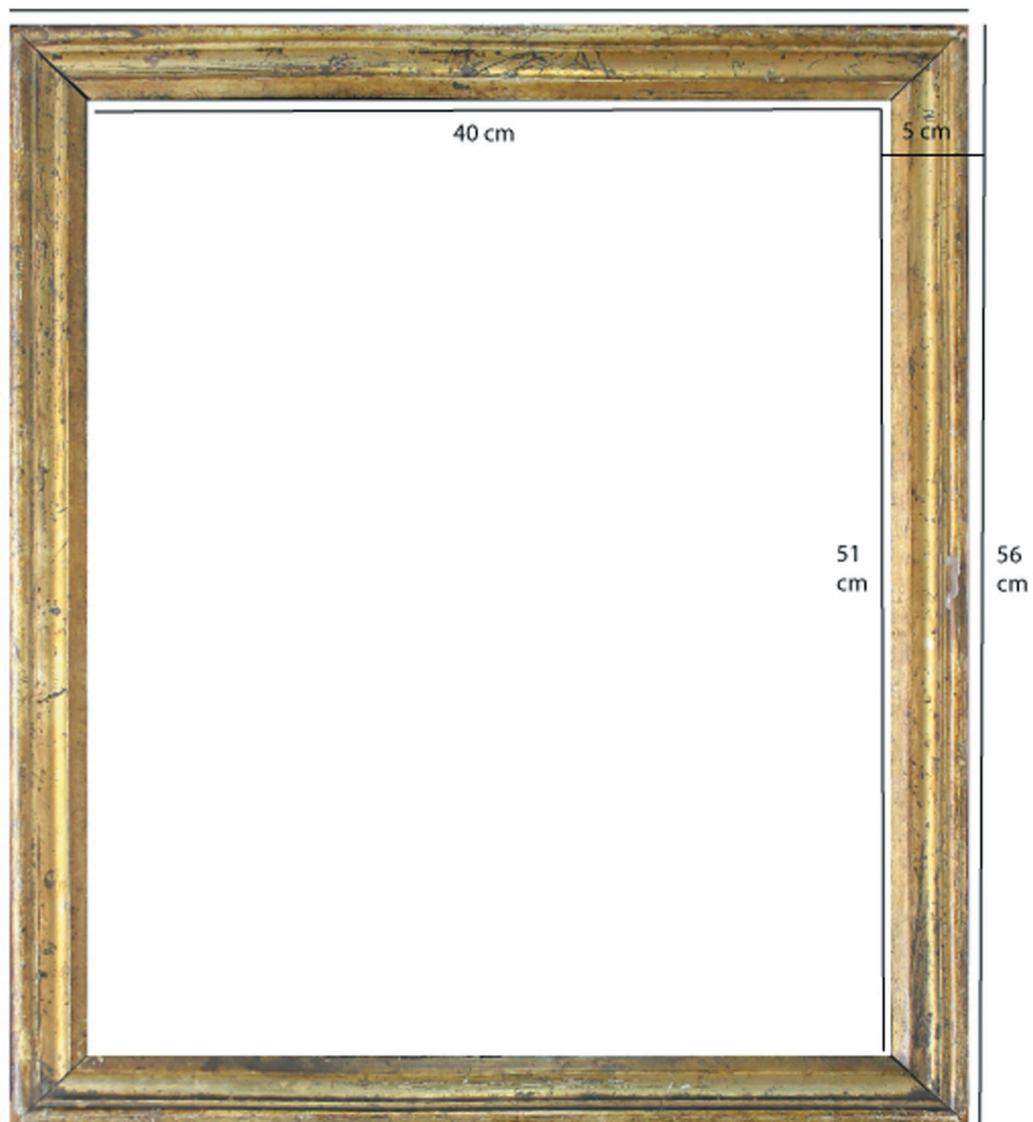


Fig. 29: Fotografía general del marco. Anverso.

*Bastidor*

El bastidor posee gran solidez, a pesar de que le falta una de las cuatro cuñas originales, concretamente la de la esquina superior derecha. Se pueden observar varias marcas y erosiones en la superficie de la madera, así como dos orificios producidos por un ataque de xilófagos ya inerte. También presenta suciedad superficial, localizada primordialmente en la zona inferior y en las uniones de las piezas que lo componen.



Fig. 30: Fotografía general del bastidor. Reverso.

*Soporte textil*

La tela que soporta la pintura se encuentra en condiciones estables a pesar de la oxidación que presenta por toda su extensión. En los bordes se pueden observar deformaciones por la tensión de los clavos, así como restos de los productos de corrosión de éstos. Aparecen también señales de color oscuro en la zona donde el borde interior del bastidor ha quedado marcado en la pintura y, por consiguiente, en la tela. Además, una gran cantidad de suciedad se acumula en el borde inferior, entre el soporte y el bastidor. No se observan faltas de soporte, ni destensados importantes ni marcas de humedad. Aunque se puede distinguir un patrón regular en la zona inferior en sentido horizontal, no se corresponde con ningún tipo de escritura.



Fig. 31: Fotografía de la suciedad superficial encontrada en la zona inferior del soporte.



Fig. 32: Detalle del patrón regular de la zona inferior del soporte.



Fig. 33: Fotografía general del reverso del soporte.

*Estratos pictóricos*

En cuanto a la preparación, cabe resaltar las faltas en todo el perímetro de la obra, así como en zonas puntuales. Además, se encuentra fuertemente craquelada y con pérdida de adherencia en todo su perímetro, destacando el borde inferior. Las capas de pintura presentan las mismas faltas que se encuentran en los estratos subyacentes, así como una ligera falta de adherencia tanto en el perímetro de la obra, principalmente en el borde inferior, como en la zona colindante a la marca que el filo interior del bastidor ha dejado en la pintura. También se observa falta de adherencia y de materia en la zona de los bordes, en concreto alrededor de los clavos que sujetan la tela al bastidor. En esta capa cabe destacar también la gran fragmentación que presenta la pintura en forma de craqueladuras, primordialmente de sentido horizontal y que afectan con más contundencia a la zona central del cuadro. La direccionalidad de las grietas indica que la posible causa de esta degradación es la diferencia de grosor entre el hilo de trama y de urdimbre ya que no muestra signos de haber sido tensada más de una vez en el bastidor. Por último, tras el examen bajo luz ultravioleta, se pueden diferenciar varios repintes puntuales en la obra, correspondientes a diferentes faltas de la pintura original, por lo que se supone que fue retocada en algún momento de su vida material. Se puede observar un repinte de tamaño considerable en la esquina inferior izquierda de la obra, bajo el borde de la túnica del personaje, que no se corresponde a una falta del original. En cuanto a la capa de protección, se puede decir, tras el examen bajo luz ultravioleta, que se aplicó con posterioridad al repinte de la zona inferior, pero anteriormente a realizar el resto de retoques. Presenta una ligera capa de suciedad superficial, oxidación regular por toda la superficie, y también se ve afectada por las craqueladuras de las capas anteriores.

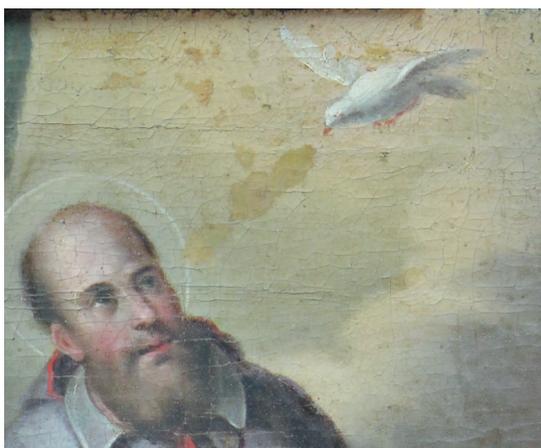


Fig. 34: Detalle de uno de los repintes del fondo.



Fig. 35: Detalle del repinte de la zona inferior de la figura.



Fig. 36: Mapa de daños. Anverso.

Pérdidas de película  
pictórica  
Intervenciones  
anteriores



Craqueladuras

Marcas



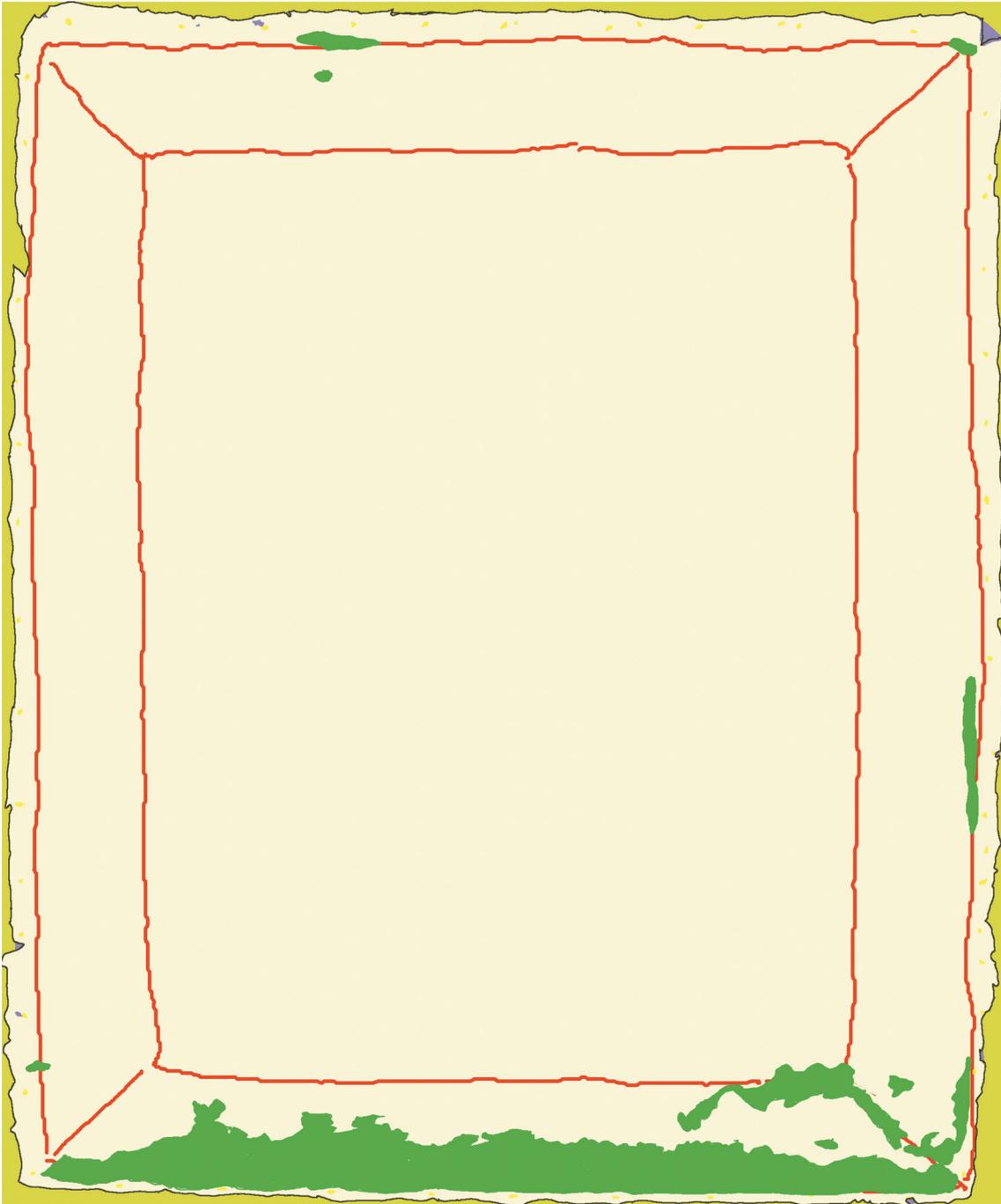


Fig. 37: Mapa de daños. Reverso.

