



UNA RESURRECCIÓN INÉDITA DE CRISTÓBAL LLORENS

(Bocairent ca. 1550 – ¿Valencia? 1622)

Estudio histórico, iconográfico, análisis técnico y proceso de restauración

Trabajo Final de Máster

ALBA CASTELLET GONZÁLEZ

TUTORES:

Eva Pérez Marín

Vicente Guerola Blay

TUTORA EXPERIMENTAL:

Amparo Castelló Palacios

UNA RESURRECCIÓN INÉDITA DE CRISTÓBAL LLORENS

(Bocairent ca. 1550 – ¿Valencia? 1622)

Estudio histórico, iconográfico, análisis técnico y proceso de restauración

Trabajo Final de Máster

ALBA CASTELLET GONZÁLEZ

TUTORES:

Eva Pérez Marín

Vicente Guerola Blay

TUTORA EXPERIMENTAL:

Amparo Castelló Palacios

Valencia, 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



departamento
Conservación
Restauración
Bienes
Culturales



MASTER OFICIAL EN CONSERVACION
Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES



RESUMEN

A través de la presente investigación se aborda el estudio de una obra inédita y su posible atribución al corpus del pintor Cristóbal Llorens, pintor aventajado del taller de Joan de Joanes. La obra, 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 la finalidad de verificar su autoría.

Se trata de un óleo sobre tabla donde se representa la *Resurrección* de Cristo, subastada en febrero de 2015 en Subastas Segre, Madrid, como pintura valenciana del siglo XVII, de autor desconocido. Los datos obtenidos en el presente estudio, nos han permitido ubicar la obra en el entorno de la escuela manierista postjuanesca o romanista valenciana. Diferentes estudiosos de la materia nos situaron ante la posibilidad de que se tratara, a partir de un estudio formalista, de una obra de Cristóbal Llorens (Bocairent, ca. 1550 - ¿Valencia?, 1622), a tenor de las similitudes que presenta la obra con otras tantas *Resurrecciones* adscritas a este discípulo de Joan de Joanes.

Con el fin de respaldar esta hipótesis y verificar la autoría de la obra, se ha llevado a cabo un estudio de fuentes gráficas, así como de recursos de autocitación comparativa con elementos icónicos y representativos de obras del mismo autor. También se ha efectuado una toma de muestras para verificar los componentes físico-químicos de la tabla.

Paralelamente, se ha llevado a término la restauración de la tabla, con la finalidad de devolverle una lectura cromática y formal, eliminando estratos de sedimentación, suciedad y barniz con un alto grado de oxidación, recuperando así una luminosidad acorde a la estética de la pintura renacentista valenciana.

PALABRAS CLAVE:

Cristóbal Llorens / Resurrección / Pintura renacentista valenciana / Manierismo valenciano / Escuela postjuanesca / Óleo sobre tabla

RESUM

A través de la present investigació s'aborda l'estudi d'una obra inèdita i la seua possible atribució al corpus del pintor Cristóbal Llorens, pintor avantatjat del taller de Joan de Joanes. L'obra, procedent del col·leccionisme privat, ha sigut recentment subhastada en el mercat de l'art i, a partir d'aquesta circumstància, hem tingut accés a l'estudi, anàlisi i restauració amb la finalitat de verificar la seua autoria.

Es tracta d'un oli sobre taula on es representa la *Resurrecció* de Crist, subhastada al febrer de 2015 en Subastas Segre, Madrid, com a pintura valenciana del segle XVII, d'autor desconegut. Les dades obtingudes en el present estudi, ens han permès ubicar l'obra en l'entorn de l'escola manierista postjuanesca o romanista valenciana. Diferents estudiosos de la matèria ens van situar davant de la possibilitat de que es tractara, a partir d'un estudi formalista, d'una obra de Cristòfol Llorens (Bocairent, ca. 1550 - València?, 1622) , segons les similituds que presenta l'obra amb altres tantes *Resurreccions* adscrites a este deixeble de Joan de Joanes.

A fi de recolzar esta hipòtesi i verificar l'autoria de l'obra, s'ha dut a terme un estudi de fonts gràfiques, així com de recursos d'autocitació comparativa amb elements icònics i representatius d'obres del mateix autor. També s'ha efectuat una presa de mostres per a verificar els components fisicoquímics de la taula.

Paral·lelament, s'ha portat a terme la restauració de la taula, amb la finalitat de tornar-li una lectura cromàtica i formal, eliminant estrats de sedimentació, brutícia i vernís amb un alt grau d'oxidació, recuperant així una lluminositat d'acord amb l'estètica de la pintura renaixentista valenciana.

PARAULES CLAU:

Cristòfol Llorens / Resurrecció / Pintura renaixentista valenciana / Manierisme valencià / Escola postjuanesca / Oli sobre taula

ABSTRACT

Through the present investigation the study of an unpublished work and its possible attribution to the corpus of the painter Cristóbal Llorens, outstanding painter of the workshop of Joan de Joanes is approached. The work, coming from private collection, has recently been auctioned in the art market and it has been from this circumstance that we have had access to study, analysis and restoration with the purpose of verifying its authorship.

It is an oil on panel depicting the *Resurrection* of Christ, auctioned in February 2015 in Subastas Segre, Madrid, as Valencian painting of the seventeenth century, by unknown author. The data obtained in the present study have allowed us to situate the work in the surroundings of the postjuanesca mannerist school or Valencian romanist. Different experts of the matter placed us before the possibility that it was treating itself, from a formalist study, Cristóbal Llorens's work (Bocairent, ca. 1550 - Valencia?, 1622), in view of the similarities that presents the work with so many *Resurrections* attached to this disciple of Joan de Joanes.

In order to support this hypothesis and verify the authorship of the work, a study of graphic sources has been carried out, as well as resources of comparative self-referencing with iconic and representative elements of works by the same author. A sampling has also been carried out to verify the physicochemical components of the panel.

At the same time, the restoration of the panel has been carried out, with the purpose of returning a chromatic and formal reading, eliminating layers of sedimentation, dirt and varnish with a high degree of oxidation, thus recovering a luminosity according to the aesthetics of the Valencian Renaissance painting.

KEYWORDS:

Cristóbal Llorens / Resurrection / Valencian Renaissance painting / Valencian Mannerism / Postjuanesca School / Oil on panel

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	15
II.	OBJETIVOS	17
III.	METODOLOGÍA	19
IV.	ESTUDIO FORMAL, ICÓNICO Y ESTÉTICO	23
	4.1 Cristóbal Llorens: biografía y producción artística	24
	4.2 Iconografía de la <i>Resurrección</i>	43
	4.3 Fuentes gráficas	53
	4.4 La autocitación como recurso gráfico	57
V.	ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA	63
	5.1 Ficha técnica	66
	5.2 Análisis compositivo y estilístico	67
	5.3 Descripción técnica	69
	5.3.1 Barniz	69
	5.3.2 Película pictórica	70
	5.3.3 Capa de preparación	71
	5.3.4 Soporte leñoso	71
	5.3.5 Marco	74
	5.4 Estudios científicos	76
	5.4.1 Documentación fotográfica mediante radiaciones visibles y no visibles	76
	5.4.2 Exámenes puntuales: microanálisis	81
	5.5 Estado de conservación	98
	5.5.1 Barniz	98
	5.5.2 Película pictórica y capa de preparación	99
	5.5.3 Soporte leñoso	103
	5.5.4 Marco	105
VI.	PROCESO DE INTERVENCIÓN	109
	6.1 Consolidación	110
	6.2 Limpieza	111
	6.3 Reintegración	115
VII.	CONCLUSIONES	123
VIII.	BIBLIOGRAFÍA	126
IX.	ANEXO	134
X.	AGRADECIMIENTOS	144



I. INTRODUCCIÓN

En la historia del arte hispánico, la pintura valenciana renacentista ocupa un lugar significativo, tratándose de una época de gran expansión en cuanto al patrimonio pictórico. Joan de Joanes es el pintor más representativo, maestro de gran parte de sus coetáneos, menos conocidos en la mayoría de los casos. Por eso, actualmente se avanza en la investigación de los mismos, eclipsados por su maestro, con el objetivo de descubrir y ampliar puntualmente su producción artística.

A lo largo de la historia, nuestro patrimonio se ha visto afectado por acontecimientos que han generado la pérdida, destrucción, expolio y descontextualización del mismo. Hechos que pudieron haber sucedido con la obra objeto de estudio en el presente trabajo.

Se trata de una pintura al óleo sobre tabla donde se representa la *Resurrección* de Cristo. Esta obra fue subastada en Madrid, en febrero del 2015, por Subastas Segre y catalogada como: "*Cristo Resucitado, Escuela Valenciana pps. XVII*"¹.

El objeto de la investigación parte de una pintura perteneciente a una colección particular, de origen y autor desconocido, que presenta rasgos estilísticos similares con los modelos de un discípulo de Joan de Joanes, Cristóbal Llorens.

La obra presenta cierto misterio, ya que no aparece firmada ni se conoce su anterior procedencia, hecho que genera confusión y, a su vez, la necesidad de aportar información y aclarar su atribución. Cabe la posibilidad de que, debido al formato del soporte y las características que presenta, esta tabla hubiese formado parte de un retablo.

A partir de este punto, comenzamos con la recopilación biográfica del autor, así como la de su producción artística para poder realizar una comparativa con la obra. Seguidamente, se ha realizado el estudio iconográfico de la *Resurrección* y la búsqueda de fuentes gráficas, para dar paso al estudio estilístico, técnico y científico de la obra, con el objetivo de obtener datos importantes para su atribución.

Finalmente, para devolverle la lectura cromática y formal, así como comprobar su calidad pictórica, se ha llevado a cabo el proceso de restauración de la obra.

¹SUBASTAS SEGRE. *Subasta de pintura*. [en línea] [consulta: 2017-05-18] Disponible en: <http://www.subastassegre.es/lote-dsp/pintura-antigua-183/#cal>



II. OBJETIVOS

El objetivo general que se plantea en base a la investigación de la *Resurrección* atribuible al pintor valenciano Cristóbal Llorens es la verificación de dicha autoría o el acercamiento a ella a través de estudios que puedan proporcionar datos significativos. Este objetivo principal podrá alcanzarse mediante los siguientes objetivos específicos:

- Realizar una búsqueda y recopilación biográfica del pintor valenciano Cristóbal Llorens, así como su trayectoria profesional y producción artística en torno a la escuela postjuanesca.
- Estudiar la escena de la *Resurrección* a nivel iconográfico e iconológico, así como comparar la obra con otras que contengan la misma temática y puedan haber servido al autor como fuentes gráficas.
- Comparar la obra con otras procedentes de Cristóbal Llorens, pudiendo realizar una autocitación de los elementos más representativos y comunes en sus obras.
- Elaborar una correcta expertización de la obra a través del estudio de los aspectos técnicos, estilísticos y compositivos de la obra, así como análisis científicos para poder facilitar su reconocimiento y respaldar la hipótesis sobre su autoría.
- Llevar a término el proceso de intervención y restauración de la obra después de su documentación fotográfica y analítica.



III. METODOLOGÍA

La metodología a seguir para la correcta ejecución de los objetivos propuestos se puede diferenciar en dos etapas: documental y experimental.

En la etapa documental se ha realizado una búsqueda de información a través de distintas fuentes, tanto primarias como secundarias, con la finalidad de analizar y extraer toda la información disponible respecto a esta obra inédita. Se ha obtenido información biográfica del posible autor, así como de su producción artística y sus referentes. También se ha investigado sobre la iconografía e iconología de la *Resurrección*, técnicas analíticas, pintura sobre tabla y procesos de restauración, entre otros. Todo ello ha sido extraído de monografías, catálogos, artículos y diccionarios procedentes de la Biblioteca de Bellas Artes y la Biblioteca Central de la *Universitat Politècnica de València*, de la Biblioteca Valenciana del Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia) y documentación cedida por particulares, como el Dr. Vicente Guerola Blay. De las bases de datos², artículos digitales y páginas web, se han extraído también datos e información relacionados con la materia.

En la etapa experimental, destacamos los siguientes puntos:

- Se ha elaborado una ficha técnica donde se ha recopilado la información más relevante para llevar a cabo el estudio técnico y análisis de deterioro de la obra.
- Se han creado una serie de diagramas donde se representa la estructura, ensamblaje, medidas y daños tanto del soporte de la obra como del marco, así como la composición y planos de la obra representada.
- Se ha realizado un estudio exhaustivo de la obra donde se han descrito sus características tanto a nivel técnico como conservativo. Para ello, se ha recurrido a un examen organoléptico y documentación fotográfica *in situ* de campo visible y no visible (Ultravioleta, Rayos X), así como la toma de micromuestras y su análisis por medio de microscopio óptico y electrónico de barrido (SEM-EDX).

El instrumental que se ha utilizado para la realización de las fotografías está compuesto por una cámara réflex "Canon EOS 600D", con objetivo "Canon Macro Lens EF" de 100mm. para las generales, y de 18-55mm. para las macrofotografías. La segunda cámara que se ha utilizado para fotografías generales y de detalle es la "LUMIX-Panasonic DMC-FZ38" con objetivo "AVCHD Lite, 12 MP, 18x". Dichas fotografías han

² Bases de datos como: RIUNET (Repositorio Institucional de la *Universitat Politècnica de València*); Dialnet; RIUBU (Repositorio Institucional de la Universidad de Burgos); *Hathi Trust. Digital Library*; RKD (*Netherland Institute for Art History*).

sido tomadas en el taller de pintura de caballete del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP), ubicado en la *Universitat Politècnica de València*.

Para la observación de las micromuestras se ha utilizado el microscopio “Leica DM 750” y la lupa binocular “Leica S8APO” junto con la cámara “Leica MC 170 HO” y el sistema operativo “Leica Application Suite – LAS” para la obtención de fotografías. Dicho equipamiento se encuentra en el aula de fotografía del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV.

La observación y análisis de las micromuestras por medio de Microscopía Electrónica de Barrido con detector de Rayos X (SEM/EDX) se ha realizado en el Servicio de Microscopía Electrónica de la *Universitat Politècnica de València*, por parte de la Dra. M^a Teresa Doménech Carbó y cedidas por la Técnico Amparo Castelló Palacios. El estudio radiográfico ha sido realizado en el Laboratorio de Radiología del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV, por parte del Dr. José Antonio Madrid García.

- Finalmente, se ha procedido a la intervención completa de la obra en el Taller de Pintura de Caballete del IRP, bajo la supervisión de la Técnico Cristina Robles.