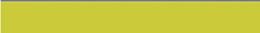
Desgarros		Orificios de clavos	
Pérdidas de soporte		Acumulación de suciedad	
Marcas en el lienzo		Oxidación	



Fig. 38: Fotografía general bajo luz ultravioleta.



Fig. 39: Fotografía general bajo luz rasante.

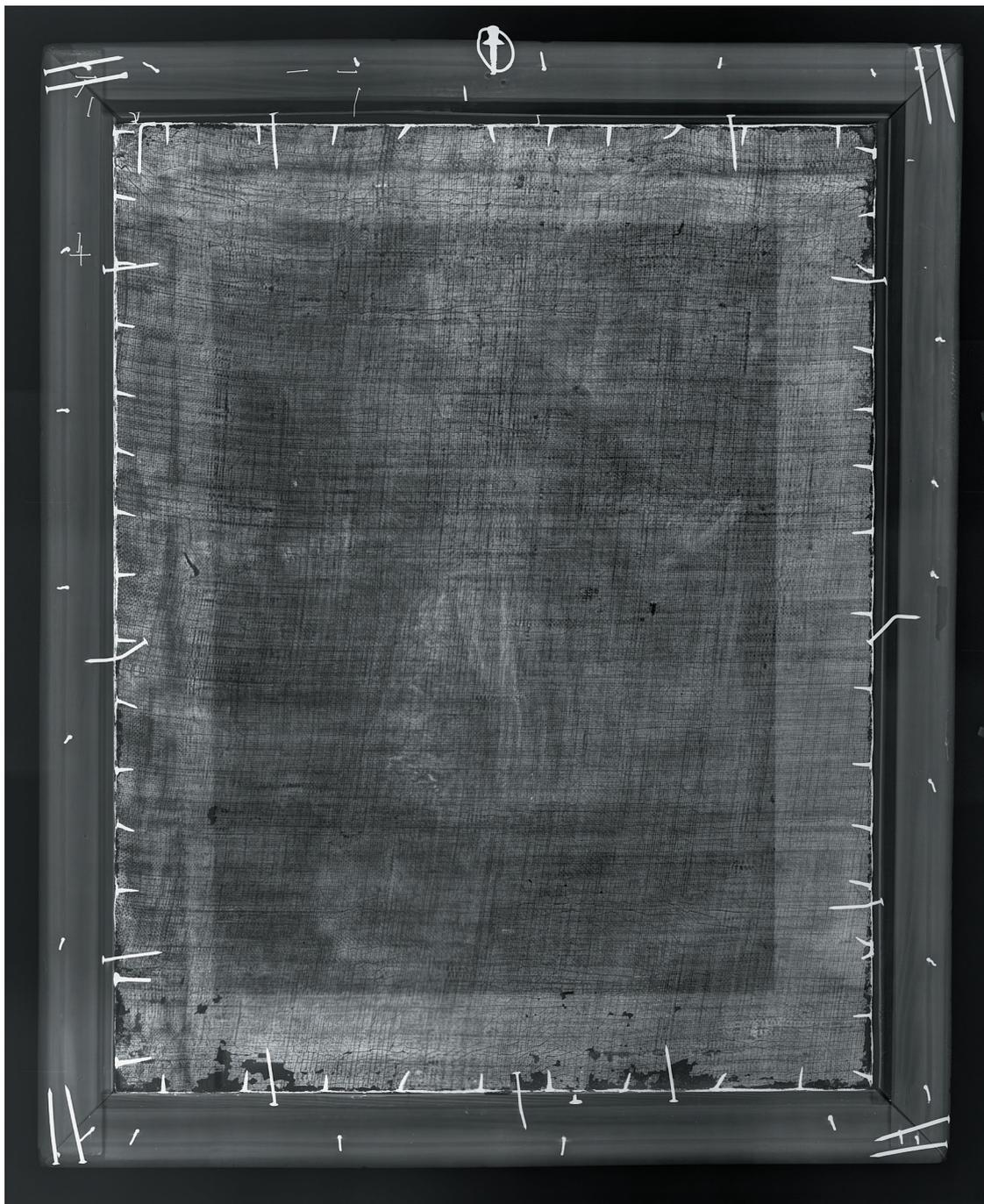


Fig. 40: Fotografía rayos X.



## 6. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Tras ejecutar un examen en profundidad del estado de conservación de la obra y antes de comenzar con el proceso de restauración, se procedió a realizar una documentación fotográfica previa. Mediante el registro de la fluorescencia ultravioleta se pudo detectar el grado de oxidación del barniz y la localización de anteriores intervenciones en forma de repintes. Por su parte, la fotografía bajo luz rasante evidenció la presencia de ciertas deformaciones en el plano y craqueladuras. También se efectuó una radiografía de la pintura, así como la toma de datos de todas las características que se encontraron tras el examen. A continuación, se retiró el marco que presentaba, se eliminaron las tablillas de madera que cubrían el perímetro y se desmontó el lienzo del bastidor a fin de poder tratar ambas partes individualmente. Tras completar estos procesos se abordó la intervención del cuadro.

Los tratamientos se han llevado a cabo desde marzo a junio del año 2017, en el Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València.

## 6.1. MARCO

El marco se separó de la obra de forma mecánica eliminando los clavos que unían ambas piezas y se retiraron también todas las grapas y papeles adheridos a la parte posterior. El siguiente paso fue la limpieza del reverso y de la zona interna, que se realizó con una mezcla de agua desionizada y alcohol etílico a una proporción de 1:1.

A continuación, se procedió a la limpieza de la plata corlada. Para esta fase se empleó una emulsión grasa compuesta por White Spirit en su fase externa y una solución tampón de pH 8,5 en su fase interna.

Se aplicó esta mezcla dejándola actuar unos segundos para, después, retirarla con un hisopo en seco y lavar la zona con ligroina. El siguiente paso fue el estucado de las zonas faltantes. Debido a que dichas áreas tenían cierto grosor, se optó por un primer estucado con Polyfilla© para terminar el nivelado con estuco tradicional a base de carbonato cálcico, gelatina técnica y agua. Se nivelaron las lagunas con una lija fina. El siguiente paso fue la reintegración cromática de las faltas con pintura gouache dorada para, finalmente, retocar esta aplicación con pigmentos al barniz. Con el fin de colocar la obra de nuevo en el marco tras su restauración, se adhirieron unas tiras de espuma de polietileno reticulado para mejorar la protección y almohadillado de la pintura.

## 6.2. BASTIDOR

Paralelamente a los primeros procesos de intervención sobre la capa pictórica, se trató el bastidor. En primer lugar, se eliminaron los clavos que habían quedado encajados entre la madera. Seguidamente, se realizó una limpieza de la suciedad superficial depositada sobre el bastidor mediante una mezcla hidroalcohólica a una proporción de 1:1.



Fig. 41: Proceso de limpieza del bastidor.

A continuación, se efectuó un lijado de toda la superficie y se rebajaron tanto las aristas como el filo interno de todas las piezas para evitar posibles daños y marcas en el lienzo. Para evitar posibles ataques biológicos, se aplicó como medida preventiva una capa de Xylamon® con brocha. Transcurrido el tiempo de secado se procedió a la aplicación a muñequilla de una capa de cera de abeja natural disuelta en White Spirit en proporción 1:1, como método de protección.

Por último, habiendo comprobado la medida correcta de la abertura con la pintura, se colocaron y fijaron las cuñas y se le colocó una nueva en el hueco faltante.



Fig. 42: Fotografía final del bastidor tras la restauración. Anverso.

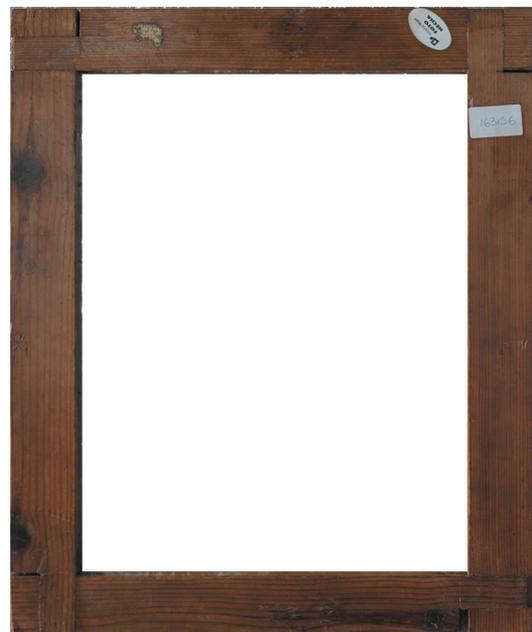


Fig. 43: Fotografía final del bastidor tras la restauración. Reverso.

### 6.3. SOPORTE

En cuanto al soporte, una vez retirado el lienzo tanto del marco como del bastidor y tras la protección de la capa pictórica, se procedió a la limpieza de los bordes de la tela, primero de forma mecánica con una espátula eliminando la suciedad más adherida a la tela y con una brocha para la más superficial. A continuación, se limpió toda la superficie del reverso de la tela con esponja Wishab®. Para reducir la deformación en el plano de todo el borde del lienzo, se humectó ligeramente la zona con agua desionizada y se le aplicó calor y presión hasta devolverle la planitud. El mismo proceso se llevó a cabo para reducir la deformación que el borde interior del bastidor había provocado en la pintura. Una vez realizadas estas intervenciones se volvió a aplicar calor y presión a toda la superficie para llevarla hasta el plano.



Fig. 44: Eliminación mecánica de la suciedad superficial.

Seguidamente se prepararon los bordes de tensado. Se decidió aplicar este procedimiento ya que la tela original se había visto muy afectada en la zona perimetral y los bordes que presentaba no aseguraban su buena colocación y conservación tensado en un bastidor; por el contrario, el resto de la tela se encontraba en un buen estado de conservación y resistencia, por lo que no era necesaria otra intervención más invasiva. Se midieron y cortaron los bordes de lino, una vez estuvo lavada y seca la tela, con una trama de tafetán y unas medidas de 12 x 40 cm para los lados de menor tamaño y de 12 x 51 para los de mayor longitud. A continuación, se plancharon para conseguir la planitud y firmeza necesarias para el proceso de adhesión. El siguiente proceso fue la preparación de los bordes, desflecando 0,5 cm el contorno superior y uno de los laterales para evitar que, con el paso del tiempo, las zonas de contacto con la obra y entre bordes queden marcadas en la pintura. Antes de proceder con la adhesión de los bordes, se realizó un saneamiento del perímetro del original a fin de eliminar cualquier sustancia que perjudicara la correcta unión de los éstos con la pieza, y la eliminación del papel de protección sobrante para evitar que se quedara adherido a las nuevas piezas

de tela y dificultara su propia eliminación; ambos procesos se llevaron a cabo de forma mecánica. Para adherir los bordes de tensado al soporte original se emplearon tiras de Beva film 371, regenerada mediante calor de  $\pm 65\text{ }^{\circ}\text{C}$  y presión durante el enfriamiento. El adhesivo fue seleccionado debido a su buena y homogénea adhesión y a su limpieza en la utilización. En primer lugar, se fijaron las tiras de adhesivo a los bordes para, después, unirlos al original. Por último, y una vez estuvo tratado el bastidor, se volvió a colocar en su posición primigenia.