IV. ESTUDIO FORMAL, ICÓNICO Y ESTÉTICO

4.1 CRISTÓBAL LLORENS: BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Cristóbal Llorens (Bocairent³, circa 1550-¿Valencia?, 1622) fue un notario y pintor renacentista⁴ cuya extensa producción artística fue documentada por el historiador del siglo XVIII Arqués Jover⁵.

Cristóbal Llorens se caracteriza por ser uno de los discípulos más controvertidos de Joan de Joanes⁶ y, paradójicamente, quizá el más documentado de todos ellos. Desaparecida la casi totalidad de su obra, a excepción de los conjuntos conservados en Alaquàs, ésta hubiera dado solución a algunos de los aspectos contradictorios de su confundida biografía⁷.



Fig. 1: Vista de Bocairent (Valencia).

³ Bocairent es un municipio de la Comunidad Valenciana, situado al sur de la provincia de Valencia, en la comarca de La Vall d'Albaida.

⁴ ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 211.

⁵ ARQUÉS JOVER, A. *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. Estudio, transcripción y notas: VIDAL BERNABÉ, I; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. Ed: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982, pp. 138-143.

⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Nuevas obras del pintor Cristóbal Lloréns I (Bocairent, circa 1550- ¿Valencia?, después de 1617)*. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Nº. 106, 2010, pp. 45-61.

⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Pintura gótica y renacentista valenciana. (Nuevos estudios y atribuciones)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, pp. 43-65.

Arqués Jover fundamentalmente llevó a cabo la biografía de Cristóbal Llorens, aunque mezcló erróneamente las vidas de dos pintores homónimos, tío y sobrino, Cristóbal Llorens Molina, nacido el 25 de marzo de 1571, hecho que pudo llevar a confusión. Para solucionarlo, Lorenzo Hernández Guardiola⁸ y José Albi⁹ nombran a Cristóbal Llorens como “Cristóbal Llorens I” y a su sobrino Cristóbal Llorens Molina como “Cristóbal Llorens II”.

Según Fernando Benito Doménech, no se tienen noticias de que Llorens tuviera hijos, ni tampoco contrajera matrimonio, lo cual permite suponer que fue una persona soltera, viajera y activa, presto a mudar constantemente de tierras atendiendo frecuentes encargos¹⁰. Contradictoriamente, en la “Guía abreviada de artistas valencianos”, Salvador Aldana Fernández afirmó en su día que el notario y pintor Cristóbal Llorens:

Casó con Águeda Peñalva, de la que tuvo cuatro hijos. Falleció el 27 de mayo de 1645¹¹.

En el “Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos”, el Barón de Alcahalí también afirmó estos mismos datos¹².

Lorenzo Hernández de Guardiola¹³ se plantea las dificultades desde el punto de vista biográfico acerca del matrimonio, descendencia y muerte del artista. Arqués también señala que Llorens casó con Águeda Penalva¹⁴, de cuyo enlace tuvo cuatro hijos (Gabriel, Juana, Gerónima y Águeda), como así constaba en su testamento que otorgó ante Bartolomé Mayques el 26 de mayo de 1645. La duda surge cuando leemos la fecha del enlace matrimonial en el documento que publica Ontavilla: 30 de mayo de 1629. Es decir, nuestro artista tendría unos sesenta años y, además, se le suman cuatro hijos más. El documento que publica Ontavilla aclara el problema del matrimonio: se trata de Cristóbal Llorens II, sobrino de Cristóbal Llorens I¹⁵.

⁸ *Ibíd.*, pp. 43-65.

⁹ ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Vol. 2. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1979, pp. 494-507.

¹⁰ BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación de Valencia, D.L. 1987, pp. 54-65.

¹¹ ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Op. Cit.*, p. 211.

¹² ALCAHALÍ, B. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Impr. de F. Domenech, 1897, pp. 189-190.

¹³ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Op. Cit.*, p. 49.

¹⁴ ARQUÉS JOVER, A. *Op. Cit.*, p. 142.

¹⁵ ONTAVILLA, L. *Los Llorens*. Valencia: “Las Provincias”, 1899, p. 159.

Cristóbal Llorens fue fundamentalmente pintor de numerosas tablas y retablos, especialmente para parroquias cuyas reformas, ampliaciones y encargos se realizaron entre los siglos XVI y XVII, complaciendo a la Contrarreforma de los tiempos del Patriarca arzobispo Juan de Ribera.

Probablemente sus estudios de notario los realizara en Valencia, costeados por su hermano Onofre, donde se debió formar en el taller de Joan de Joanes¹⁶, conociendo el mejor ambiente Joanesco, con el soberbio retablo de *San Esteban*¹⁷ [Fig. 2 y 3], pintado por Joan de Joanes con la colaboración de Gaspar Requena. Sin duda, codearía con los hijos de ambos artistas, Vicente Joanes y Vicente Requena, puesto que tendrían aproximadamente la misma edad.



Fig. 2. Joanes, Joan de. (Hacia 1562). *San Esteban en la sinagoga*. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 3. Joanes, Joan de. (Hacia 1562). *Entierro de San Esteban*. Madrid, Museo del Prado.

¹⁶ GÓMEZ FRECHINA, J. *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia*. Generalitat Valenciana, 1997, pp. 17, 212, 213.

¹⁷ Cuyas pinturas se encuentran actualmente en el Museo Nacional del Prado, Madrid.

El hecho de ser notario y renunciar a la herencia de su tío, el Rvdo. Mosén Jaime Llorens, en favor de su hermano, debe hacernos suponer que en 1578 Llorens era mayor de edad, es decir, veinte años. Por lo que cabría suponer que nació antes de 1558¹⁸.

Atendiendo á que el mag.co. Onofre Llorens, cirujano se ha gastado algunos dineros propios en mantenerle en los estudios, porque él nada tenía propio; y que ambos son herederos del R.do. Mosen Jayme Llorens, pbro., su tío, renuncia esta herencia en dicho Onofre Llorens, con tal de que le de 50 Ls., etc¹⁹.

Con el título de notario, regresó a Bocairent y este contacto amistoso con la familia de Joanes pudo mediatizar la contrata realizada en 1578 para pintar el retablo mayor de la parroquia, *Retablo de la Inmaculada* [Fig. 6], con Joan de Joanes y su hijo como procurador. Durante la ejecución de este retablo, Joan de Joanes fallece y el propio Cristóbal Llorens ejerce de notario recibiendo el testamento del maestro. En 1582 acudían a Bocairent Miguel Joan Porta y Nicolás Borrás para tasar los trabajos inconclusos de Joanes.

El conjunto se localiza en el presbiterio de la Iglesia parroquial, en el lado del Evangelio, a modo de credencia. Se divide en tres cuerpos y en el ático se muestra el Padre Eterno y el Espíritu Santo, derivado de Juan de Juanes [Fig. 7 y 8], sobre una escena de la visitación. En el cuerpo principal se encuentra la Inmaculada Concepción, a sus lados, San Roque y San Onofre [Fig. 4 y 5]. Debajo



Fig. 4 y 5. Llorens, Cristóbal. *San Roque y San Onofre*. (Retablo de la *Inmaculada*). Bocairent, Iglesia Parroquial de la Asunción.

¹⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Pintura gótica y renacentista valenciana. (Nuevos estudios y atribuciones)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, p. 49.

¹⁹ ARQUÉS JOVER, A. *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. Estudio, transcripción y notas: VIDAL BERNABÉ, I; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. Ed: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982, p. 138.

de estos, dos escudos heráldicos. En la parte inferior del cuerpo principal, de izquierda a derecha del espectador, San Cosme, Santa María Magdalena, Santa Águeda y San Damián. En la predela, dos tablas con santos emparejados: San Antonio de Padua y San Pedro Mártir, San Juan Evangelista y Santiago el Mayor.



Fig. 6. Atribuido a Cristóbal Llorens I. (Hacia 1580). *Retablo de la Inmaculada*. Bocairent, Iglesia Parroquial de la Asunción.



Fig. 7. Joanes, Joan de. *Dios Padre*. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 8. Atribuido a Cristóbal Llorens. *Padre Eterno y Espíritu Santo*. (Retablo de la Inmaculada). Bocairent, Iglesia Parroquial de la Asunción.

Tras esta actuación como notario, Llorens se dedicó decididamente a la pintura y, en 1584, se encontraba ya pintando el retablo de *San Julio* para el convento de las Carmelitas de Bocairent, que pagó el Señor del lugar de Sorio. Fue su primera obra documentada y hoy en día desconocida²⁰.

En 1591 fue convocado junto a otros pintores a la sesión deliberativa sobre la decoración de la Sala Nova de la Generalitat de Valencia²¹, pero el pintor excusó su asistencia debido a sus obligaciones frente a la realización del retablo de la *Capilla del Rosario* de la parroquia de Elda, del cual se tiene constancia del pago en marzo de 1592 por un valor de sesenta libras. El 30 de agosto de 1592, le pagaban el retablo del *Descendimiento*, para el santuario de la Sangre de

²⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Op. Cit.*, p. 51.

²¹ GÓMEZ FRECHINA, J. *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia*. Generalitat Valenciana, 1997, pp. 17, 212, 213.

Cristo en Castalla y el *Retablo de las Almas* en Caudete, en 1593, donde tuvo que recurrir a la ayuda de su hermano Onofre y, quizá, la del hijo de éste, Cristóbal Llorens Molina. Como se puede comprobar, inmediatamente su actividad pictórica se extiende por tierras alicantinas pero, desgraciadamente, estas obras se han perdido.

En 1594 falleció su hermano Onofre y Cristóbal Llorens comienza a ejercer su arte en Valencia. En ese año pintó para el convento de los dominicos de Ontinyent tres tablas (*Bautismo de San Juan, Santo Domingo y San Vicente Ferrer*) para el altar mayor y el retablo de la Cofradía del Nombre Jesús, fundada en dicho convento²². El 2 de diciembre de 1596, ante Gregorio Tarrasa, notario de Valencia, contrata varios trabajos con el Monasterio de San Miguel de los Reyes hasta agosto de 1597, donde pudo comprobar in situ las obras de Nicolás Borrás o Vicente Requena, entre otros²³. Estos trabajos fueron tres lienzos para la peana del retablo de *San Sebastián* y de los *Santos Juanes*, así como el retablo completo de *Santa Magdalena*. Según Arciniega:

Otros retablos que fueron incorporándose a las capillas de la iglesia fueron: el de San Sebastián y de los Santos Juanes, entre 1596 y 1595, con pinturas de Cristóbal Llorens, y el de la capilla de Santa Magdalena, entre 1596 y 1597, que el mismo pintor trazó, pintó y doró por 180 libras²⁴.

En 1597 y por 725 libras, fue contratado para la realización y dorado del retablo mayor de la Parroquia de la Asunción de Alaquàs [Fig. 9], cuyas tablas han perdurado hasta nuestros días y nos han permitido un conocimiento exacto del estilo de Cristóbal Llorens en ese momento. Compuesto por 23 pinturas, su estructura original ha sufrido importantes alteraciones, la última en 1892, en que se añadió un tabernáculo con un Salvador Eucarístico copiado de un modelo de Joanes.

²² ARQUÉS JOVER, A. *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. Estudio, transcripción y notas: VIDAL BERNABÉ, I; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. Ed: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982, p. 139.

²³ GÓMEZ FRECHINA, J. *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia*. Generalitat Valenciana, 1997, pp. 17, 212, 213.

²⁴ ARCINIEGA GARCÍA, L. *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001, p. 79.



Fig. 9. *Retablo Mayor*. Cristóbal Llorens. Parroquia de la Asunción, Alaquàs

Las tablas inferiores representan la *Oración del Huerto* [Fig. 12] y el *Santo Entierro*, concretamente en la predela. El cuerpo principal está presidido por la *Asunción de María coronada por la Trinidad* [Fig. 10], flanqueada por *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista en Patmos*. El segundo cuerpo presenta, en el centro, el *Nacimiento* [Fig. 11] y, a los lados, el *Bautismo de Cristo* y otra figuración de *San Juan Evangelista*. El conjunto se remata por una espiga con un *Calvario*. En los guardapolvos se encuentran tablas menores donde aparecen los cuatro padres de la Iglesia y cuatro santos fundadores: *San Benito*, *San Bernardo*, *Santo Domingo* y *San Francisco*. Las restantes pinturas se sitúan en tondos y cartelas en los frisos, donde se representan a *Cristo* y la *Virgen*, los santos *Pedro* y *Pablo* y, en lo alto, las santas *Catalina* y *Bárbara* a un lado y, al otro, *Santa Águeda* y *Lucía*²⁵.

En las tablas de este conjunto de Alaquàs se advierte una tendencia a emular los arquetipos de Joanes, con un dibujo recortado y una luminosidad plana de vibrante y audaz efecto cromático. Para la realización de este retablo, Cristóbal Llorens trasladó su residencia a Alaquàs. Este trabajo duró hasta mayo de 1600 donde lo alternó con otro encargo para la Catedral de Valencia en 1598, consistente en pintar las imágenes de *San Vicente Ferrer* y *San Vicente Mártir* para el tabernáculo de la capilla de San Luis.

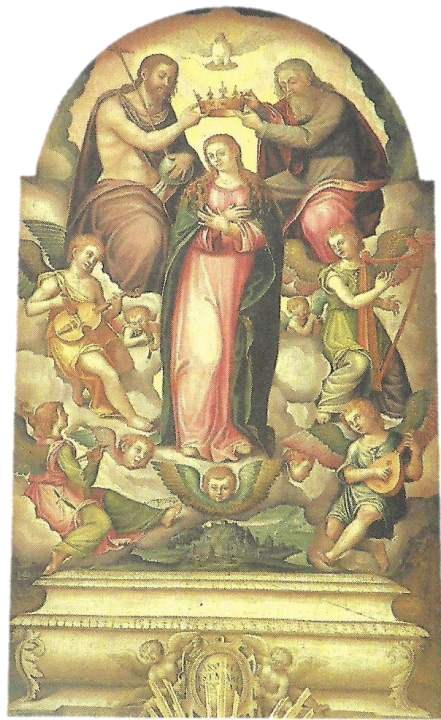


Fig. 10. Llorens, Cristóbal. *Asunción de María coronada por la Trinidad*. Tabla principal del Retablo Mayor de la Parroquia de la Asunción de Alaquàs.



Fig. 11. Llorens, Cristóbal. *Nacimiento*. Tabla central del segundo cuerpo del Retablo Mayor de la Parroquia de la Asunción de Alaquàs.

²⁵ BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación de Valencia, D.L. 1987, pp. 54-65



Fig. 12. Llorens, Cristóbal. *Oración del huerto*. Tabla de la predela del Retablo Mayor de la Asunción de Alaquàs.

Acabado el retablo de Alaquàs, se ocupó de dorar el lecho de la *Virgen de la Asunción*, patrona de Alaquàs, así como las dos portezuelas de sagrario que se hallan en el Arzobispado de Valencia [Fig. 13], que quedaron gravemente afectadas por el fuego en 1936. En cada una de ellas se representa a *Cristo* y a *Dios Padre* con un grupo de ángeles músicos a sus pies. La posición de ambas tablas induce a pensar que ambas portezuelas estuvieran rematadas por otra pintura con la imagen del Espíritu Santo, completando así la representación de la Trinidad.

Hay constancia documental de que, en 1602, en notario-pintor se hallaba en Valencia ya que vendió a su sobrino Onofre Llorens Molina una casa. Por el mismo tiempo (1603) en Valencia, Llorens cobraba



Fig. 13. Llorens, Cristóbal. *Cristo y Dios Padre*. Portezuelas de Sagrario de Alaquàs. Arzobispado de Valencia.

130 libras por la pintura de dorado del tabernáculo del retablo mayor de la Cartuja de Porta-Coeli.

En 1607, los pintores de Valencia crean un Colegio que, con carácter gremial, pretendían defender sus intereses profesionales²⁶. Ese mismo día, 26 de abril de 1607, Llorens cobraba 160 libras del retablo de la familia Llácer en la iglesia parroquial de Torrent. En octubre asiste, en calidad de Conservador, a la reunión del Colegio de Pintores que tuvo lugar en casa de Miguel Joan Porta, para la renovación de cargos. A Llorens se le nombró Consejero y, gracias a este nuevo cargo, estrechó contacto con todos los pintores de mayor renombre en Valencia tales como Porta, Sariñena o Ribalta.

Estos estrechamientos no consiguieron el abandono de su tradicional estilo pictórico de influencia joanesca, que fue manifestado en la realización del perdido retablo mayor de Quatretonda, por el que cobró la enorme suma de 1.000 libras un 19 de febrero de 1608 y el cual le tuvo ocupado hasta mayo de 1611. Gracias a Orellana²⁷, se sabe que contenía 14 tablas donde se representaba la vida de los Santos Juanes y otros Santos, firmadas con su nombre.

El 29 de noviembre de 1611 aparece documentada una fugaz estancia en Bocairent, donde pinta “las polseras del altar de Miguel”²⁸ en la Iglesia parroquial y, en enero de 1612 aparece de nuevo en Valencia cobrando 10 libras por un cuadro de la *Venida del Espíritu Santo* para el retablo de Santa Catalina de Sena en la Catedral de Valencia²⁹.

El siguiente trabajo fue la realización y dorado del actualmente conservado retablo de *San José*³⁰ en la Iglesia de Alaquàs, contratado por los Jurados de aquella villa en julio de 1612. Compuesto por siete tablas: en la predela, a la derecha, *San Pedro* [Fig. 14] y, a la izquierda el *Taller del carpintero* [Fig. 15]; en el cuerpo principal se localizan dos calles verticales con dos tablas a los lados de la hornacina central: *La huida de Egipto* y *El descanso en la huida a Egipto* a la izquierda y *la Casa de Nazaret* y *La Sagrada Familia con Santa Ana* a la derecha. En el ático se encuentra representado los *Desposorios de la Virgen y San José*.

²⁶ Gracias a Tramoyeres se sabe que Cristóbal Llorens desempeñó el cargo de Conservador y, en abril de ese mismo año, otorgó poderes a Sariñena para que cubriese sus ausencias.

²⁷ ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia: París-Valencia, D.L., 1930.

²⁸ ARQUÉS JOVER, A. *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. Estudio, transcripción y notas: VIDAL BERNABÉ, I; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. Ed: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982, pp. 138-143.

²⁹ En cuya carta de pago, según Cervero, se declaraba “pictor presentis civitatis Valencie habitador”.

³⁰ En 1981, Inmaculada Cervera Medina publica el artículo “La Iglesia de la Asunción de Alaquàs”, donde afirma que “el Retablo de San José es también obra de Cristóbal Llorens II, sobrino del autor del Retablo Mayor”.



Fig. 14. Atribuido a Cristóbal Llorens. *San Pedro*. Predela del Retablo de San José. Parroquia de la Asunción, Alaquàs.



Fig. 15. Atribuido a Cristóbal Llorens. *Taller del Carpintero*. Predela del Retablo de San José. Parroquia de la Asunción, Alaquàs.
Fig. 16. Detalle de un guerrero de la escena de *San Pedro*.

Este conjunto está caracterizado por la búsqueda de un realismo más apurado, con una descripción minuciosa de los escenarios y un tono casero y cotidiano a lo Navarrete “el Mudo”. Esta sería la única evolución a lo largo de su producción y la singular contribución de su arte a los postulados naturalistas que comenzaban a manifestarse desde principios del siglo XVII que, en el caso de Llorens, fueron únicamente modestas intenciones de significado irrelevante.

De los trabajos que realizó en la diócesis de Tortosa, en Vinaroz a lo largo de 1615, se creía que nada se conservaba hasta que, en 2013, la Fundación de “La Luz de las Imágenes”³¹ publicó un catálogo donde se exponían varias obras recuperadas del antiguo *Retablo de los Misterios del Rosario* [Fig. 17], por el que cobró 200 libras³². Se sabe que Cristóbal Llorens pintó otro retablo para la Cofradía del Nombre de Jesús en la misma parroquia.

³¹ VVAA. *Pulchra Magistri: l'esplendor del Maestrat a Castelló*. Valencia: Generalitat Valenciana; La Llum de les Imatges, 2013, p. 238.

³² ALCAHALÍ, B. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Impr. de F. Domenech, 1897, pp. 189-190.

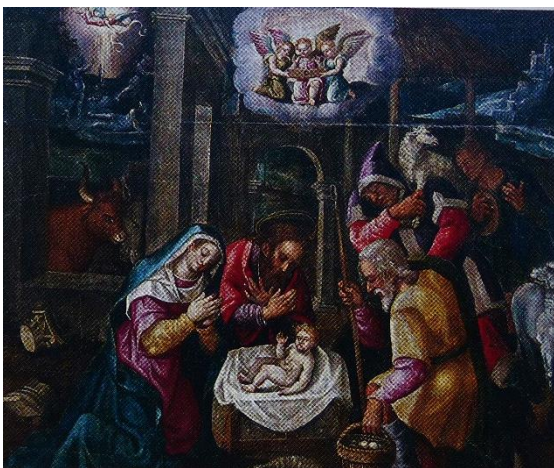
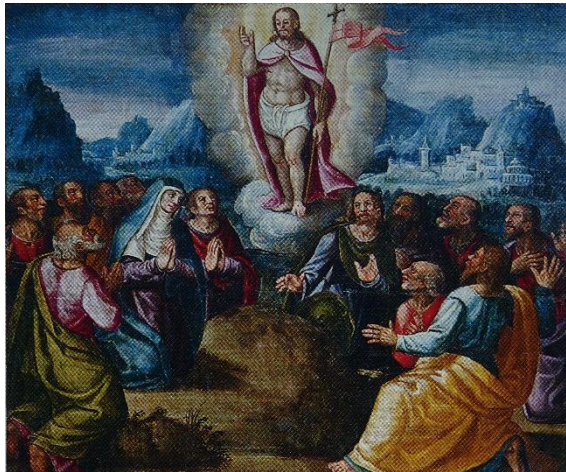
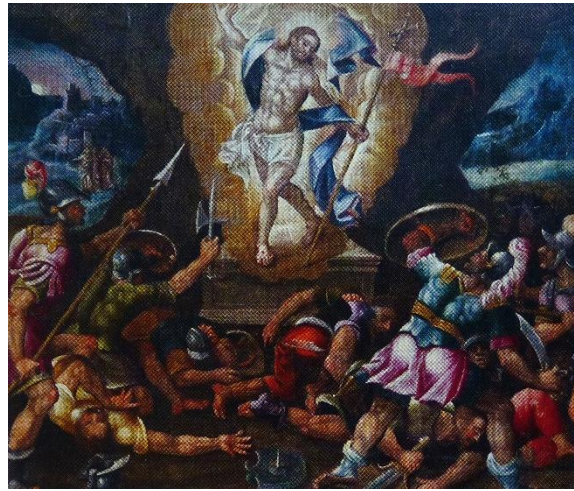


Fig. 17. Llorens, Cristóbal. Ubicación original de las pinturas del *Retablo de los Misterios de Rosario* de Vinarós. Colección particular. Depósito en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

La Resurrección

La Adoración de los Reyes Magos

La Ascensión

La Adoración de los pastores

Pentecostés

En el pueblo de La Jana se le encargó el dorado de dos imágenes de los *Santos Abdón y Senén* para la Cofradía de los Santos. Éstos forman parte de sus últimos trabajos documentados, ya que Llorens contaría con más de sesenta años y regresaría a Valencia, renunciando a nuevos encargos en lugares alejados. Actualmente, la parroquia de La Jana conserva tres lienzos de Cristóbal Llorens que formaron parte del *Retablo de la Santísima Trinidad y los Santos Doctores*, obra que en pasado presidió la capilla homónima del templo fundada por Mn. Gabriel Pavia. Estas pinturas fueron recuperadas y expuestas en 2013 por “La Luz de las Imágenes”³³, tratándose de la *Santísima Trinidad* y los Doctores de la Iglesia *San Agustín* [Fig. 18] y *San Gregorio* [Fig. 19].



Fig. 18. Llorens, Cristóbal. *San Agustín*. Iglesia Parroquial de San Bartolomé. La Jana (Castellón).

³³ VVAA. *Pulchra Magistri...*, Op. Cit., p. 239.



Fig. 19. Llorens, Cristóbal. *San Gregorio Magno*. Iglesia Parroquial de San Bartolomé. La Jana (Castellón).

Los últimos años documentados de la vida de Cristóbal Llorens transcurren en Valencia, donde dedica su tiempo a los conflictivos asuntos del Colegio de pintores donde, el 13 de agosto de 1616, el Colegio le otorgó plenos poderes, junto a otros pintores, para representar la corporación ante los jurados de Valencia y gestionar la aprobación de los Capítulos del mismo. El 23 de octubre fue reelegido Conservador del Colegio y en ese mismo mes, presidió en su domicilio el registro de matrícula de todos los pintores, doradores, cortineros y aprendices que se inscribieron, entre los cuales figura el nombre de su sobrino Cristóbal Llorens.

El 11 de febrero de 1617, tío y sobrino asistieron a otra sesión celebrada en el convento del Remedio para determinar la creación de un impuesto.

Éstas son las últimas noticias que se tienen de Cristóbal Llorens, que debió fallecer poco tiempo después, probablemente en el año 1622³⁴.

³⁴ BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación de Valencia, D.L. 1987, pp. 54-65.

A Cristóbal Llorens se vienen relacionando erróneamente desde el siglo XIX unos *Pasajes de la vida de Santo Domingo*, procedentes del convento de dominicos de Xàtiva, que guarda el Museo de Bellas Artes de Valencia. También otras tablas de la colegiata y museo de Xàtiva, así como el retablo de *Santiago Apóstol* del museo parroquial de Bocairent y unas puertas bifaces de altar, de propiedad privada, con un *Ecce homo* y *Cristo a la columna* y *los profetas Ezequiel, David, Isaías y Jeremías*. En realidad todas estas pinturas son de un “anónimo pintor”, autor de un retablo de *San Sebastián* [Fig. 20], fechado en 1559 en la parroquia de Montesa, al que Fernando Benito Doménech propone bautizar como el “Discípulo Joanesco de Montesa”³⁵. Sin embargo, en el “Libro de estudios de la Exposición de *La Llum de les Imatges*” este retablo aparece con el nombre de *Retablo de los Santos Fabián, Sebastián y Roque*, cuya autoría es Gaspar Requena³⁶. Estas confusiones de Cristóbal Llorens con Gaspar Requena han sido frecuentes y prolongadas en el tiempo, aunque también le han sido adjudicadas otras obras que deben atribuirse a Miguel Joan Porta, como el caso del *San Juan Evangelista*³⁷, ubicado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 20. Requena, Gaspar, (1559). *Retablo de los Santos Fabián, Sebastián y Roque*. Parroquia de Montesa (Valencia).

³⁵ BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.

³⁶ VV.AA. *Exposició La Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*. [Libro de estudios], Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

³⁷ “Se atribuye en la actualidad a Miguel Joan Porta (Ager, Lérida ca. 1544 - ¿Valencia?, después de 1616), discípulo de Juan de Juanes, por la relación que presenta con el *Retablo de las Almas* de la Iglesia Parroquial de Torrente (Valencia), del mismo modo hay que restituírle la tabla de la *Virgen* de la colección Bardolet de Barcelona.” HERNÁNDEZ, L. *Nuevas obras del pintor Cristóbal Llorens I (Bocairent, ca. 1550 - ¿Valencia?, después de 1617)*. Boletín del Museo e Instituto Carmón Aznar, 2010. Núm. 106, pp. 46-47.



Fig. 21. Llorens, Cristóbal. *Adoración de los Reyes Magos*. Iglesia Parroquial de Santa María, Alcoy (Alicante)



Fig. 22. Llorens, Cristóbal. *Ascensión*. Iglesia Parroquial de Santa María, Alcoy (Alicante)

De la producción documentada por Arqués Jover, tan sólo una ínfima parte ha llegado a nuestros días, como el ya mencionado *Retablo Mayor* (1597) de la parroquia de Alaquàs. Este conjunto pictórico, entre otras obras, ha permitido la atribución a Cristóbal Llorens de tres tablas en Santa María de Alcoy [Fig. 21, 22 y 23], pertenecientes a un desaparecido conjunto de los *Misterios del Rosario*, otras dos con un *San Pedro* y un *San Juan Evangelista* en la Iglesia Parroquial de Jijona y una tabla con *San Juan Bautista* y *San José*, en la colección de la Diputación Provincial de Alicante³⁸. Además del Retablo de la Parroquia de la Asunción de Bocairent, la Fundación “La Luz de las Imágenes”³⁹ ha dado a conocer algunos lienzos anónimos que pueden atribuirse a Cristóbal Llorens, ubicados en la parroquia de la Serra d’en Galceran (Castellón) [Fig. 24]. Estos lienzos, posteriores a 1589, pudieron formar parte de un retablo, dispuestos de una manera

³⁸ Perteneciente a la colección de la Diputación de Alicante. HERNÁNDEZ, L. *Una tabla atribuible a Cristóbal Llorens I, en la colección de la Diputación de Alicante*. Valencia: Archivo de Arte Valenciano, 2001, núm. 82, pp. 107-108.