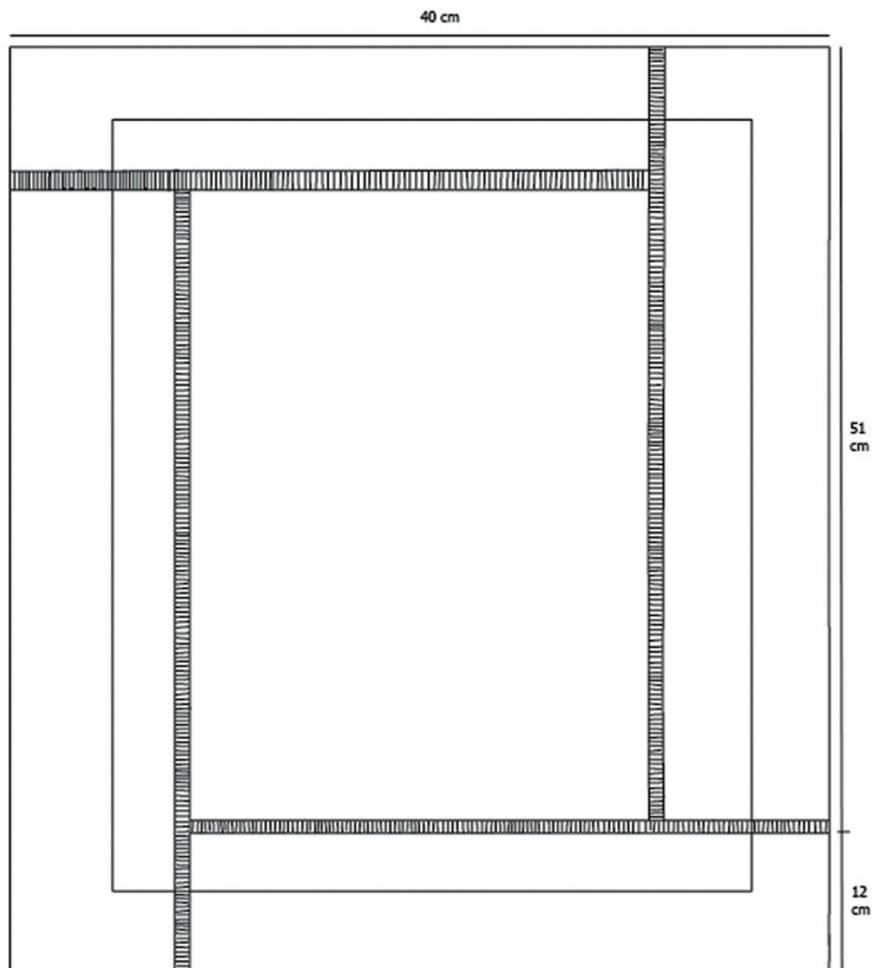


Fig. 45: Esquema de colocación de los bordes de tensado.

#### 6.4. ESTRATOS PICTÓRICOS

En primer lugar, y antes de realizar cualquier proceso de intervención, se consolidó de forma puntual el perímetro de la obra con un compuesto de Plextol B-500 diluido en agua al 25%, para evitar posibles desprendimientos a la hora de eliminar la protección de la capa pictórica. Se realizó una limpieza superficial con agua desionizada, a fin de eliminar parte de la suciedad superficial presente en la pintura y favorecer la adhesión del papel protector. Una vez

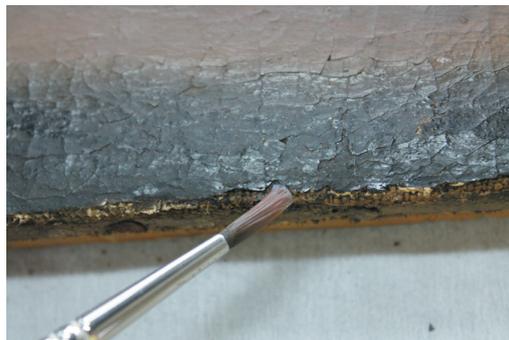


Fig. 46: Consolidación puntual del perímetro de la obra. Zona inferior.

realizado esto, se protegió toda la superficie pictórica con un *tissú non tisse* 30/B adherido con una mezcla de Klucel-G, Plextol B-500 y agua al 15%. También se protegieron, de igual forma, los bordes de la tela, ya que presentaban un estrato pictórico. Una vez la pintura quedó protegida de posibles daños causados por los diferentes procesos de intervención, se procedió a la retirada, de forma mecánica, de los clavos metálicos que unían la tela al bastidor.

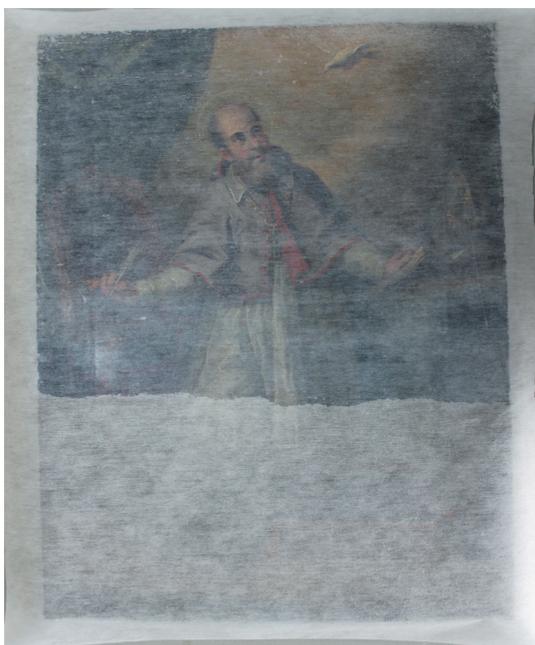


Fig. 47: Proceso de protección de los estratos pictóricos.



Fig. 48: Finalización del proceso de protección de los estratos.

A continuación, se repasó la zona de la marca del bastidor por el anverso, aplicando calor y presión. Seguidamente se eliminó la protección de la capa pictórica aplicando humedad controlada para disolver el adhesivo y retirar el papel de forma mecánica. Al tener la obra a la vista, se efectuó su colocación en el bastidor original ya que, tras valorar su estado de conservación, se optó por conservarlo debido a los datos significativos de valor histórico que aporta. Para el tensado de la pintura se utilizaron grapas de acero inoxidable colocadas en un ángulo de 45° con respecto al eje del bastidor y acolchadas con una pieza de moqueta para evitar posibles marcas de tensión en la tela original.

Al encontrarse ya la obra colocada en el bastidor, se pudo proceder con la limpieza de la suciedad superficial y del barniz oxidado que cubrían la capa pictórica. El desbarnizado se llevó a cabo de forma paulatina, intentando eliminar la suciedad superficial y el barniz oxidado de forma ordenada para así poder utilizar los productos menos dañinos, tanto para la obra como para el restaurador.

En primer lugar, se procedió a la limpieza de la suciedad superficial adherida a la capa de protección. Para ello se utilizó un método acuoso siguiendo el parámetro del pH. Debido a que la suciedad superficial tiende a estar compuesta por productos ácidos, se optó por utilizar una solución tampón alcalina para eliminarla, de un pH de 8,5<sup>51</sup>. Se prepararon varias mezclas para realizar las pruebas de solubilidad, pero el resultado más óptimo se obtuvo con la mezcla base gelificada con Vanzan NF-C<sup>52</sup>. Se procedió, por tanto, a aplicar la mezcla y dejar actuar durante unos segundos para retirarla después y lavar la zona con agua desionizada.



Fig. 49: Proceso de limpieza de la suciedad superficial con solución tampón.

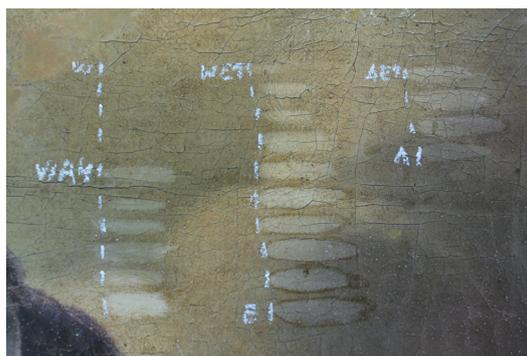


Fig. 50: Test de solubilidad con disolventes orgánicos.

Tras finalizar la limpieza de la suciedad superficial, se realizaron las pruebas de limpieza con disolventes orgánicos a fin de eliminar el barniz oxidado en base a su polaridad. Se siguió el test de

51 COLOMINA SUBIELA, T., GUEROLA BLAY, V. Y MORENO GIMÉNEZ, B. *Notas para un proceso metódico de limpieza. En: Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma: junio de 2017.* Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. Valencia, 2017, pp. 14-24.

52 Ibid., p. 24.

Cremonesi<sup>53</sup> para identificar el producto más apto para eliminar la capa de protección. Los disolventes utilizados para estas pruebas, empleados tanto puros como en mezclas, fueron ligroina, etanol y acetona.

El producto elegido para esta fase de la limpieza fue la mezcla de ligroina y etanol en una proporción de 70-30 respectivamente. Para controlar el tiempo de actuación, la acción y la penetración en la obra, se decidió utilizar la mezcla en gel. Para gelificar los disolventes se emplea el método de Richard Wolbers para realizar un *solvent gel* apolar<sup>54</sup>. El proceso consistió en la aplicación del gel en la zona dejándolo actuar 30 segundos, después se retiró el gel en seco con un hisopo y el lavado se realizó con Ligroina. La retirada de la capa de protección se efectuó de manera selectiva, ya que las zonas con colores oscuros, especialmente los rojos, resultaban más sensibles al efecto de los disolventes y una limpieza más profunda hubiera comprometido la estabilidad de la pintura.

Tras finalizar la limpieza del barniz, se repitieron las pruebas de solubilidad con disolventes orgánicos, esta vez con el objetivo de eliminar los repintes encontrados en los estratos pictóricos. Debido a que ninguno de los disolventes actuaba eficientemente en las zonas de los retoques, se decidió realizar pruebas con el test de Dimetilsulfóxido (DMSO) y acetato de etilo<sup>55</sup> en diferentes proporciones. El resultado más óptimo se consiguió con la mezcla de DMSO al 10% en acetato de etilo, por lo que se procedió a la retirada de los repintes.