³⁹ VV.AA. *La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri: l’esplendor del Maestrat a Castelló*. [Catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2013/2014, p. 239.

semejante a los del Retablo Mayor de la parroquia de Alaquàs. Otro lienzo recientemente recuperado y atribuido a Cristóbal Llorens es el *Apoteosis de Santa María Magdalena* [Fig. 25], perteneciente a la Colección Rios-Messana y procedente en origen del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.



Fig. 23. Llorens, Cristóbal. *Resurrección*. Iglesia Parroquial de Santa María, Alcoy (Alicante)



Fig. 24. Atribuido a Cristóbal Llorens. *San Juan Bautista*. Iglesia Parroquial de San Bartolomé. Serra d'en Galceran (Castellón)

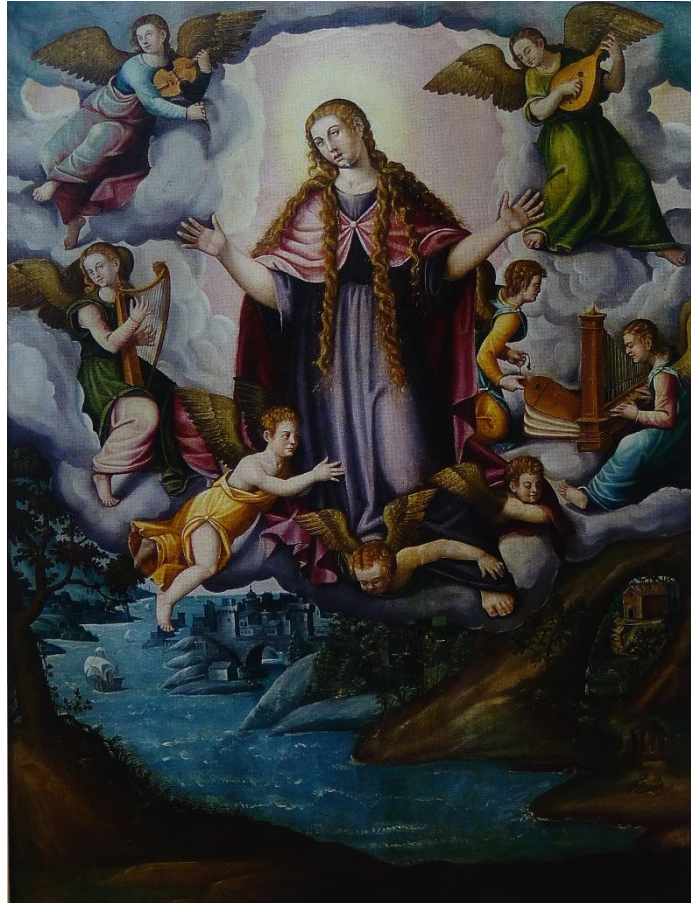


Fig. 25. Atribuido a Cristóbal Llorens. *Apoteosis de Santa María Magdalena*. Colección Rios-Messana, Valencia.

Los conflictos y sucesos revolucionarios provocaron la desaparición de gran parte de la producción artística de Cristóbal Llorens, que debió pintar mucho más de lo recogido por las fuentes documentales y escritos bibliográficos.

4.2 ICONOGRAFÍA DE LA RESURRECCIÓN

❖ *La escena de la Resurrección: evangelios canónicos y apócrifos*

La Resurrección de Cristo, que garantiza la de los muertos gracias a la ecuación *Christianus alter Christus*, es el dogma esencial de la religión cristiana. Según San Agustín, si se retira la fe en la Resurrección, toda la doctrina cristiana se derrumba. La Resurrección de un dios que muere es una creencia universal que se encuentra en la mayoría de las religiones antiguas: entre los egipcios, en el culto de *Osiris*; entre los sirios, en el de *Adonis*. Las fiestas de la Resurrección Divina, suelen coincidir con el inicio de la primavera⁴⁰.

Los relatos evangélicos canónicos no relatan, en concreto, la escena de la Resurrección.

Fr. Justo Pérez de Urbel⁴¹, basándose en las Sagradas Escrituras, narra la Resurrección de Cristo, resumida a continuación:

El tercer día después del calvario de Jesucristo, con la primera luz del amanecer, un grupo de mujeres subían al huerto de José de Arimatea con la intención de ungir con perfumes el cuerpo yacente. Ellas eran María Magdalena, María Salomé y María, madre de Santiago. Al llegar, se encontraron con el sepulcro abierto y vacío, llevándolas a pensar que habían ultrajado el cadáver. Abatidas, se sentaron junto a la tumba cuando, de repente, se escuchó una voz sobre la piedra: “No temáis, el que buscáis no está aquí: ha resucitado. ¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive? ¿Acaso no os dijo Él mismo que resucitaría al tercer día?” “Id a sus hermanos y decidles que ha resucitado y que no tardarán en verle.” Las mujeres corrieron mientras María Magdalena permanecía en el lugar. De pronto, se encontró con un hombre frente

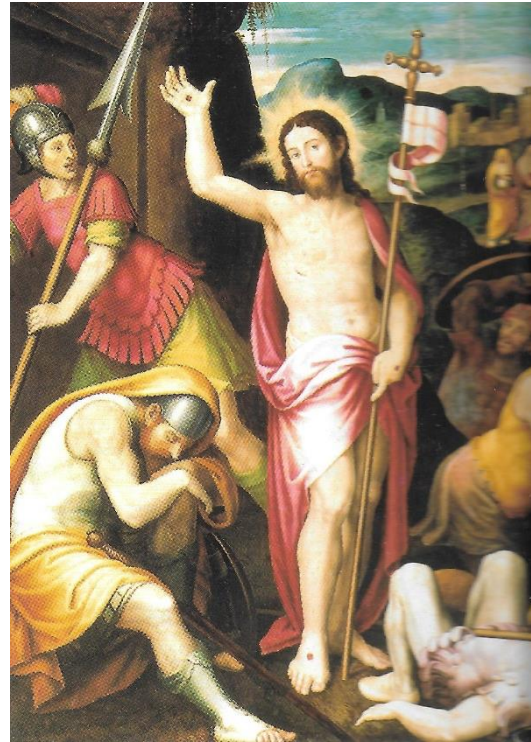


Fig. 26. Joanes, Joan de. *Resurrección*. Palacio de San Ildefonso, La Granja (Segovia)

⁴⁰ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1/Vol. 2. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 560.

⁴¹ PÉREZ DE URBEL, FR. J. *Año Cristiano. Dominicas. Fiestas Moveriles. Santoral*. Vol. 5. Madrid: ed. PAX, 1951, pp. 174-180.

a ella, al que no reconoció, realizándole una pregunta: “Mujer, ¿por qué lloras?”, a lo que ella respondió: “Lloro porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde le han puesto. Si has sido tú, dímelo y yo iré a por él”. El hombre respondió con una palabra que bastó para que ella le reconociese: “¡María!”. Era él, Jesucristo, el profeta, el que habían crucificado los sanedritas, el que le había perdonado sus pecados. “¡Maestro!” exclamó, cayendo a sus pies desnudos que aún mostraban las llagas de los clavos.

Pedro y Juan, corrieron al huerto, pero el maestro ya no estaba allí, solamente la piedra removida y los sudarios y vendas. Incrédulos y llenos de incertidumbre escucharon a María

Magdalena: “Yo le he visto, le he visto con estos ojos que se comerá la tierra, he tocado sus pies, he oído su voz: era Él, vivo como antes, pero más sereno, más amable, más divino.”

Al anochecer, todos estaban reunidos en el Cernáculo donde se oyeron golpes en la puerta. Eran dos habitantes de la vecina aldea de Emaús. Uno de ellos se llamaba Cleofás. Sofocados y nerviosos contaron que se les había aparecido un hombre en el camino hacia el pueblo, mientras discutían sobre todo lo sucedido acerca de la Crucifixión y Resurrección de Cristo. Un hombre que, sin darse a conocer, empezó a explicarles las Escrituras recordándoles que Cristo había de morir para entrar de nuevo en su gloria. Cuando llegaron a Emaús, le invitaron a quedarse en su casa. Durante la cena, el huésped tomó pan, lo partió y lo bendijo como en la última Cena. En aquel momento, reconocieron a Jesús. Quisieron caer a sus pies, besar sus manos, pero había desaparecido.

Mientras el resto escuchaba esas palabras, algunos escépticos dudaban y no entendían por qué Jesús no se dejaba ver por todos. En ese momento, Jesús se presentó ante ellos, los miró uno a uno y los saludó diciendo: “La paz sea con vosotros”. Nadie respondió. El resucitado añadió: “¿Por qué os turbáis? ¿Por qué se llenan de duda vuestros corazones? Mirad mis manos y mis pies, soy yo [...]” Y les enseñó las señales sangrientas de los clavos y su costado, les bendijo y



Fig. 27. Joanes, Joan de. *Resurrección*. Tabla perteneciente al Retablo de la Iglesia parroquial de la Nativitat de la Mare de Deu. La Font de la Figuera (Valencia)

comió con ellos. “Id por todo el mundo”, les dijo, “y predicad el Evangelio.” “El que crea, será salvo; el que no crea, se condenará”

Una gran verdad aparecía ante sus ojos: el Maestro estaba otra vez con ellos; la crucifixión había sido una sombra pasajera; la muerte había sido la condición de vida más alta. San Pablo dijo:

Una vez resucitado Cristo, no volverá más a morir; la muerte no tendrá imperio sobre Él. Cristo resucitado constituye las primicias de los muertos; primer fruto de los mies, es el presagio y la prenda de una gran cosecha.

Santiago de la Vorágine también habla en su “Leyenda Dorada”⁴² sobre la Resurrección:

Jesucristo, después de su Pasión, fue ungido y enterrado en el sepulcro, entregó su espíritu y su alma, descendió a lo más hondo de los infiernos y, milagrosamente, resucitó al tercer día. Este hecho se halla en las palabras de Pedro de Ravena:

Jesucristo quiso estar tres días en el sepulcro, para significar a través de ellos que él era el restaurador de las cosas del cielo, el reparador de las de la tierra y el libertador de las almas detenidas en el limbo⁴³.

Jesucristo resucitó en virtud de su propio poder, dejando a un lado la debilidad de su condición humana. Resucitó aiosamente, con éxito, provecho y utilidad. Cumplió con todos sus objetivos. Resucitó para librar de sus pecados al resto de mortales, estimularlos a adoptar una nueva vida, despertar la esperanza en la gloria futura y reafirmar que nosotros algún día también resucitaremos.

El Papa León escribe sobre este propósito:

Cristo, después de su Pasión, desatados ya los lazos que le unían a la muerte, vio convertida su debilidad en fortaleza, su mortalidad en eternidad y sus anteriores oprobios en gloria⁴⁴.

⁴² VORÁGINE, S. de la. *La leyenda dorada*. Vol.1. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

⁴³ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁴ *Íd.*

El mismo día en que resucitó se apareció cinco veces, y otras tantas hasta su Ascensión al cielo: en primer lugar se le apareció a María Magdalena en la madrugada del primer día de la semana⁴⁵. En segundo lugar, se apareció a un grupo de mujeres que regresaban de visitar su sepulcro. San Mateo refiere que se presentó ante ellas diciéndoles: “Dios os guarde”. La tercera vez se apareció a Simón, probablemente cuando iba con San Juan a visitar el sepulcro y, en un momento de distancia entre ambos, Cristo se le apareció. La cuarta vez se apareció a los discípulos de Emaús, diciéndoles que vendiesen cuanto tuvieran, lo dieran a los pobres y le siguieran⁴⁶. La quinta vez se apareció a los discípulos que estaban reunidos en un lugar cerrado.



Fig. 28. Borrás, Nicolás. *Resurrección*. Tabla perteneciente al Retablo Mayor del Monasterio de Cotalba. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Según el capítulo 20 del Evangelio de San Juan, estas cinco apariciones ocurrieron el mismo día de la Resurrección.

La sexta aparición también ocurrió en el lugar en el que los discípulos estaban reunidos y encerrados, pero en esta ocasión se hallaba Tomás. En el capítulo 20 de San Juan consta que Tomás no creía en la Resurrección de su maestro. La séptima vez que se apareció, los discípulos se encontraban pescando. Esta aparición simboliza las manifestaciones internas del Señor a los predicadores, pescadores de hombres⁴⁷.

Según el último capítulo del evangelio de San Mateo, Cristo apareció en el Monte Tabor, donde se hallaban congregados sus discípulos. Esta aparición simboliza el trato íntimo que el Señor mantiene con las almas contemplativas.

San Mateo manifiesta que Cristo se apareció por novena vez ante los once apóstoles, a quienes reprendió su desconfianza. Finalmente, la décima aparición tuvo lugar en el Monte Olivete, ante sus discípulos nuevamente reunidos. De ella habla San Lucas al final de su evangelio. Esta

⁴⁵ Capítulo 26 del Evangelio de San Marcos.

⁴⁶ Emaús significa “deseo de *consejo*”.

⁴⁷ VORÁGINE, S. de la. *Op. Cit.*, p. 232.

aparición representa la comunicación interior que Cristo mantiene con las almas bondadosas y con quienes practican piadosamente misericordia⁴⁸.

Algunos relatos aseguran que el mismo día se apareció también a Santiago Alfeo, José de Arimatea y a la Virgen María, pero de ninguna de estas tres apariciones se habla en los textos sagrados.

Louis Réau⁴⁹ afirma que ninguno de los discípulos de Cristo presencié su Resurrección, que ocurrió sin testigos. Los Evangelios narran, simplemente, el hallazgo del sepulcro vacío por parte de las mujeres, tres días después de la Crucifixión, y la anunciación del ángel sobre lo sucedido.

Existe, pues, un desacuerdo entre los evangelios canónicos y apócrifos:

En los evangelios canónicos, encontramos varias diferencias entre ellos. En cuanto al número de Santas Mujeres o *Marías* portadoras de perfumes, en el Evangelio de Juan (20:1), sólo se habla de una Santa Mujer: María de Magdala. Mateo (28: 1-7), nombra dos: María Magdalena y María Cleofás; Marcos (16:1) cuenta tres: María Magdalena, María Cleofás y María Salomé. Finalmente, Lucas (24: 10), suma a las dos Marías un número indeterminado de Santas Mujeres: "Juana y las demás estaban con ellas"⁵⁰.