La decisión de eliminar todos los retoques se llevó a cabo debido a que ninguno de ellos mostraba un carácter histórico relevante y resultaban un foco de atención que dificultaba la correcta lectura de la obra. Muchos de ellos eran de tipo técnico, es decir, que ocultaban distintas pérdidas de estrato original, pero sin ajustarse al límite de la laguna. En cambio, se encontraron dos que correspondían a repintes de estilo y tenían como objetivo modificar partes de la composición original a fin de adaptar la pintura al estilo del momento. Durante esta fase de la limpieza se descubrieron tres llamas de fuego en la zona del cielo en dirección al personaje principal, representando la Santísima Trinidad. También se halló, bajo el repinte del suelo, la sombra de la sotana y el pie derecho de la figura, sobresaliendo del borde inferior de ésta. Tras la consulta del libro de Barros *Imágenes y sedimentos*<sup>56</sup> y la observación de la obra, se podría decir que el retoque que cubría las llamas era un repinte de estilo que pudo llevarse a cabo por un cambio en el gusto del arte en algún momento de la historia de la pieza. Sin embargo, el repinte del pie y de la sombra de la sotana podría haberse producido por una incorrecta lectura de la

---

53 Ibid., p. 34.

54 Ibid., p. 37.

55 Ibid., p. 35.

56 BARROS GARCÍA, J. M. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Editorial Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València. Valencia, 2005, pp. 74-76.

composición, que llevaría a una confusión en la postura de las piernas del personaje.



Fig. 51: Resultado del proceso de eliminación del repinte del cielo.





Fig. 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 y 60: Secuencia del proceso de limpieza del repinte del suelo.

Una vez se encontró la obra completamente limpia, el siguiente paso fue el barnizado de la pintura con resina natural dammar diluida en White Spirit (WS). Para elaborar el producto a emplear se utilizó un volumen de la mezcla madre de resina y WS, (1:1), en una mezcla con cinco volúmenes de disolvente y se extendió con brocha. Por una absorción irregular del barniz, se tuvo que proceder a la aplicación de una segunda capa para igualar la superficie y conseguir una protección y un brillo uniforme.

A continuación, se estucaron las faltas de preparación y estratos pictóricos y se nivelaron los estucos ya existentes. Este proceso se llevó a cabo a pincel con un estuco tradicional a base de gelatina técnica, agua y carbonato de calcio. Al secarse el producto, se eliminó el exceso, se nivelaron las lagunas y se limpió la zona circundante con agua desionizada. Para evitar que el estuco supusiera un elemento distorsionador en el conjunto de la obra por no adecuarse a la morfología de la superficie, se texturizaron todas las lagunas imitando los relieves que el craquelado general ha provocado en la pintura original, tanto mediante incisión como con pinceladas y empastes<sup>57</sup>.

El siguiente proceso llevado a cabo fue la reintegración de las pérdidas de pintura original. Debido a que las lagunas no se encuentran en elementos importantes de la composición, a que no provocan una merma de información y a su escaso tamaño, se decidió emplear una reintegración ilusionista que no supusiera un foco de atención en el conjunto de la obra<sup>58</sup>.

Para efectuar este proceso, en primer lugar, se aplicó acuarela a las zonas afectadas, igualando tanto en color como en forma al original. Antes de continuar, se barnizaron puntualmente las zonas intervenidas para fijar el retoque y saturar el color a fin de comprobar su acercamiento con el original. La segunda fase de la reintegración consistió en completar la integración de las acuarelas superponiendo veladuras de pigmentos al barniz, Gamblin©, ya que presentan un brillo similar al óleo original.

Por último, para finalizar los procesos de restauración de los estratos pictóricos, se efectuó el barnizado final de la pieza con resina alifática Regalrez 1094©, al que se le ha añadido un pequeño porcentaje de una amina estabilizadora frente a la radiación UV. La aplicación se llevó a cabo por pulverización para ajustar al máximo la reintegración y el aspecto final de la obra.

---

57 CASTELL AGUSTÍ, M., MARTÍN REY, S. y FUSTER LÓPEZ, L. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de Pintura sobre lienzo*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2003, pp. 95-96.

58 Según el texto de Ana Calvo *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo* p. 283, la naturaleza y extensión de las lagunas en la pintura pueden influir de forma contundente en la elección del criterio general de actuación sobre ellas. De esta forma, la presencia de minúsculas faltas puntuales o la existencia de lagunas algo mayores, pero en las que no existe duda sobre la posible reconstrucción, en numerosas ocasiones hace que resulte conveniente su integración estética en el conjunto.



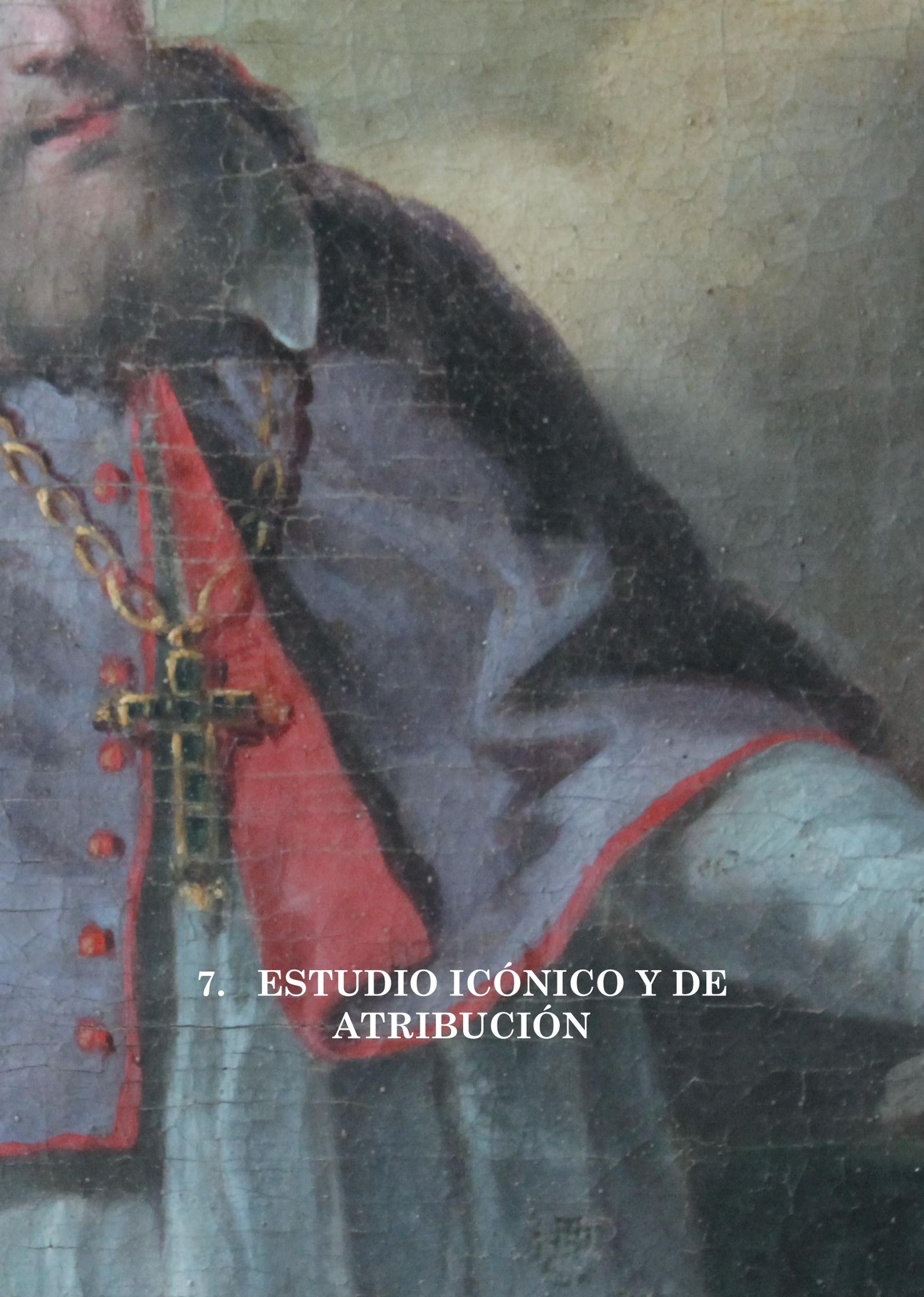
Fig. 61: Fotografía general tras el proceso de reintegración.



Fig. 62: Fotografía general antes de la restauración.



Fig. 63: Fotografía general tras la restauración.



**7. ESTUDIO ICÓNICO Y DE  
ATRIBUCIÓN**

## APROXIMACIÓN A SU ATRIBUCIÓN

El objetivo principal de la presente investigación es conocer la autoría de la pintura *San Francisco de Sales*. Tras la consulta con varios expertos en pintura hispánica del siglo XVIII, se llega a la conclusión de que dicha obra pertenece, por técnica y estilo, a la escuela valenciana del siglo XVIII y de que podría formar parte del corpus productivo del pintor José Vergara (1726-1799). Debido a la falta de documentación que pudiera cerciorar la autoría, es necesario apoyarse en los aspectos técnicos y estilísticos para poder demostrar la validez de estas teorías.

Durante el siglo XVIII, los tratados más utilizados en temática pictórica eran el de García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, el de Preciado de la Vega, *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la escritura*, y el de Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, entre otros muchos. En ellos se guardaban toda clase de fórmulas y consejos sobre las técnicas pictóricas, estéticas o elementos que debían o no utilizarse en el desarrollo de dicha actividad. Es muy posible que Vergara, gran estudioso y preparador de sus composiciones, tuviera acceso a ellos y los utilizara de base para desarrollar la profesión. Este hecho no sirve para afirmar la autoría del pintor sobre la obra a tratar, ya que son muchos los artistas que tuvieron acceso a estos tratados y los utilizaron. Sin embargo, es posible situar la obra en su contexto histórico, junto con la técnica de ejecución, óleo sobre lienzo.

Al realizar un análisis compositivo de la obra con detenimiento, se pudo constatar que tanto la composición, como el estilo y el tratamiento de la temática religiosa eran propios del artista, y se pudieron observar varios aspectos con similitud a otras de sus obras. A partir de esa observación, se procede a consultar gran parte de la producción pictórica de Vergara y, en especial, los catálogos de dibujos publicados por Adela Espinós en 1984<sup>59</sup>, intentando hallar referencias y similitudes entre estos y la obra a estudio.

Tras analizar en profundidad todos los bocetos publicados, y a pesar de no corresponderse ninguno de ellos con la composición de la pintura, se han encontrado varios elementos independientes que coinciden de forma casi exacta con los presentes en la obra. Además, estos mismos elementos, y otros de los que no había dibujo, se han encontrado reproducidos en otras pinturas de Vergara, hecho que confirmaría uno de los procesos que el pintor más utilizaba durante su proceso de trabajo, la autocitación de sus diseños.

En primer lugar, se procedió a analizar y comparar el rostro del personaje de nuestra pintura con los personajes de algunas de las obras de Vergara, dado que el artista tenía una manera muy

---

59 ESPINÓS, A. Op. Cit.

particular de formar los rasgos y las expresiones en sus composiciones. La posición y el trazo con el que resuelve los ojos y la mirada está presente en casi toda su producción, incluida en la pintura del estudio.



Fig. 64: *San Vicente en la cárcel*. Detalle. José Vergara. Catedral, Valencia.



Fig. 65: *San Vicente en la cárcel*. José Vergara. Catedral, Valencia.