Lo mismo sucede con el número de ángeles anunciadores: Juan no menciona ninguno, Mateo y Marcos hablan de uno sólo. Lucas cree saber que las Santas Mujeres se encontraron en presencia de "dos hombres vestidos de vestiduras deslumbrantes".

A pesar de estas diferencias, los cuatro evangelistas coinciden en que la Resurrección de Cristo es un "retorno momentáneo"⁵¹ de Jesús a la vida terrestre, ya que hizo varias apariciones en Judea y Galilea antes de ascender a los cielos.

En los Evangelios Apócrifos, por el contrario, la Resurrección se confunde con la Ascensión⁵². Cristo resucita para, seguidamente, ascender al reino de los cielos.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 232.

⁴⁹ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1/Vol. 2. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, pp. 560-561.

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 560-561.

⁵¹ *Íd.*

⁵² La *Ascensión* se entiende como la última de las apariciones.

❖ *La representación de la Resurrección: evolución simbólica e iconográfica*

El tema de la Resurrección de Cristo en particular es importante y controvertida, defendida ardientemente por San Pablo ante los corintios:

Os recuerdo, hermanos, el evangelio que os prediqué: [...] que cristo murió por nuestros pecados, según las escrituras; que fue sepultado y que resucitó al tercer día [...]. Si no hay resurrección de muertos, Cristo tampoco resucitó. Y si no resucitó Cristo, vacía es nuestra predicación, vacía también nuestra fe. [...] estáis todavía en vuestros pecados. Por tanto, también los que durmieron en Cristo perecieron. (1 Co 15, 1-18)

Juan Carmona Muela⁵³ introduce la iconografía de la *Resurrección* destacando la petición que los fariseos y sumos sacerdotes hicieron para vigilar el sepulcro con la intención de evitar que los apóstoles robasen el cuerpo para dar después testimonio de su resurrección (Mt 27, 62-63). Cuando la resurrección se produce, sobornan a los soldados para que acusasen a los apóstoles de haber robado el cuerpo (Mt 28, 11-15).

De esta manera, la iconografía tradicional representa a Jesús saliendo de un sepulcro, enarbolando una bandera como señal de su triunfo ante la muerte, bajo la mirada de unos guardianes sorprendidos y estupefactos ante tal suceso⁵⁴.

Carmona Muela también destaca que en ninguno de los evangelios se cuenta la Resurrección de Jesús, sino el indicio de que ha resucitado, cuando las mujeres encuentran el sepulcro vacío.

El único que desarrolla una escena en detalle es San Mateo, cuando los soldados, María Magdalena y el resto de mujeres vigilaban el sepulcro y fueron testigos del terremoto que precede a la llegada del ángel que retira la piedra, pero el sepulcro ya estaba vacío (Mt 28, 1-6)⁵⁵. De ahí que este tema haya servido para representar o, al menos, insinuar, la *Resurrección* de Jesús mediante las “Marías ante el sepulcro vacío”, hasta el siglo XIII.

A principios del s. XIV aparece en la escuela pictórica italiana una transformación en la representación del Cristo de pie sobre la tapa del sarcófago, evolucionando hasta que se convierte en un Jesús transfigurado flotando en una mandorla. Se trata de una mezcla iconográfica entre *Cristo Resucitado*, la *Ascensión* y la *Transfiguración*. Esta innovación surge a

⁵³ CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana*. Madrid: Ediciones Akal, 1998, p. 169.

⁵⁴ *Íd.*

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 170.

través de Giotto, aunque el apogeo lo alcanza Tintoretto con una célebre *Resurrección* en la que Cristo no aparece de pie sobre la tumba, sino que sale proyectado de ella, flotando.

Más tarde, la escuela italiana aportaría el reemplazo de los guardianes por apóstoles o santos.

El Concilio de Trento llevó a cabo una serie de cambios en esta fórmula iconográfica. Los teólogos cuestionaron algunas posturas de Cristo, ya que podía confundirse con la *Ascensión*. Consideraban más conveniente la representación de Cristo mostrando sus llagas ante la tumba cerrada. Más adelante, con el objetivo de buscar la fidelidad de los evangelios canónicos de la Sagrada Escritura, se eliminó todo tipo de testigos directos del momento de la Resurrección, incluyendo a los guardianes ya que, su presencia, había sido enfatizada para refutar las acusaciones judías del robo del cuerpo de Jesús. Otra causa fue su indumentaria anacrónica, ya que no se vestían como legionarios romanos sino como cruzados, siguiendo la moda renacentista, con la cota de malla y el casco cónico con nasal⁵⁶.

A diferencia de la iconografía de otros temas de la Pasión, la *Resurrección*, esto es, la salida del sepulcro, parece estrictamente codificada, apenas hay variantes. Generalmente el Cristo emerge tapado sólo con un manto y lleva en las manos un báculo con una cruz y/o un estandarte, símbolos de su triunfo sobre la muerte. Está acompañado a menudo por un ángel o dos, que dan continuidad a la escena con la de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío, y suele representarse también unos soldados, lo que está justificado por Mateo (Mt 28, 2-4) y por el evangelio de Pedro. La idea de los evangelistas surge para reforzar el milagro con la presencia de testigos extraños, hombres armados que se ven impotentes o asombrados por el evento, pero los artistas medievales los pintan casi siempre durmiendo, con lo que se pierde el efecto.

Es un caso más en los que la pintura sigue sus propios caminos sin preocuparse demasiado ni por la verosimilitud ni por el dogma⁵⁷.

Louis Réau⁵⁸, afirma que las diferencias entre los textos evangélicos y la tradición explican la falta de fijeza de la iconografía de la *Resurrección*. Por tanto, a lo largo de la historia del arte podemos encontrarnos varios tipos de representaciones: la *Resurrección* simbólica, la visita de las santas Mujeres al Sepulcro, Cristo saliendo del sarcófago y, por último, Cristo planeando

⁵⁶DIÓCESIS DE CÓRDOBA. *Iconografía del Resucitado*. [en línea] [consulta: 2017-03-02]. Disponible en: <http://www.diocesisdecordoba.com/noticias/iconografia-del-resucitado>

⁵⁷UN POCO DE ARTE PARA CLASE. *Iconografía: la Resurrección de Cristo*. [en línea] [consulta: 2017-03-02] Disponible en: <http://unpocodearteparaclass.blogspot.com.es/2015/04/iconografia-la-resurreccion-de-cristo.html>

⁵⁸ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1. Vol. 2. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 562.

encima de su tumba, como es el caso de nuestra pintura. Esta representación aparece en el arte italiano a principios del s. XIV a través de Giotto y su escuela [Fig. 29]. Alcanza su apogeo en la *Resurrección* [Fig. 30] pintada en 1580 por Tintoretto, para la escuela de San Rocco. Se trata de la más dinámica de todas las Resurrecciones. Este tipo de representación fue exclusivamente italiana hasta finales del s. XV⁵⁹.



Fig. 29. Giotto (1306). *Resurrección (Noli me tangere)*, Capilla de los Scrovegni, Padua (Italia)

Pero esta *Resurrección* triunfal nunca se adaptó bien al norte de Europa ya que contradecía el espíritu de la Reforma. Los teólogos de la Contrarreforma la sometieron a severas críticas y Juan de Alaya, en su *Pictor Christus eruditus*, considera que es un grosero error representar a Cristo saliendo de la tumba abierta, así como Cristo planeando, ya que se parece demasiado a una *Ascensión*. También considera que, al representar a los soldados dormidos, se injuria la disciplina del ejército romano. En cuanto a la asistencia, deben ser excluidos todos sin excepción, puesto que en los Evangelios ninguna criatura mortal asistió al milagro de la Resurrección. La Virgen, en ese sentido, tampoco debe estar presente⁶⁰.



Fig. 30. Tintoretto (1580). *Resurrección*. Scuola Grande di San Rocco, Venecia (Italia)

⁵⁹ RÉAU, L. *Op. Cit.*, p. 569.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 570.

❖ *Análisis iconográfico de la obra*

En la pintura objeto de estudio, observamos a un Cristo siríaco⁶¹, con un nimbo tipo “haz de luz” [Fig. 33], emergiendo de su tumba descalzo y semidesnudo, tapado parcialmente por un sudario o manto púrpura que porta entre ambos brazos, simbolizando el martirio y sacrificio, y su característico *perizonium* o paño de pureza blanco [Fig. 31], para ocultar su desnudez. En su mano derecha alza un báculo con una cruz en el extremo superior [Fig. 35], simbolizando su triunfo sobre la muerte. En esta representación se muestran las llagas de la pasión tanto en manos como en pies [Fig. 32], así como la llaga del costado [Fig. 34]. En la parte inferior, observamos la presencia de un grupo de tres soldados atónitos ante tal suceso, donde uno de ellos, aparentemente dormido o deslumbrado por la aparición, esconde su rostro tras su mano, mientras el resto dirige la mirada directamente a Cristo [Fig. 36]. Su indumentaria y armas son anacrónicos.



Fig. 31. Detalle del *perizonium*



Fig. 32. Detalle de los pies de Cristo

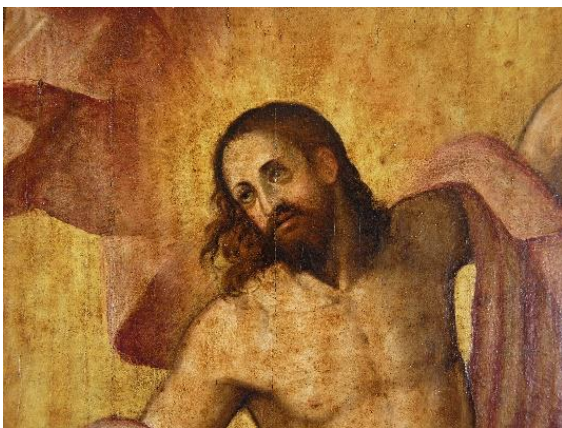


Fig. 33. Detalle de Cristo, nimbo y manto



Fig. 34. Detalle del torso y llaga

⁶¹ Según Juan Francisco Esteban Lorente, en su *Tratado de iconografía*, se denomina siríaco al Cristo representado maduro y con barba, p. 200.

Como podemos observar, el artista ha prescindido de representar la mandorla y el ángel, así como el característico estandarte. Sin embargo, ha mantenido la representación de los soldados a pesar de pertenecer a textos apócrifos.



Fig. 35. Detalle del báculo de Cristo



Fig. 36. Detalle de los soldados

4.3 FUENTES GRÁFICAS

Con el fin de conocer más a fondo el método de trabajo del artista, se ha realizado una comparativa con otras representaciones de la *Resurrección* que hayan podido servir de inspiración al autor.

En primer lugar, encontramos una notable semejanza con una lámina procedente de un grabado realizado por el maestro holandés Cornelis Cort, denominada *Resurrección*, estampada en 1569 [Fig. 37]. Este grabado probablemente esté inspirado en una *Resurrección* de Giulio Clovio [Fig. 38], la cual fue utilizada por varios pintores, como la *Resurrección* situada en el Retablo lateral de la Iglesia parroquial de Barrio de Díaz Ruiz, en Burgos, de autoría desconocida y realizada hacia 1600 [Fig. 39]⁶².



Fig. 37. Cort, Cornelis (1569). *Resurrección*.



Fig. 38. Clovio, Giulio. *Resurrección*.



Fig. 39. Anónimo (hacia 1600). *Resurrección*. Retablo lateral de la Iglesia parroquial de Barrio de Díaz Ruiz, Burgos.

⁶² PAYO HERNANZ, R. J. *La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII*. En: Boletín de la Institución Fernán González. Nº 223. Universidad de Burgos, 2001, p. 276.

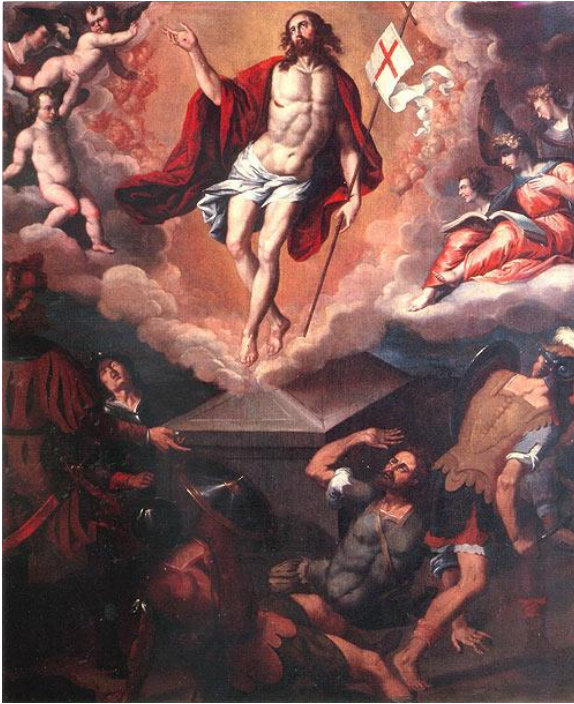


Fig. 40. Salvador Gómez, Vicente. *Resurrección de Cristo*. Parroquia de Montesa (Valencia)

La fórmula de utilizar estampas o láminas impresas para “auxiliar” la ejecución de sus obras también llegó a manos de los pintores valencianos, cuyo mayor auge se produjo en la segunda mitad del siglo XVII. Dentro de este grupo de pintores, debemos incluir a Vicente Salvador Gómez⁶³, entre otros. Él copia directamente los modelos ofrecidos por las estampas y, con el paso de los años, fue realizando modificaciones. Parece que Cornelis Cort fue uno de los grabadores que mayor influencia ejercieron en este artista, al igual que en la mayoría de pintores valencianos de finales del siglo XVI y XVII. Uno de los ejemplos que mejor refleja la

inspiración y modificación de los grabados en sus obras es la *Resurrección de Cristo* de la parroquia de Montesa [Fig. 40]. En ella resulta evidente el empleo de la estampa de Cort, basada en la composición de Giulio Clovio⁶⁴.

En el *British Museum* encontramos la impresión de una *Resurrección*, realizada por Crispijn de Passe the Elder [Fig. 41], donde se describe como una “copia reducida tras la impresión de Cornelis Cort en 1569, después de la *Resurrección* de Giulio Clovio”⁶⁵.

En la base de datos del *Netherland Institute for Art History “RKD”* (Holanda), encontramos dos obras “anónimas” cuya representación de la *Resurrección* son muy semejantes al grabado de Cornelis Cort. En primer lugar, una lámina datada en 1569 procedente del *Rijksmuseum*, Ámsterdam, la cual el Instituto define como “posterior a Cornelis Cort después de Giulio Clovio”⁶⁶ sin embargo, en el propio *Rijksmuseum*⁶⁷, la atribuyen directamente a “Cornelis Cort,

⁶³MARCO GARCÍA, V. *El Pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia 1637-1678)*. Institució Alfons el Magnànim – Diputació de València, 2006, p. 67.

⁶⁴*Ibid.*, pp. 74-76.

⁶⁵ THE BRITISH MUSEUM. The Resurrection. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1562807&partId=1&searchText=ressurrection&page=1

⁶⁶RKD. Rijksbureau V. Kunsthistorische Documentatie. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/images/249265>

⁶⁷RIJKSMUSEUM. Cornelis Cort, after Giulio Clovio. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=cornelis+cort+giulio+clovio&s=relevance&v=list&p=1&ps=10&st=OBJECTS&ii=6#/RP-P-1888-A-12483,6>

después de Giulio Clovio⁶⁸ [Fig. 42]. En segundo lugar, una pintura al óleo sobre tabla de 1650, procedente de Middelfart, Dinamarca, a la que relacionan también con el grabado de Cornelis Cort y Giulio Clovio⁶⁹ [Fig. 43].



Fig. 41. Crispin de Passe the Elder. *Resurrección*. British Museum, Londres



Fig. 42. Anónimo. *Resurrección*. Rijksmuseum, Ámsterdam

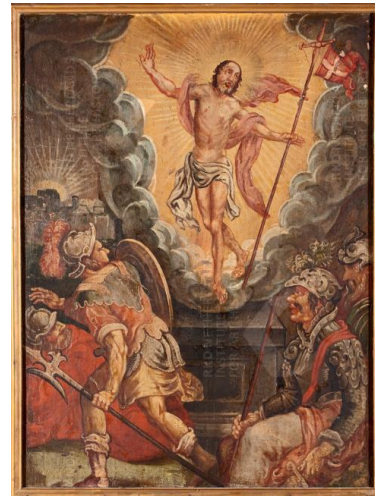


Fig. 43. Anónimo. *Resurrección*. Middelfart, Dinamarca

Podemos observar que todos estos ejemplos comparten una gran similitud compositiva y formal con la obra de nuestro estudio. Tienen en común rasgos característicos como es la postura de Cristo, levitando encima de su tumba, sobre las nubes. Las piernas cruzadas, una adelantada y la trasera en penumbra. Los brazos alzados, formando una línea perpendicular entre el más alto y el más bajo. Con una mano sostiene el báculo y, entre los brazos, mantiene un manto flotante que rodea su espalda. El *perizonium* está dispuesto de una manera muy similar en las obras, al igual que el tipo de nimbo, que desprende rayos de luz. También comparten la presencia de los soldados a los pies de Cristo, aunque podemos observar, tanto en nuestra pintura como en la procedente de Dinamarca, la reducción y disposición de los mismos.

A continuación, podemos observar más detalladamente la gran similitud que comparte la obra de nuestro estudio con la lámina de Cornelis Cort [Fig. 44 y 45]. La figura de Cristo es prácticamente la misma en ambas imágenes, con algunas diferencias de proporción. El Cristo de nuestra obra es más esbelto y menos musculado que el de Cornelis Cort. Podemos observar que la mano situada en la parte superior es idéntica en ambas imágenes, cuyos dedos están

⁶⁸ Cabe destacar que esta lámina, al ser volteada, coincide exactamente con la lámina de Cornelis Cort y ambas fueron impresas en 1569, por lo que deducimos que podría tratarse de dos láminas diferentes impresas del mismo grabado, o la misma lámina denominada y atribuida de diferente forma en las dos bases de datos citadas en el texto.

⁶⁹RKD. Rijksbureau V. Kunsthistorische Documentatie. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/images/249459>

dispuestos de la misma forma. Lo mismo sucede con la mano que sujeta el báculo y la parte derecha del *perizonium*, donde los pliegues están dispuestos de manera casi exacta. La postura de Cristo es la misma en ambas imágenes, tanto la posición de los brazos como la de las piernas y pies. El manto también presenta semejanzas en cuanto a su posición entre los brazos y la espalda de Cristo, aunque la parte superior es notablemente diferente en cuanto a la disposición y forma de los pliegues. Lo mismo ocurre con la direccionalidad y tamaño del báculo, diferente en ambas imágenes y con la presencia del estandarte en la lámina de Cornelis Cort.

Como podemos observar, no cabe duda de que Cristóbal Llorens utilizó como guía el grabado de Cornelis Cort para la ejecución de esta obra, aunque no de manera copista, sino auxiliar.



Fig. 44. Cort, Cornelis (1569). *Resurrección*. (Imagen volteada).



Fig. 45. Atribuible a Cristóbal Llorens. *Resurrección*.

4.4 LA AUTOCITACIÓN COMO RECURSO GRÁFICO

Podemos considerar el lenguaje formal de Cristóbal Llorens como uno de los menos novedosos entre sus coetáneos, ya que durante toda su trayectoria profesional permaneció anclado a una estética y unos modelos derivados de Joan de Joanes que, evidentemente, satisfacían la demanda de los comitentes de la época. Únicamente, en la última etapa de su producción, se podrá apreciar una cierta evolución de su pintura en busca de un realismo más apurado, mostrando unas composiciones religiosas en las que se acentúa el sentido cotidiano de la escena⁷⁰.

Llorens fue un pintor de transición hacia el primer barroco valenciano que mantuvo una sensibilidad estético-plástica más cercana al contramanierismo propio del último cuarto del siglo XVI. Según Hernández Guardiola:

No transigió nunca sobre un estilo que podríamos definir como de autóctono, sino local más característico, que reverberaba siempre el dogma doxológico y catequético de la diócesis; premiando el correcto dibujo, un modelado blando a lo italiano y un colorido rico y vistoso matizando el “cangianti”⁷¹.

La tabla objeto del presente estudio muestra ciertos rasgos característicos que podemos encontrar en otras obras atribuidas a Cristóbal Llorens: las obras identificadas hasta el momento se caracterizan por representar tipos de figuras humanas habituales en su producción artística, resueltas con un trazado recortado con incorrecciones en el dibujo y anatomía de los cuerpos, mostrando manos y orejas grandes en proporción con la cabeza, pies achatados con el dedo grueso abultado y una peculiar resolución de la boca, como desencajada o paralizada⁷².

Generalmente, representa las figuras principales de cuerpo entero, desde un punto de vista bajo, recortadas sobre un fondo de cielo nuboso. Por lo general, elabora composiciones complejas con abundantes personajes y tonos cromáticos, de luminosidad plana. Suele realizar además combinaciones tonales como amarillo-rosa, rosa-verde, rojo-marrón, rojo-gris, etc.

⁷⁰MARCO GARCÍA, V. *La pintura en los territorios valencianos del Obispado de Tortosa*. En: VVAA. *Pulchra Magistri: l'esplendor del Maestrat a Castelló*. Valencia: Generalitat Valenciana; *La Llum de les Imatges*, 2013, p. 238.

⁷¹ *Ibid.*, p. 554.

⁷² HERNANDEZ, L. *Nuevas obras...*, *Op. Cit.*, pp. 50-51.



Fig. 46. Obra objeto de estudio después de su restauración



Fig. 47. Llorens, Cristóbal. *Resurrección*. Iglesia Parroquial de Santa María, Alcoy.

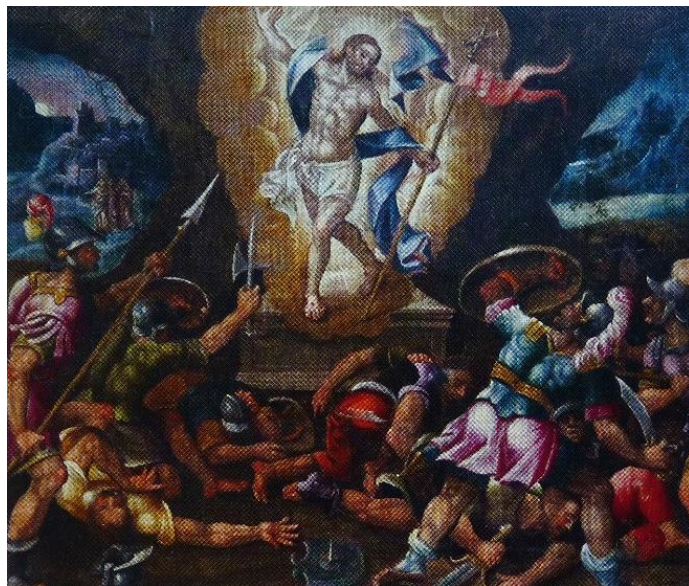


Fig. 48. Llorens, Cristóbal. La *Resurrección* del Retablo de los Misterios de Rosario de Vinarós. Colección particular. Depósito en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

Comparando la obra con otras *Resurrecciones* atribuidas a Cristóbal Llorens, podemos identificar semejanzas que nos aproximan a su autoría:

En cuanto a la composición, observamos una gran similitud entre las *Resurrecciones* y el grabado de Cornelis Cort. En el caso de la *Resurrección* perteneciente al *Retablo de los Misterios del Rosario* de Vinaròs⁷³ [Fig. 48] coincide, al igual que en nuestra obra, únicamente la figura de Cristo con el grabado. Sin embargo, la *Resurrección* situada en la Iglesia parroquial de Santa María en Alcoy [Fig. 47], coincide tanto la figura de Cristo, como la representación del grupo de soldados que se encuentra a sus pies.

El paisaje de cielos nublados, montañas azules y árboles con ramas a contraluz, es típico del pintor. En el conjunto de las obras, encontramos nubes que rodean a Cristo, cuyas formas están marcadas por unos característicos perfilados redondeados de tonalidad clara. Acompañando a las nubes más lejanas, encontramos una zona rosada-grisácea que actúa como tono de transición hacia el característico amarillo brillante de la aureola o el rompimiento de gloria que el autor emplea en sus obras.

Otra característica típica del pintor es el tratamiento de las telas. Como podemos observar en las obras, tanto el manto como el *perizonium* [Fig. 49, 50 y 51] presentan pliegues muy marcados y aristados e, incluso, rectilíneos, formando telas acartonadas. Llorens, en el caso de los Santos, suele representar mantos rojos y sayas grises azuladas. En el caso de la *Resurrección* y la *Ascensión* de



Fig. 49. Detalle *perizonium* y manto de la obra objeto de estudio



Fig. 50. Detalle *perizonium* y manto de la *Resurrección* de la Iglesia Parroquial de Alcoy



Fig. 51. Detalle *perizonium* y manto de la *Ascensión* de la Iglesia Parroquial de Alcoy



Fig. 52. Detalle ropajes de la *Adoración de los Reyes Magos* de la Iglesia Parroquial de Alcoy

⁷³Denominada *Resurrección de Cristo*, de Cristóbal Llorens. Perteneciente al antiguo *Retablo de los Misterios del Rosario* de la iglesia arciprestal de la Virgen de la Asunción de Vinaròs. Obra restaurada por “La Luz de las Imágenes” con motivo de la exposición “*Pulchra Magistri*”, Culla, Catí, Benicarló y Vinaròs, 2013-2014.

Cristo, podemos observar que utiliza tanto el rojo rosáceo como el azul para los mantos y el blanco para el *perizonium*.



Fig. 53. Detalle extremidades de la obra objeto de estudio



Fig. 54. Detalle extremidades de la Resurrección de la Iglesia Parroquial de Alcoy



Fig. 55. Detalle extremidades de la Ascensión de la Iglesia Parroquial de Alcoy

El nimbo se caracteriza por ser de tipo “haz de luz”, emergiendo de la cabeza de Cristo desde una tonalidad amarilla muy clara hasta una tonalidad rosácea e incluso grisácea que lo diferencia del fondo, también amarillo.

En cuanto a la figura de Cristo, se caracteriza por tener un cuerpo alargado, de cintura alta y musculatura marcada. Como ya hemos mencionado anteriormente, presenta cierta desproporción de la cabeza y manos en relación con el resto del cuerpo. Observamos que las manos y orejas son proporcionalmente grandes y la cabeza relativamente pequeña. Cristóbal Llorens suele representar el rostro masculino de Cristo con singular barba y pelo largo rizado tras la nuca, con la peculiar solución de la boca, “como afectada de parálisis”⁷⁴ y ojos saltones.

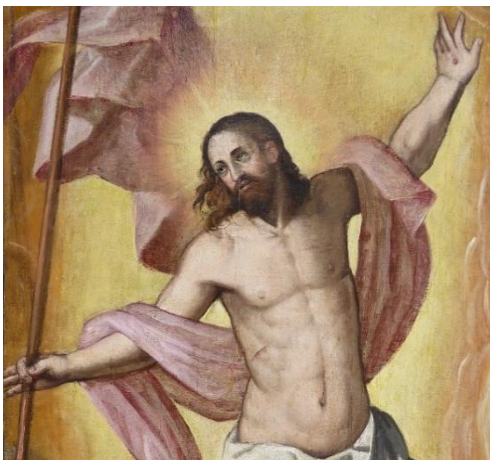


Fig. 56. Detalle parte superior de la obra objeto de estudio



Fig. 57. Detalle parte superior de la Resurrección de la Iglesia Parroquial de Alcoy

⁷⁴ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Una tabla atribuida a Cristóbal Llorens I, en la colección de la Diputación de Alicante*. En: Archivo de Arte Valenciano, nº 82, 2001, pp. 107-108.



Fig. 58. Detalle del rostro de Cristo en la obra objeto de estudio

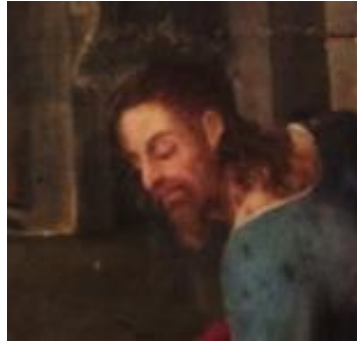


Fig. 59. Detalle rostro de San José. *Taller del Carpintero*. Predela del Retablo de San José de la Parroquia de la Asunción, Alaquàs.



Fig. 60. Detalle rostro de San José. *Adoración de los Reyes Magos*. Iglesia Parroquial de Alcoy.



Fig. 61. Detalle de la *Ascensión* de la Iglesia Parroquial de Alcoy

Llorens utiliza el recurso de la autocitación en el proceso creativo y, comparando la obra objeto de estudio con otras ya atribuidas, deducimos que podría tratarse de una *Resurrección* de Cristóbal Llorens, aunque debemos respaldar esta hipótesis con la toma de muestras y analíticas para verificar su autoría de forma contundente.