Fig. 66: *Santo Tomás de Aquino*. Detalle. José Vergara. Catedral, Valencia.



Fig. 67: *Santo Tomás de Aquino*. José Vergara. Catedral, Valencia.



Fig. 68: *San Juan de Ribera adorando el Santísimo Sacramento*. Detalle. José Vergara. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

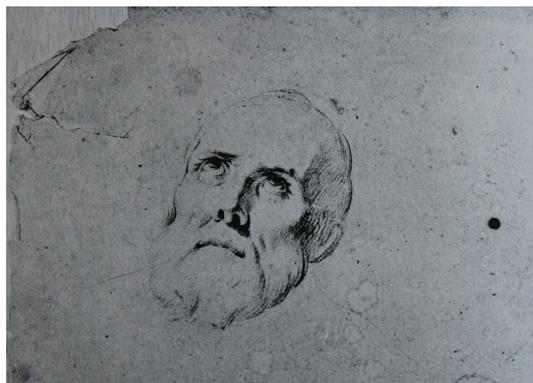


Fig. 69: 511. *San Felipe Neri (cabeza)*. José Vergara.

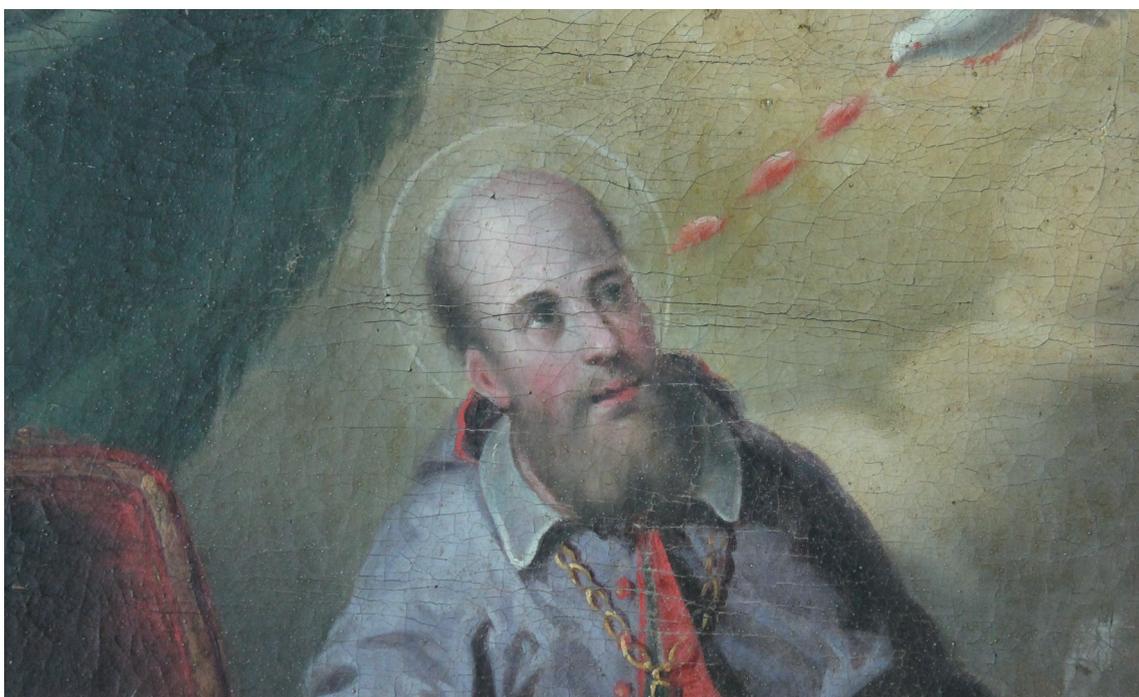


Fig. 70: *San Francisco de Sales*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Colección privada.

La posición en general de la figura, la inclinación de las piernas, la apertura de los brazos y la colocación del pie, son recursos muy estudiados y utilizados por el pintor, de forma que son numerosas las obras en las que aparecen, ya sea idénticos o modificados. Mención especial merece la pintura *San Ignacio de Loyola asistido por un ángel* (Fig.: 71), en la que podemos ver una postura prácticamente exacta a la de nuestro personaje, variando únicamente la dirección de la posición y mínimamente la colocación de las manos.



Fig. 71: *San Ignacio de Loyola asistido por un ángel*. José Vergara. Real Sociedad Económica de Amigos del País. Zaragoza.



Fig. 72: *San Francisco de Sales*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Colección privada.

Cabe destacar que la composición de estos dos cuadros también coincide en la colocación del pie de ambos personajes, al sobresalir de forma similar y con los pliegues de la sotana en una caída semejante. Posteriormente se tratará el tema de las telas en especial, pero es sustancial tener en cuenta esta obra como un ejemplo general de utilización de los mismos modelos compositivos ya que sus similitudes no pueden encajarse en un único elemento.

En estrecha relación con el punto anterior, los ropajes también forman un nexo de unión entre la obra a estudio con otras muchas del artista, incluidos varios dibujos de estudio de telas que Vergara, probablemente, utilizó en todas ellas. En las siguientes imágenes podemos observar varias de estas similitudes. El personaje de la figura 73 muestra una posición muy semejante a la del personaje de la obra estudiada. Además, tanto la muceta como el roquete son prácticamente idénticos y la caída de la sotana con la visión de la punta del zapato también coincide en la composición de ambas piezas.

En cuanto a la figura 74, se trata del estudio de telas en el que, posiblemente, Vergara se inspiró para crear la caída de la vestimenta del personaje protagonista. En la última imagen, fig. 75, volvemos a observar un gran parecido en la posición de la figura central de la fotografía, la muceta es prácticamente idéntica y el roquete del hombre de la derecha es semejante a la que viste el personaje de san Francisco en el cuadro de la investigación.



Fig. 73: *San Ramón Nonato adorando la Eucaristía*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Depósito del Museo de Bellas Artes en el monasterio de El Puig.



Fig. 74: 775. *Estudio de telas*. José Vergara.



Fig. 75: *Glorificación de San Felipe Neri*. Boceto. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Real Academia de la Purísima Concepción, Valladolid.

A continuación, se estudia la posición de la mano derecha del santo, la cual sujeta una pluma. De este elemento en particular se haya el modelo a lápiz (Fig.: 76), así como varias obras en las que Vergara lo reutilizó, como en la mano de la Virgen en la figura 78.

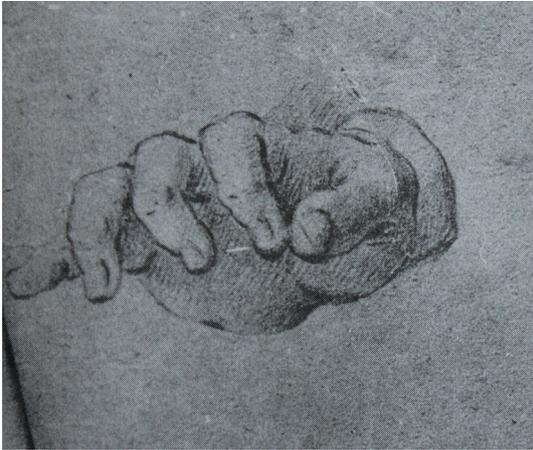


Fig. 76: 689. *Estudio de mano y cabeza*. Detalle. José Vergara.



Fig. 77: *San Francisco de Sales*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Colección privada.



Fig. 78: *Nuestra Señora de la Consolación y Correa*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Colección Joan J. Gavara. Valencia.

La paloma que aparece en lo alto de la composición es muy similar a las que se encuentran también en otras de sus pinturas. Concretamente en dos piezas (Figs.: 80 y 81) se halla una paloma idéntica a la de la obra de estudio; hecho que parece sugerir la existencia de un boceto que Vergara utilizó para crearlas.



Fig. 79: *La tentación de Santo Tomás de Aquino*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Parroquia de la Santísima Cruz. Valencia.



Fig. 80: *Santo Tomás de Aquino*. Detalle. José Vergara. Catedral, Valencia.



Fig. 81: *San Juan de la Cruz*. Detalle. José Vergara, óleo sobre tabla.



Fig. 82: *San Francisco de Sales*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Colección privada.

Otros elementos que se pueden relacionar con la producción del pintor mediante un estudio comparativo son la mitra, la silla, el *buffet* y el libro. Todos ellos presentan ejemplos semejantes dentro del repertorio pictórico de Vergara; si no iguales, parecidos en parte o siguiendo el mismo estilo o posición. En cuanto al libro, se ha encontrado un boceto a lápiz de un ejemplar muy similar a éste, de modo que el artista pudo haber utilizado este dibujo como modelo para la obra, como habitualmente hacía.



Fig. 83: 688. *Estudio de manos*. Detalle. José Vergara.



Fig. 84: *San Luis de Anjou coronando a su hermano Roberto como Rey de Nápoles*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 85: *Visita de San Felipe Neri al Papa Clemente VIII*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Parroquia de Santo Tomás y de San Felipe Neri, Valencia.

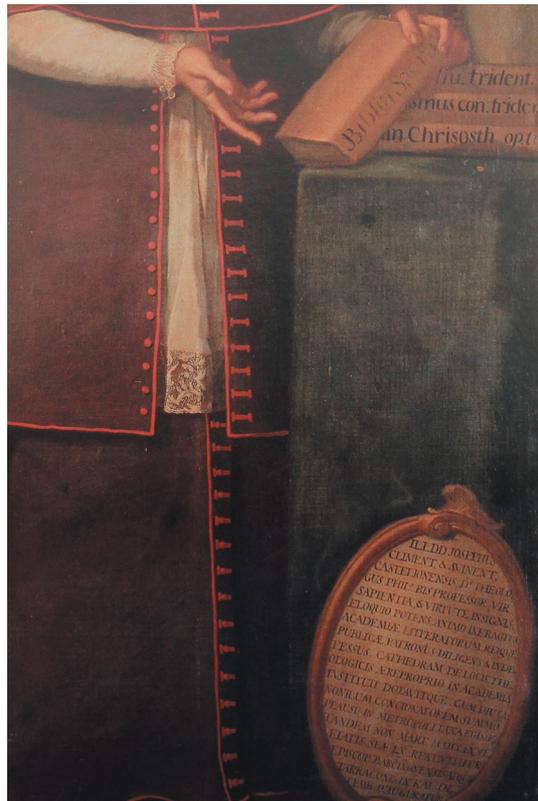


Fig. 86: *Retrato de José Climent*. Detalle. José Vergara, óleo sobre lienzo. Paraninfo de la Universitat de València.

Por último, y enlazando así con el apartado dedicado a la identificación iconográfica, al realizar una búsqueda documental más profunda, se ha encontrado un lienzo del artista italiano Carlo Maratta en el que la figura de San Francisco de Sales guarda gran similitud con el personaje representado en la obra a estudio. Como se comentó anteriormente en el capítulo dedicado a la vida y obra de Vergara, es muy posible que el pintor hubiera tenido acceso a grabados y estampas de las obras del italiano de la mano de dos de los discípulos de éste y artistas anteriores a Vergara, Agustín Gasull y el canónigo Vicente Victoria, quienes se sabe que introdujeron estos grabados en Valencia<sup>60</sup>. Según Catalá, también se basó en una obra de Maratta para crear la figura principal de *La profetisa Miriam* para una de las pechinas de la cúpula de la Seo de Xàtiva, por lo que ya sabemos que consultó la obra del pintor italiano anteriormente, y que la utilizó de base para sus propias composiciones. La pintura de la que podría haber sacado la inspiración para realizar este *San Francisco* es la obra titulada *Madonna con il Bambino e San Francesco di Sales* (Fig.: 87), en la que se puede observar cómo la figura del santo se encuentra casi en la misma posición que en la pintura a estudio, pero invertida, e incluso los pliegues de la sotana del personaje, caen con la misma gracia en una y otra obra.