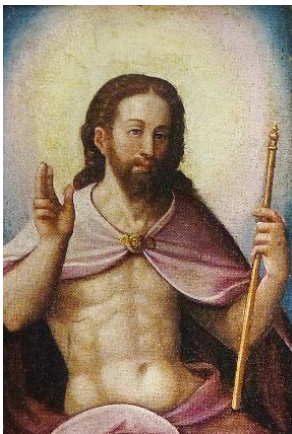


Fig. 62. Detalle de *Cristo*. Puertas de Sagrario. Arzobispado de Valencia



V. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA



Fig. 63. *Resurrección*. Fotografía general anverso



Fig. 64. *Resurrección*. Fotografía general reverso

5.1 FICHA TÉCNICA

INFORMACIÓN BÁSICA		
TÍTULO	<i>Resurrección</i>	
AUTOR	Desconocido	
TÉCNICA	Óleo sobre tabla	
DIMENSIONES (cm)	Con marco	71,8 x 41,5 x 6,5
	Sin marco	56,7 x 26,6 x 1,8
ÉPOCA	Renacimiento Valenciano (s. XVI)	
TEMÁTICA	Religiosa	
PROCEDENCIA	Colección particular	
MARCO	Sí	



Fig. 65. Fotografía general anverso con marco



Fig. 66. Fotografía general reverso con marco

5.2 ANÁLISIS COMPOSITIVO Y ESTILÍSTICO

Con el fin de conocer más a fondo la metodología de ejecución de esta obra, es necesario realizar un breve análisis de la percepción visual de su composición. En la obra objeto de estudio se observan, a primera vista, dos zonas distinguidas: la terrenal y la celestial. La terrenal se sitúa en la parte inferior de la composición, donde se representa un grupo de soldados rodeando la tumba de Cristo. La celestial, abarca las tres cuartas partes superiores, donde se representa a Cristo Resucitado levitando sobre las nubes.

La obra presenta una composición piramidal equilibrada, donde Cristo se sitúa en el centro, ocupando gran parte de la obra. Los soldados se encuentran en las esquinas inferiores y las nubes rodean gran parte de la composición, casi en su totalidad, formando un óvalo. Los brazos de Cristo forman una línea recta diagonal que converge con la línea recta vertical que forma la figura de Cristo [Fig. 67].

La construcción del espacio se realiza con el empleo del sistema de perspectiva cónica frontal o paralela. Se trata del método de representación que más se asemeja a la visión humana, plasmando la realidad en tres dimensiones donde los objetos se sitúan con sus caras paralelas al plano del cuadro. Existe un único punto de fuga.

Encontramos que la representación está formada por tres planos cuya intención es aportar profundidad y perspectiva a la escena [Fig. 68]. En el primer plano de la obra se encuentran los soldados, atónitos por lo que está sucediendo en la escena. En el segundo plano situamos la tumba, Cristo resucitado y la parte delantera de las nubes que le rodean. En tercer y último plano, situamos el fondo y las nubes que se funden en él, pasando prácticamente desapercibidas.

Estilísticamente, encontramos detalles típicos de las representaciones juanescas de la *Resurrección*, como el nimbo de “haz de luz” con fondo amarillo o la forma

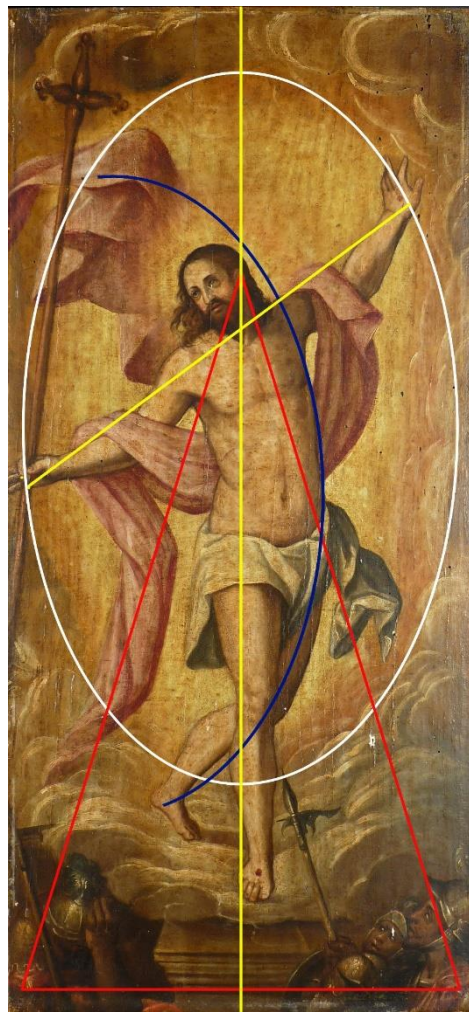


Fig. 67. Esquema compositivo de la obra

en la que está dispuesta el *perizonium* en la figura de Cristo. Como se ha mencionado anteriormente, se observa a un Cristo siriaco en posición triunfal sujetando el báculo, con ojos saltones característicos en las representaciones de Cristóbal Llorens, mirando al infinito bajo la atónita mirada de tres soldados que custodian su sepulcro.

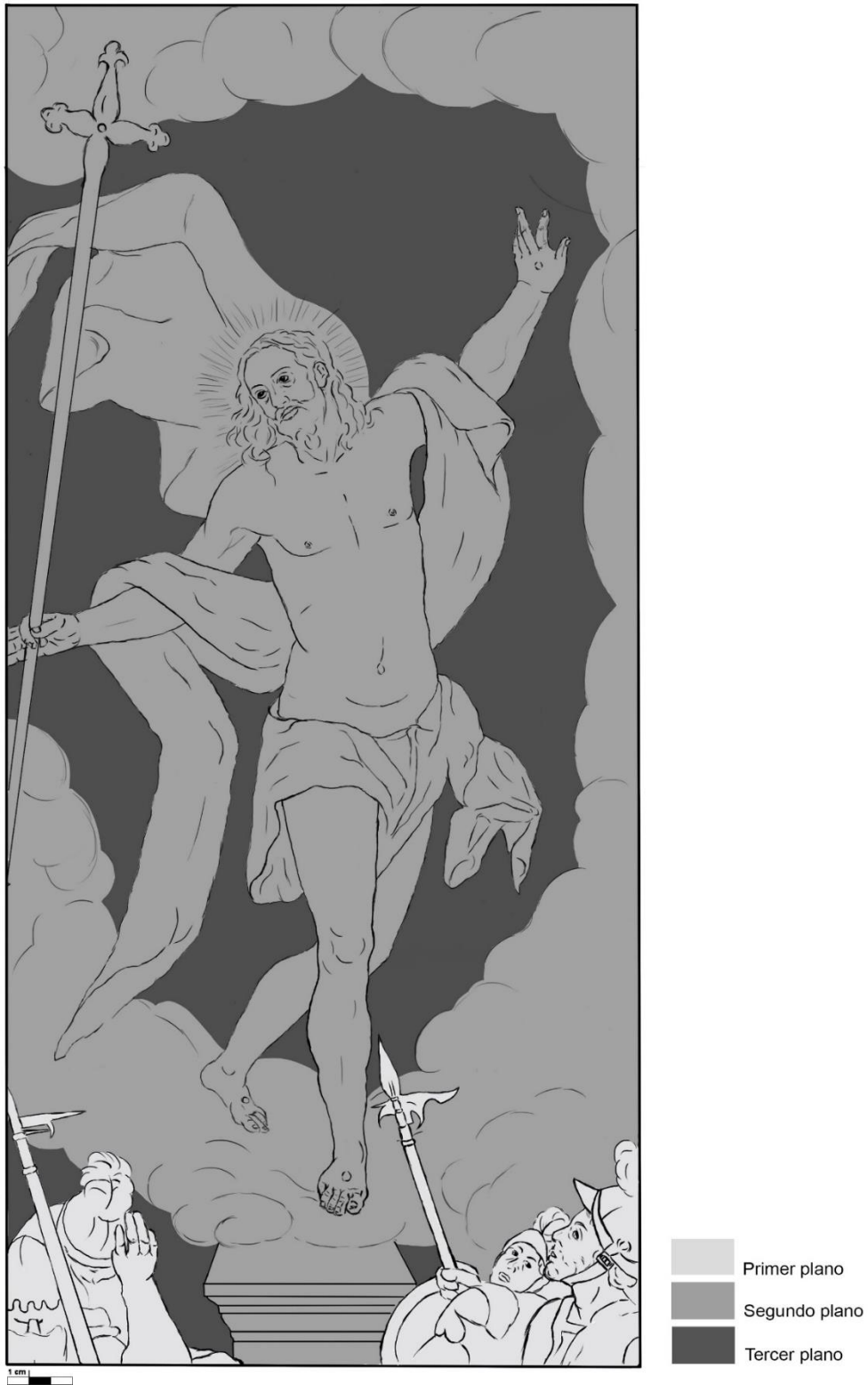


Fig. 68. Croquis del estudio de planos de la escena

5.3 DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Se trata de un óleo sobre tabla cuyas dimensiones son 56,7 x 26,6 x 1,9 cm. Estas dimensiones no son regulares debido a que, en la época en la que está realizada la obra, el sistema métrico del Reino de Valencia se basaba en el “palmo valenciano”⁷⁵. Por tanto, la tabla presenta una medida aproximada de dos palmos y tres cuartos de alto, por un palmo y un cuarto de ancho.

5.3.1 Barniz

La obra presenta una gruesa capa brillante de barniz envejecido y oxidado, derivado a un aspecto opaco y amarillento. Su aplicación fue realizada a brocha, ya que a través de la fotografía con luz ultravioleta se perciben las marcas de la misma, pero no fue homogénea, ya que podemos observar concreciones de barniz por toda la superficie, siendo mayores en el fondo de la composición [Fig. 69].

Esta capa de barniz dificulta la percepción de los colores, la luminosidad original de la obra y el *ductus* de la pincelada, así como los repintes y estucos realizados en intervenciones anteriores.

No se han podido realizar análisis de identificación pero, observando su aspecto de degradación, probablemente presente una primera capa de barniz elaborado con resinas naturales, generalmente empleadas hasta el siglo XIX. La pintura presenta intervenciones anteriores, por lo que podemos deducir que esta capa de barniz no pertenece al barniz original del siglo XVI.

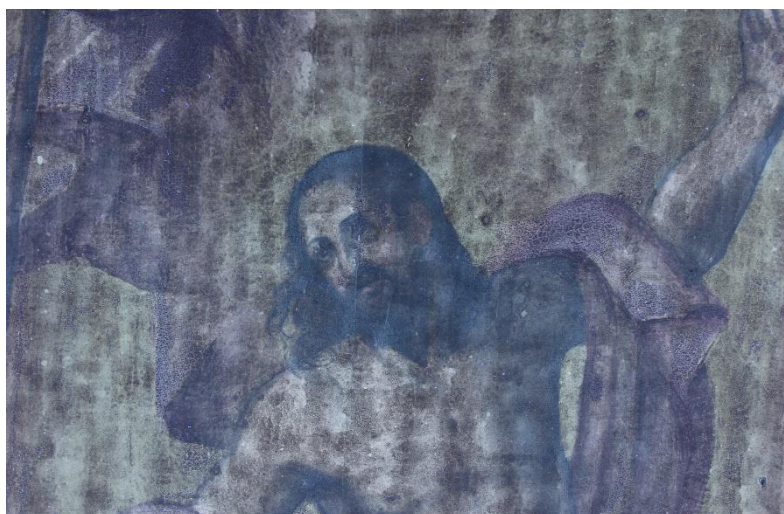


Fig. 69. Fotografía ultravioleta donde se aprecia el grosor y las concreciones del barniz

⁷⁵ El “palmo valenciano” equivale, aproximadamente, a unos 21 cm. VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007, p. 53.

5.3.2 Película pictórica

El tipo de técnica empleada en esta pintura es el óleo⁷⁶, cuyo grosor es relativamente fino, aunque encontramos algunos empastes en ciertas zonas como son los brillos y tonos claros de las nubes.

La paleta cromática de la obra se basa, principalmente, en tonalidades tierras y ocres, abundando el tono amarillo del fondo que abarca gran parte de la composición. También encontramos tonalidades rojas y rosadas, empleadas en la elaboración del manto y las carnaciones, así como el blanco para el *perizonium* y zonas iluminadas.

La película pictórica presenta repintes procedentes de intervenciones anteriores, organolépticamente no identificables, los cuales únicamente se han podido percibir a través de fotografías con luz ultravioleta y rayos X⁷⁷. Finalmente, no se ha podido constatar la presencia de dibujo preparatorio y subyacente.



Fig. 70 y 71. Detalle de empastes pertenecientes a las nubes

⁷⁶ El óleo es una técnica pictórica realizada con colores molidos y dispersos en un aceite secante, normalmente aceite de linaza. El aceite seca por oxidación, confiriendo al artista un mayor tiempo de manipulación y una mayor riqueza a las tonalidades.

⁷⁷ Las fotografías con luz ultravioleta y rayos X se pueden consultar en el cap. 5.5 *Estudios Científicos*, p. 76.

5.3.3 Capa de preparación

El examen organoléptico y la extracción de muestras estratigráficas nos confirman la presencia de capa de preparación⁷⁸ y, sobre ella, una capa muy fina de imprimación de coloración almagra.

Mediante el análisis de las muestras con microscopía óptica⁷⁹, podemos observar que se trata de una gruesa capa de color blanquecino con un ligero tono amarillento y granulometría marcada e irregular. Por tanto, a partir de estos datos y los análisis mediante Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)⁸⁰, podemos decir que se trata de una preparación tradicional⁸¹, posiblemente realizada a base de cola orgánica de origen animal y sulfato cálcico, siendo estos materiales los empleados frecuentemente en la escuela valenciana de la época para la elaboración de preparaciones.

5.3.4 Soporte leñoso

Con respecto al soporte leñoso, se detallará más detenidamente en el apartado de Estudios Científicos⁸², pero podemos señalar que el soporte empleado para la elaboración de esta pintura corresponde a una madera de conífera, concretamente de la familia de las pináceas, probablemente de la especie del pino carrasco (*Pinus halepensis* Miller).

La especie *Pinus halepensis* Miller procede de la costa mediterránea desde España hasta Anatolia, y desde el sur de Europa hasta las montañas de Marruecos⁸³.