Fig. 87: *Madonna con il Bambino e San Francesco di Sales*. Detalle. Carlo Maratta, óleo sobre lienzo. Pinacoteca cívica Melozzo degli Ambrogi.



Fig. 88: *San Francisco de Sales*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Colección privada.

60 CATALÁ Y BORGUES, M.A. Op. Cit., pp. 79-80.

## ESTUDIO ICONÓNICO

En cuanto a la identificación del personaje representado, *Subastas Segre* lo clasificó como una pintura de san Agustín. Analizando la iconografía de este santo, podemos observar cómo no concuerda del todo con la representación de la figura. Agustín de Hipona es uno de los cuatro doctores de la iglesia latina y el fundador de la orden de San Agustín, nace en 354 y muere en 431. Uno de los episodios más populares de su leyenda, según Louis Réau es:

“La aparición ante el santo de un niño-a veces convertido en angelito o en Niño Jesús- cuando meditaba acerca del misterio de la Santísima Trinidad. El niño se esforzaba en la playa queriendo vaciar el mar con una concha o cuchara: la empresa era tan insensata como explicar el misterio de la Santísima Trinidad”<sup>61</sup>.

En lo referente a sus representaciones, san Agustín suele aparecer con ropajes de obispo, con alba, capa, mitra y báculo. o como un monje agustino, con hábito negro y cinturón de cuero. En ocasiones aparece con una combinación de ambas, capa sobre el hábito negro y una mitra. Entre sus atributos destacan la pluma, un libro abierto o una maqueta de una iglesia en su papel como doctor<sup>62</sup>. Su atributo personal es un corazón atravesado por una o tres flechas haciendo referencia a uno de sus libros, *Confesiones*, en el que habla de cómo el amor de Dios atravesó su corazón. Puede llevarlo en la mano o pintado sobre el pecho. A partir del siglo XV, en el que se hace más popular su leyenda, habitualmente aparece acompañado de un niño en una playa con una concha o cuchara<sup>63</sup>.



Fig. 89: *San Agustín de Hipona*. Rubens, óleo sobre lienzo.

Ateniéndose a estas características, la identificación del protagonista con san Agustín parece no ajustarse a los datos que se tienen del santo y sus atributos. Algunos de ellos, como la pluma y el libro o la vestidura de obispo coinciden con la figura, sin embargo, faltan los adjetivos más característicos. Es por ello que se decide realizar un nuevo estudio identificativo para hallar otro personaje que se corresponda con el representado en la obra de Vergara. Tras la consulta con varios expertos en pintura histórica del siglo XVIII y el hallazgo de la obra de Maratta anteriormente citada, se abre la

61 RÉAU, L. Op. Cit., p. 37.

62 PBRO. FERRANDO ROIG, J. Op. Cit., p. 34.

63 RÉAU, L. Op. Cit., p. 38.

posibilidad de que se trate de san Francisco de Sales.

Este santo suele aparecer representado con roquete, muceta episcopal morada y con una cruz pectoral. Como doctor de la iglesia presenta una pluma de ave y libros. Como atributo personal en ocasiones puede mostrar un corazón en llamas y coronado de espinas en alusión a su libro *Tratado del amor de Dios*, atributo por el que puede ser identificado erróneamente como san Agustín.



Fig. 90: *San Felipe Neri y San Francisco de Sales*. Dibujo José Vergara, grabado Joaquín Giner Grau. Xàtiva.

Pero el adjetivo más identificativo es la ejecución de su rostro. Se trata de una *vera effigie*, es decir, la representación del aspecto del santo tal y como era en realidad. Según Ferrando Roig, esta imagen de la fisonomía de san Francisco está tomada de un retrato coetáneo a él hallado en el Convento de la Visitación, en Turín<sup>64</sup>. Según esta obra, el personaje era calvo y con una gran barba oscura<sup>65</sup>.

Además del estudio de las bases documentales que han aportado estos datos, también se ha realizado un análisis comparativo de otras obras artísticas en las que la figura de san Francisco de Sales se encuentra representado. En ellas podemos observar las grandes semejanzas en el semblante del personaje y cómo el resto de atributos coincide casi con total exactitud. Se pueden destacar obras como la de Bayeu y Subías



Fig. 91: *Saint Francis de Sales in Glory*. Sebastiano Ricci. Blairs Museum.

64 PBRO: FERRANDO ROIG, J. Op. Cit., p. 117.

65 RÉAU, L. Op. Cit., p. 568.

titulada *San Francisco de Sales* o el boceto preparatorio que llevó a cabo a modo de estudio para la ejecución de la cabeza de la figura, ambos se encuentran en el Museo Nacional del Prado. Otra representación del santo en el mundo del arte es el cuadro de Giuseppe María Crespi, perteneciente a la colección de Getty Museum o la obra de Sebastiano Ricci *Saint Francis de Sales in Glory* (Fig.: 91). Maratta realizó más de un cuadro sobre la figura religiosa, en este caso, (Fig. 93), aparece acompañado también por otros dos santos, la Virgen y el Niño. Cabe mencionar que Vergara realizó otra obra de san Francisco de Sales y que actualmente se encuentra en el Museo de la Ciudad, en Valencia. Al analizarla comprobamos las similitudes que presenta con la obra estudiada, con especial atención a la fisonomía del personaje que es casi idéntica en ambos cuadros.



Fig. 92: *San Francisco de Sales entregando la regla a Santa Juana Francisca Fremiot de Chantal*. José Vergara, óleo sobre lienzo. Museo de la Ciudad, Valencia.

Al tener en cuenta todas estas características y en vista a la comparativa con otras de las representaciones de San Francisco de Sales en el arte, se puede afirmar que la figura que aparece en la obra de estudio podría ser una imagen de este santo.



Fig. 93: *La vergine con Bambino e i santi Ambrogio, Francesco di Sales e Nicola*. Carlo Maratta. Pinacoteca Podesti, Ancona.



## 8. CONCLUSIONES

Después de los estudios y análisis realizados en la elaboración de esta investigación, se ha podido comprobar que la pintura podría pertenecer, con elevada probabilidad, al corpus productivo de José Vergara, ya que los datos obtenidos muestran una clara similitud. A pesar de ello, esta afirmación no ha podido comprobarse con certeza. Asimismo, se ha dejado el campo de investigación abierto a futuras investigaciones que pudieran corroborar la hipótesis planteada y situar la obra en un marco temporal concreto mediante análisis científicos, a fin de comprobar otros aspectos de naturaleza técnica tales como la paleta cromática o el número de estratos entre otros.

Tras la búsqueda de documentación sobre el artista, su obra y proceso de trabajo, se ha podido concluir que el lienzo presenta las principales características de la pintura de Vergara. A nivel compositivo y estético, la pieza muestra tipologías academicistas-clasicistas influidas por la vertiente seiscentista italiana, pero con rasgos del barroco valenciano de la época.

Además, se ha podido comprobar cómo varios de los modelos extraídos de la obra del pintor corresponden con los elementos utilizados en la composición de la pieza a estudio, por lo que este hecho apoya la hipótesis de que sea un lienzo vergariano. Debido a las características formales comparadas con otras de las pinturas del artista se puede decir que, con elevada probabilidad, se trata de un *modellino* realizado por Vergara, ya que el nivel de detallismo empleado en la factura de esta obra no se corresponde con el que se puede observar en otras de sus pinturas, siendo éstas mucho más detalladas. Pero si coincide con otros de los *modelinos* estudiados en comparación con sus versiones definitivas. Cabe destacar que, también algunos aspectos técnicos respaldan nuestra hipótesis. Se ha podido establecer, tras un estudio detallado de la producción de Vergara y, más generalmente, del siglo XVIII, que en el cálculo de las dimensiones de la obra se empleó el sistema de palmos valencianos.

En cuanto a la identificación del personaje principal, gracias a los estudios y análisis comparativos llevados a cabo, pudimos determinar que es muy probable que corresponda a una representación de san Francisco de Sales. Los datos extraídos de las fuentes documentales demuestran que tanto la formulación de la fisonomía como los atributos presentes corresponden a una imagen del santo. Paralelamente, la comparación de la obra estudiada con otras piezas en las que aparece dicho personaje corrobora la validez de la hipótesis, ya que se puede ver fácilmente la similitud de los caracteres y las semejanzas entre las composiciones.

Respecto a la conservación, en una primera observación la obra se encontraba en un estado de conservación relativamente bueno, pero tras el empleo de diversas técnicas de registro fotográfico y la realización de análisis más detallados, se pudo comprobar la existencia de diferentes alteraciones

y deterioros que podrían ser perjudiciales, con el tiempo, para la futura conservación de la pieza. A nivel general, la primera característica encontrada fue la presencia de una capa de protección bastante degradada sobre la superficie pictórica. Este barniz oscurecido, producto de la oxidación, dificultaba considerablemente la correcta lectura de la obra. Los repintes encontrados bajo este primer estrato también influían en la visualización de la pieza, impidiendo una completa comprensión de su composición y sentido iconográfico. Además, el deterioro encontrado en el perímetro de la tela de soporte, causado por el propio tensado y el paso de los años, indicaba un gran riesgo de desprendimiento o destensado del bastidor. El criterio seguido para la intervención y protocolos realizados, cuyo objetivo era frenar su degradación y prolongar su preservación, consiguieron devolver el color original a la pintura mostrando una variedad de tonos, matices y elementos que no eran visibles antes de la restauración. Además, se dotó a la pieza de su estabilidad original. Para poder llevar a cabo este proceso de forma segura y precisa, ha sido de gran ayuda la consulta y estudio de las características de la producción de Vergara y de su proceso creativo.

Por último, con este trabajo se ha podido poner en valor una obra, inédita hasta la fecha, que permite ampliar y profundizar el conocimiento sobre la pintura del autor y servirá de apoyo a futuros estudios e investigaciones relacionados tanto con el artista como con el personaje o con la época histórica.





## 9. BIBLIOGRAFÍA

- BARROS GARCÍA, J. M. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Editorial Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València. Valencia.
- BERNAL NAVARRO, J. C. *Tema 2: Formas de representación de imágenes cristianas. Características físicas e indumentaria. Generalidades. Asignatura: Iconografía y aspectos sociales de la obra de arte. En: Máster en Conservación y restauración de Bienes Culturales*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2016.
- CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- CASTELL AGUSTÍ, M., MARTÍN REY, S. y FUSTER LÓPEZ, L. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de Pintura sobre lienzo*. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Editorial Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2003.
- CATALÁ Y BORGUES, M.A. *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia.
- COLOMINA SUBIELA, T., GUEROLA BLAY, V Y MORENO GIMÉNEZ, B. *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*. Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. Valencia, 2017.
- DE LA CALLE, R. (coord.) *Arte, academia y sociedad. Estudios sobre el siglo XVIII valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2016.
- DE ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Editorial Paris-Valencia. Madrid, 1930.
- ESPINÓS, A. *Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)*. Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.
- GIMILIO SAN, D. *José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesano*. Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.
- MAÑEZ PITARCH, M. J. Y GARFELLA RUBIO, J. *El descubrimiento de las proporciones establecidas por Vitrubio y Alberti en las tierras del maestrazgo de Montesa, gracias a los levantamientos gráficos arquitectónicos*. Universitat Jaume I. Castellón, 2013.
- PASTOR ESTEVE, E. "El Sagrado corazón del niño Jesús". *Aproximación técnica, documental y proceso de intervención a una obra inédita de José Vergara*. Trabajo Final de Grado. Tutor: Vicente Guerola Blay. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, curso 2015-2016.
- PBRO. FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos con 325 ilustraciones*. Ediciones omega S.A. Barcelona, 1950.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F. Tomo II. Vol. 3*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.

- SAN FRANCISCO DE SALES. *El Cristiano interior o guía fácil para salvarse con perfección, sacado de las virtudes, vida y escritos del glorioso San Francisco de Sales*. Obra póstuma. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Barcelona, 1689.
- SAN FRANCISCO DE SALES. *Quinta esencia del amor de Dios, lo puro y acendrado de la dilección sagrada, según la doctrina del glorioso San Francisco de Sales*. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Imprenta de Melchor Sánchez. Madrid, 1691.
- SAN FRANCISCO DE SALES. *Verdaderos entretenimientos del glorioso señor San Francisco de Sales, obispo y príncipe de Geneva, fundador de la orden de la Visitación de Santa María*. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Imprenta Rafael Figueró. Barcelona, 1699.
- SAN FRANCISCO DE SALES. *Cartas espirituales de San Francisco de Sales, obispo y príncipe de Geneva, fundador de el orden de religiosas de la Visitación de Santa María*. Traducida al francés por Andrés Ortega. Imprenta de Bartholome Ulloa. Madrid, 1770.
- SAN FRANCISCO DE SALES. *Conducta de confesores en el tribunal de la penitencia según las instrucciones de San Carlos Borromeo y la doctrina de San Francisco de Sales*. Traducida por Rmo. P. Mtro. Fr. Anselmo Petite. Imprenta de Don José de Urrutia. Madrid, 1792.
- SAN FRANCISCO DE SALES. *Introducción a la vida devota de San Francisco de Sales, obispo y príncipe de Geneva, fundador de la orden de religiosas de la Visitación de Santa María*. Traducida por Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague. Imprenta La Viuda de Barco López. Madrid, 1807.

*Documentación electrónica*

- COLEGIO SALESIANO SAN JUAN BOSCO. <http://valenciasanjuanbosco.salesianos.edu/>. [Consulta: 15/06/2017].
- TOTENART. *Diferencias entre tipos se lienzos, ensamblajes y telas*. <https://totenart.com/tutoriales/diferencias-entre-tipos-de-lienzos-ensamblajes-y-telas/>. [Consulta: 15/05/2017].

## ÍNDICE DE IMÁGENES

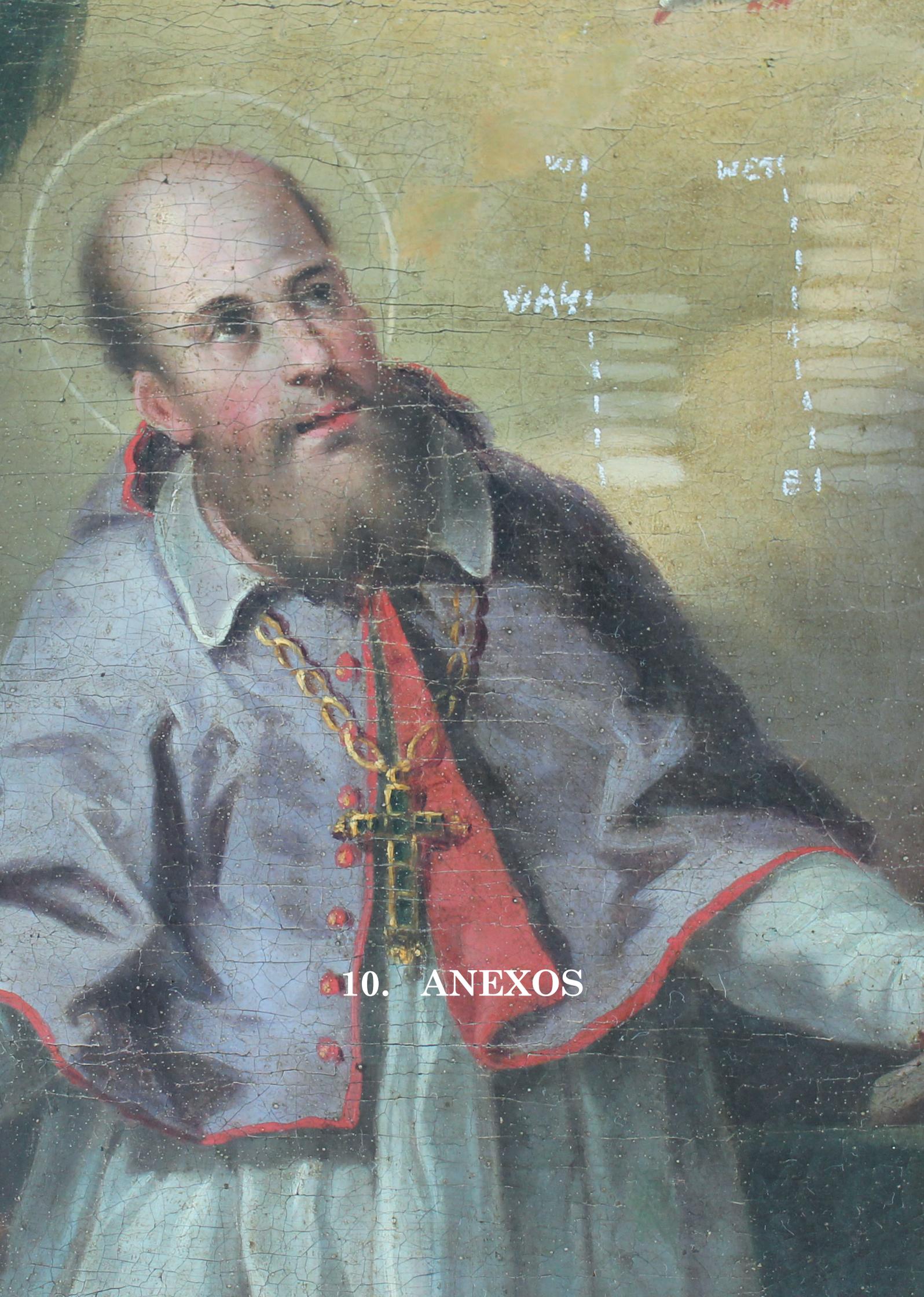
- Imagen de portada y portadillas: fotografías propias de la obra.	
- Fig. 1: CATALÁ Y BORGUES, M.A. <i>El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003.....	22
- Fig. 2: CATALÁ Y BORGUES, M.A. <i>El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003.....	25
- Fig. 3: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	27
- Fig. 4: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	27
- Fig. 5: CATALÁ Y BORGUES, M.A. <i>El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003.....	28
- Fig. 6: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	32
- Fig. 7: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	32
- Fig. 8: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	32
- Fig. 9: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	33
- Fig. 10: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	33
- Fig. 11: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	33
- Fig. 12: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	34
- Fig. 13: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	34
- Fig. 14: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	35

Fig. 15: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocecesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	35
- Fig. 16: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocecesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	36
- Fig. 17: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocecesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	36
- Fig. 18: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocecesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	36
- Fig. 19: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocecesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	37
- Fig. 20: <a href="http://www.scuolaecclesiamater.org/2014/08/qui-amat-filium-aut-filiam-super-me-non.html">http://www.scuolaecclesiamater.org/2014/08/qui-amat-filium-aut-filiam-super-me-non.html</a> . [Consulta: 18/06/2017].....	41
- Fig. 21: Fotografía propia de la obra.....	43
- Fig. 22: Fotografía propia de la obra.....	44
- Fig. 23: Fotografía propia de la obra.....	46
- Fig. 24: Esquema compositivo.....	46
- Fig. 25: Fotografía propia de la obra.....	46
- Fig. 26: Esquema de palmo valenciano.....	49
- Fig. 27: Esquema de composición de planos.....	50
- Fig. 28: Esquema de composición.....	51
- Fig. 29: Fotografía propia de la obra.....	52
- Fig. 30: Fotografía propia de la obra.....	53
- Fig. 31: Fotografía propia de la obra.....	54
- Fig. 32: Fotografía propia de la obra.....	54
- Fig. 33: Fotografía propia de la obra.....	55
- Fig. 34: Fotografía propia de la obra.....	56
- Fig. 35: Fotografía propia de la obra.....	56
- Fig. 36: Mapa de daños.....	57
- Fig. 37: Mapa de daños.....	58

- Fig. 38: Fotografía propia de la obra.....	59
- Fig. 39: Fotografía propia de la obra.....	60
- Fig. 40: Fotografía propia de la obra.....	61
- Fig. 41: Fotografía propia de la obra.....	64
- Fig. 42: Fotografía propia de la obra.....	64
- Fig. 43: Fotografía propia de la obra.....	64
- Fig. 44: Fotografía propia de la obra.....	65
- Fig. 45: Esquema de colocación de bordes.....	66
- Fig. 46: Fotografía propia de la obra.....	67
- Fig. 47: Fotografía propia de la obra.....	67
- Fig. 48: Fotografía propia de la obra.....	67
- Fig. 49: Fotografía propia de la obra.....	68
- Fig. 50: Fotografía propia de la obra.....	68
- Fig. 51: Fotografía propia de la obra.....	70
- Fig. 52: Fotografía propia de la obra.....	70
- Fig. 53: Fotografía propia de la obra.....	70
- Fig. 54: Fotografía propia de la obra.....	70
- Fig. 55: Fotografía propia de la obra.....	70
- Fig. 56: Fotografía propia de la obra.....	71
- Fig. 57: Fotografía propia de la obra.....	71
- Fig. 58: Fotografía propia de la obra.....	71
- Fig. 59: Fotografía propia de la obra.....	71
- Fig. 60: Fotografía propia de la obra.....	71
- Fig. 61: Fotografía propia de la obra.....	73
- Fig. 62: Fotografía propia de la obra.....	74
- Fig. 63: Fotografía propia de la obra.....	75
- Fig. 64: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	78

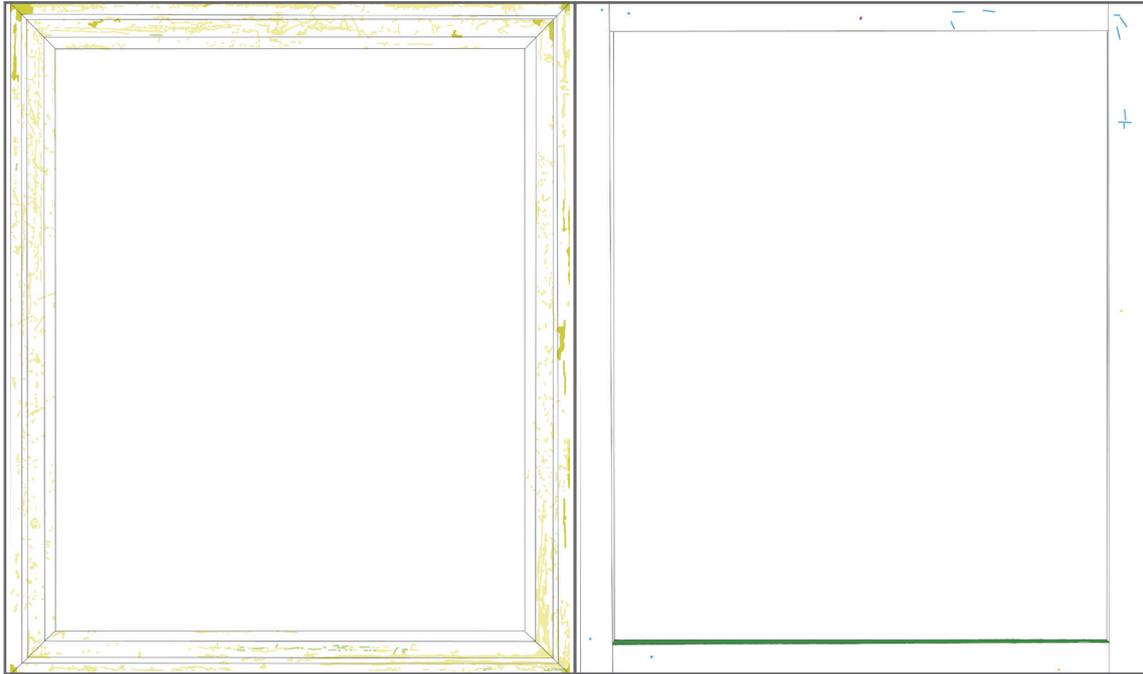
- Fig. 65: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	78
- Fig. 66: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	78
- Fig. 67: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	78
- Fig. 68: CATALÁ Y BORGUES, M.A. <i>El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003.....	79
- Fig. 69: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	79
- Fig. 70: Fotografía propia de la obra.....	79
- Fig. 71: CATALÁ Y BORGUES, M.A. <i>El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003.....	80
- Fig. 72: Fotografía propia de la obra.....	80
- Fig. 73: CATALÁ Y BORGUES, M.A. <i>El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003.....	81
- Fig. 74: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	81
- Fig. 75: CATALÁ Y BORGUES, M.A. <i>El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Valencia, 2003.....	81
- Fig. 76: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	82
- Fig. 77: Fotografía propia de la obra.....	82
- Fig. 78: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocecesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	82
- Fig. 79: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocecesco</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	83
- Fig. 80: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	83
- Fig. 81: <a href="http://www.arcadja.com/auctions/es/vergara_jos%C3%A9/artista/105867/">http://www.arcadja.com/auctions/es/vergara_jos%C3%A9/artista/105867/</a> . [Consulta: 15 /06/2017].....	83

- Fig. 82: Fotografía propia de la obra.....	83
- Fig. 83: ESPINÓS, A. <i>Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII). Tomo II (V-Z)</i> . Ministerio de Cultura. Valencia, 1984.....	84
- Fig. 84: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesano</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	84
- Fig. 85: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesano</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	84
- Fig. 86: GIMILIO SAN, D. <i>José Vergara (1726-1799) Del tardobarroco al clasicismo diocesano</i> . Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. Valencia, 2005.....	84
- Fig. 87: <a href="http://www.scuolaecclesiamater.org/2016/01/la-penitenza-chiesta-dal-cielo-e-odiata.html?m=1">http://www.scuolaecclesiamater.org/2016/01/la-penitenza-chiesta-dal-cielo-e-odiata.html?m=1</a> . [Consulta: 15/06/2017].....	85
- Fig. 88: Fotografía propia de la obra.....	85
- Fig. 89: <a href="https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/agustin.htm">https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/agustin.htm</a> . [Consulta: 15/06/2017].....	86
- Fig. 90: <a href="http://www.todocoleccion.net/arte-religioso/grabado-san-felipe-neri-san-francisco-sales-joaquin-giner-grau-xativa-dibujo-jose-vergara-xviii~x53225401">http://www.todocoleccion.net/arte-religioso/grabado-san-felipe-neri-san-francisco-sales-joaquin-giner-grau-xativa-dibujo-jose-vergara-xviii~x53225401</a> . [Consulta: 15/06/2017].....	87
- Fig. 91: <a href="https://artuk.org/discover/artworks/saint-francis-de-sales-in-glory-bishop-ascending-to-heaven-166458">https://artuk.org/discover/artworks/saint-francis-de-sales-in-glory-bishop-ascending-to-heaven-166458</a> . [Consulta: 15/06/2017].....	87
- Fig. 92: Fotografía propia.....	88
- Fig. 93: <a href="http://www.ancona2400.it/?page_id=563">http://www.ancona2400.it/?page_id=563</a> . [Consulta: 15/06/2017].....	89



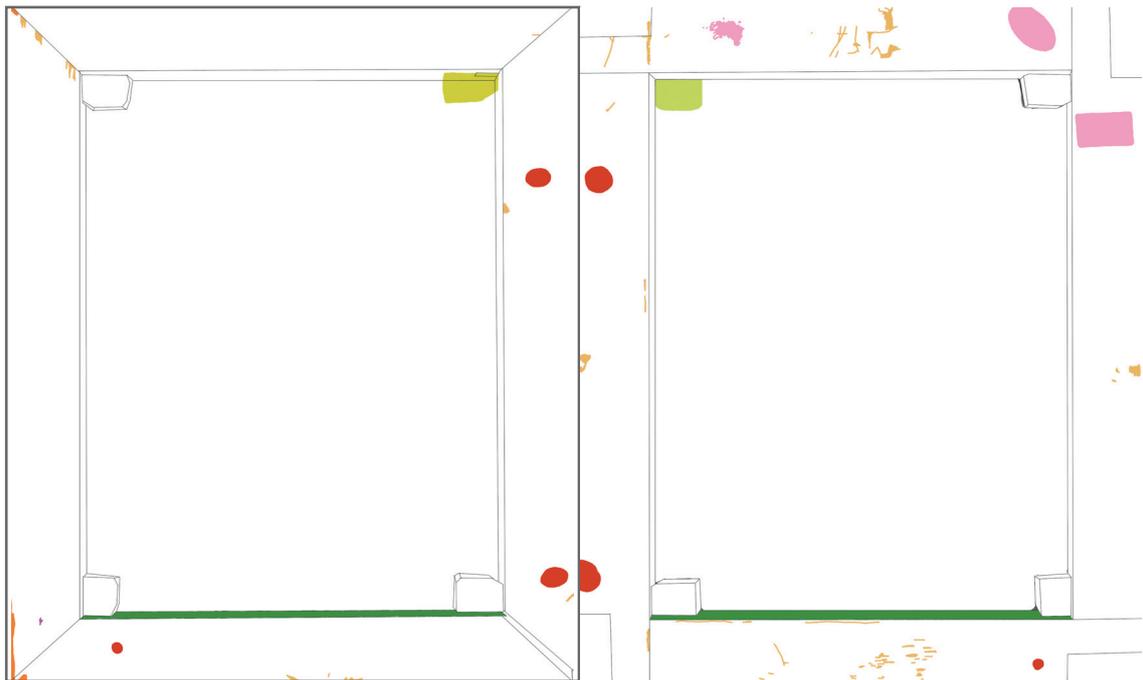
10. ANEXOS

ANEXO I: Mapas de daños



Mapa de daños del marco. Anverso.

Mapa de daños del marco. Reverso.



Mapa de daños del bastidor. Anverso.

Mapa de daños del bastidor. Reverso.

Agujeros  
Fragmentos  
desaparecidos  
Clavos



Nudos  
Acumulación de  
suciedad  
Golpes y arañazos



*ANEXO II: Protección de la capa pictórica, y colocación de los bordes de tensado. Documentación fotográfica:*

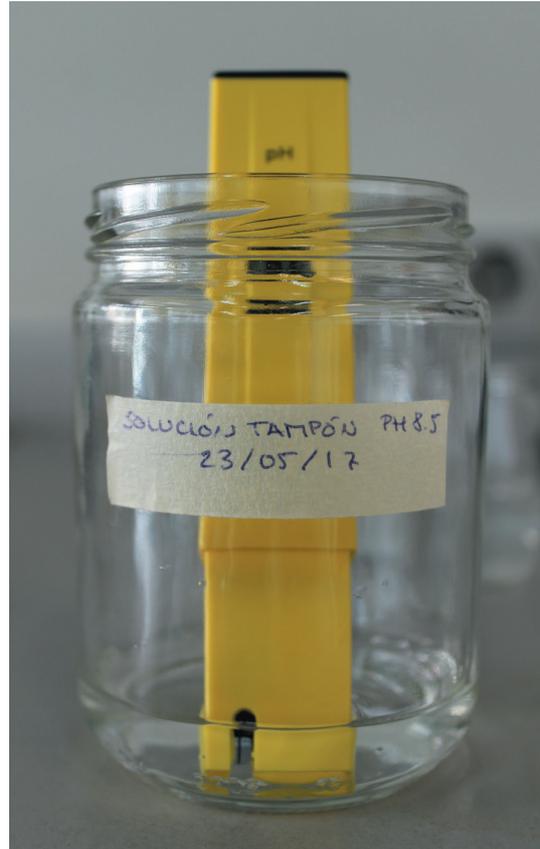


Proceso de protección de los estratos pictóricos antes de la intervención.



Preparación y colocación de los bordes de tensado.

*ANEXO III: Procesos de limpieza. Documentación fotográfica:*



Proceso de eliminación de la suciedad superficial.



Fotografía de antes y después de la limpieza del rostro.



Secuencia fotográfica del proceso de limpieza del barniz. Zona del fondo.



Secuencia fotográfica del proceso de limpieza del barniz. Vestiduras.



Secuencia fotográfica del proceso de eliminación del repinte del cielo.



Fotografía durante el proceso de limpieza.



## *Agradecimientos*

En primer lugar me gustaría agradecerles a mis tutores Vicente Guerola Blay, María Castell Agustí y Antoni Colomina Subiela la oportunidad que me han brindado de poder realizar un trabajo de investigación sobre una obra de estas características. Además del continuo apoyo y consejo que me han brindado y que ha hecho que este proyecto se haya desarrollado favorablemente.

Gracias igualmente a la técnico de laboratorio Cristina Robles por resolverme muchas dudas, apoyarme en el desarrollo de los procesos de restauración y por aconsejarme de la mejor manera.

De igual manera, quería agradecerles a mis amigos y compañeros las continuas muestras de apoyo y palabras de ánimo que me han dedicado y por estar ahí en los momentos más complicados.

Finalmente, mi enorme agradecimiento a mi familia, en especial a mis padres, por esforzarse tanto para poder proporcionarme la oportunidad de realizar este máster, así como a mi hermano, por apoyarme siempre.