El soporte está formado por un único paño y reforzado por dos travesaños móviles. El paño presenta irregularidades en tamaño y espesor debido al rebaje de las zonas de refuerzo y las esquinas, y la elaboración manual del mismo. Sus medidas totales son 56,7 x 26,6 x 1,9 cm. Podemos diferenciar perfectamente la albura y el duramen [Fig. 72], así como los anillos de crecimiento, por lo que se puede constatar que la tabla presenta un tipo de corte entre

⁷⁸ La preparación supone una capa intermedia entre el soporte y la capa pictórica. Tiene la función de unificar el aspecto de la superficie, facilitar la adhesión de la pintura al soporte y reducir los efectos del movimiento del soporte sobre la capa pictórica, pero hay casos en los que la capa de preparación es muy fina o inexistente.

⁷⁹ Microscopio LEICA DM 750 con cámara LEICA MC 170 HO, perteneciente al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València.

⁸⁰ Realizados en el Servicio de Microscopía Electrónica de la Universitat Politècnica de València, por parte de la Dra. M^a Teresa Doménech Carbó y cedidas por la Técnico Amparo Castelló Palacios. Pueden consultarse en el cap. 5.5 *Estudios Científicos*, p. 76.

⁸¹ La pintura ha sido realizada antes del siglo XX, donde aparecieron las primeras preparaciones comerciales.

⁸² Cap. 5.5 *Estudios Científicos*, p. 76.

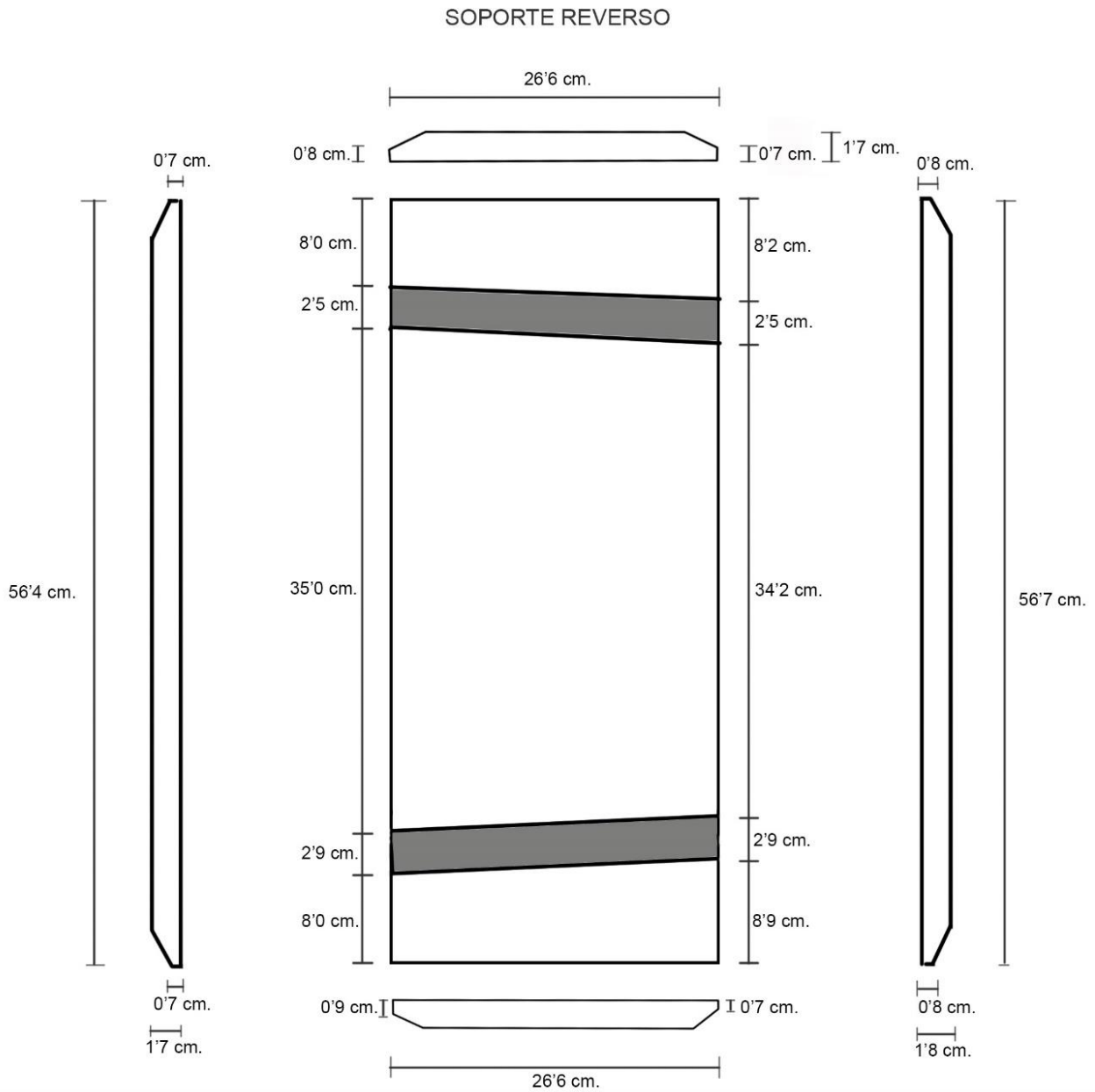
⁸³ VVAA. *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Barcelona: Fundación Conde del Valle de Salazar; Ediciones Mundi-Prensa; AiTiM, 2003, pp. 213-214.

tangencial (centro) y radial (hacia los extremos). El corte tangencial se caracteriza por ser una sección paralela a un plano tangente al anillo de crecimiento.

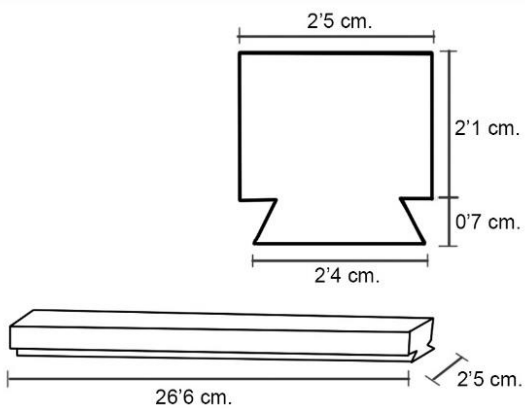
Los travesaños móviles están dispuestos a contraveta y encastrados en la madera mediante un sistema de cola de milano que permite el deslizamiento. Ambos presentan corte tangencial. El problema de este sistema es el bloqueo de los mismos, causado por el movimiento y curvatura de la propia tabla con los cambios de humedad relativa.



Fig. 72. Diagrama donde se diferencian albura y duramen



TRAVESAÑO SUPERIOR



TRAVESAÑO INFERIOR

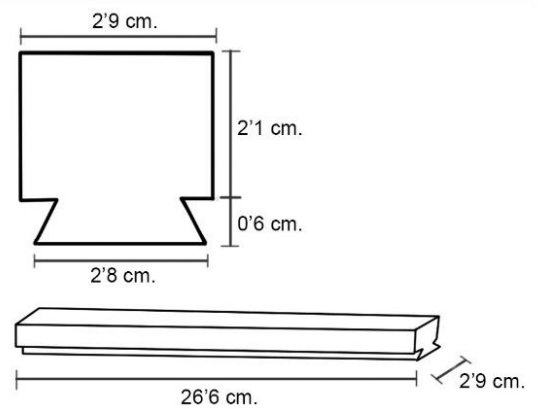


Fig. 73. Diagrama de medidas del soporte

5.3.5 Marco

Se trata de un marco que no es original ya que la tipología y la arquitectura del mismo no corresponde con la mayoría de los realizados durante el siglo XVI. Además, la colocación y claveteado de varios listones por el reverso evidencia la intención de adaptar el marco a la obra para obtener un mejor ajuste de la misma.

El marco, cuyas medidas son 71,6 x 41,5 x 6,5 cm., está formado por cuatro listones de madera ensamblados por las esquinas a inglete. Reforzando la estructura y adaptándola a la obra, encontramos ocho listones de madera encolados, dispuestos vertical y horizontalmente. Los cuatro listones que rodean el perímetro exterior del marco están ensamblados a inglete, mientras que los situados en el perímetro interior, rodeando la obra, están unidos entre sí mediante juntas planas a cara y canto [Fig. 75]. Se desconoce la tipología de la madera, ya que se encuentra cubierta por una especie de pintura o preparación que impide la visualización de la textura, coloración y veteado de la misma.

El anverso del marco presenta una ornamentación arquitectónica formada por molduras simples, aristadas y curvas, realizado con pasta y dorado al agua sobre un bol [Fig. 74]. Podría decirse que se trata de un marco industrial del siglo XX, de tipo “cassetta”⁸⁴.



Fig. 74. Fotografía general del marco. Anverso.



Fig. 75. Fotografía general del marco. Reverso.

⁸⁴ En forma de “caja”. El marco tipo “cassetta” fue el más destacado en el Renacimiento italiano.

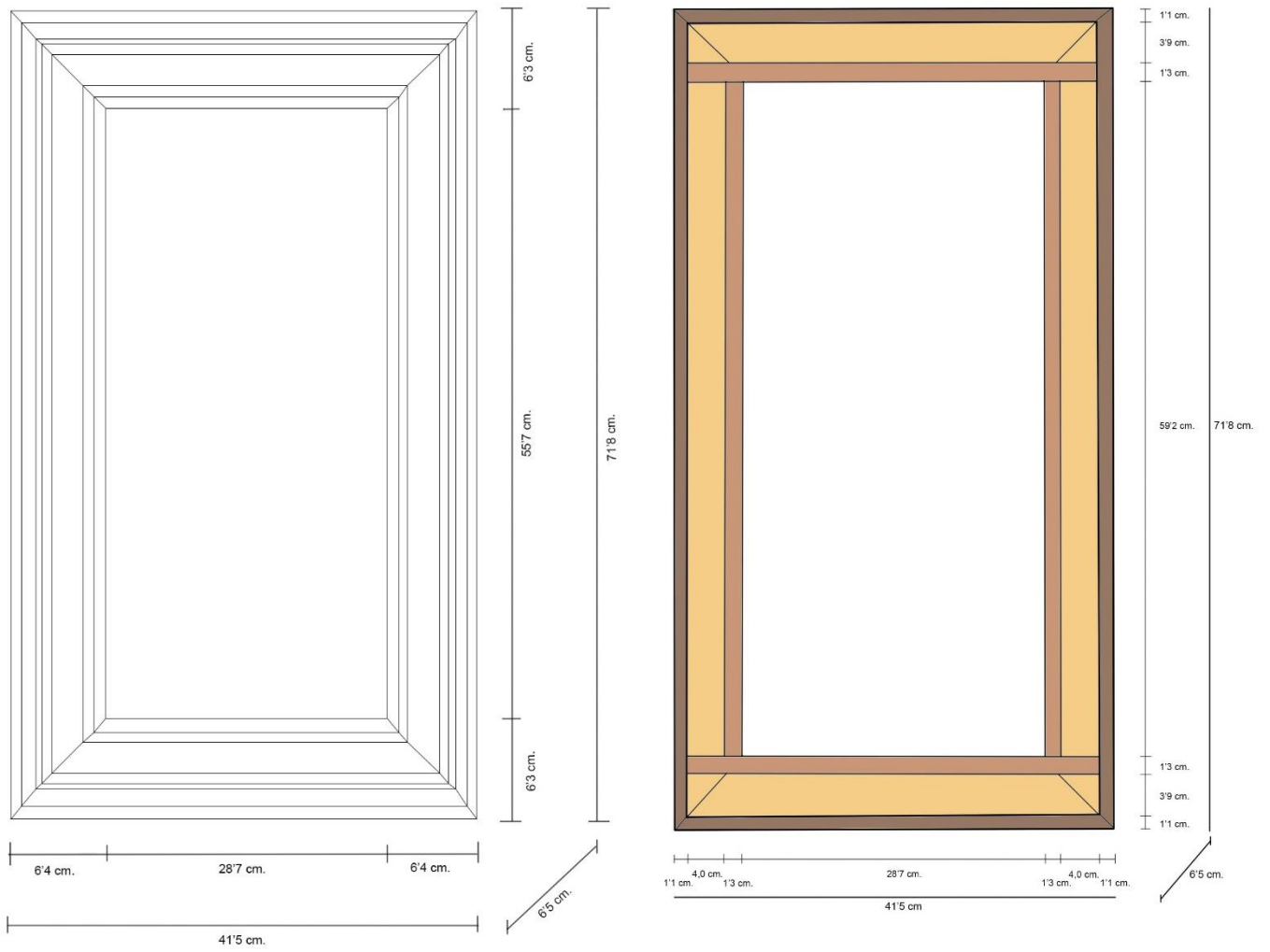


Fig. 76. Diagrama de medidas y construcción del marco. Anverso y reverso.

5.4 ESTUDIOS CIENTÍFICOS

Con el fin de realizar un estudio exhaustivo de la naturaleza y estado de los materiales constitutivos de la obra, así como la técnica de elaboración y posibles modificaciones causadas por el paso del tiempo o intervenciones anteriores, se han empleado diversas técnicas de análisis comprendidas desde un simple análisis visual, hasta la utilización de instrumentales más complejos como son la microscopía electrónica de barrido con espectrometría de Rayos-X y por dispersión de energía (SEM-EDX).

Podemos diferenciar dos tipos de análisis: en primer lugar, exámenes globales mediante radiaciones visibles y no visibles y, en segundo lugar, exámenes puntuales a través de la extracción de muestras y su observación por medio de microscopio óptico y electrónico de barrido.

5.4.1 Documentación fotográfica mediante radiaciones visibles y no visibles

❖ *Fotografía mediante radiación visible:*

A través de la fotografía con luz visible se ha podido documentar el estado de conservación en el que se encontraba la obra antes de su restauración, así como el proceso de intervención y el resultado final. Para ello se han realizado fotografías generales y de detalle utilizando luz natural y focos de luz artificial en rasante, general y frontal.



Fig. 77. Fotografía de detalle con luz general

❖ *Fotografía de fluorescencia visible con radiación ultravioleta:*

A través de la fotografía con luz UV [Fig. 78] se puede observar una gruesa capa de barniz sobre toda la superficie, así como el rastro de la brocha con la que fue aplicado. La aplicación y distribución del barniz sobre toda la obra es irregular y heterogénea.

A pesar de que el grosor y envejecimiento de la capa de barniz produce un velo blanquecino que dificulta la identificación, podemos localizar algunos repintes en la zona central del cuerpo de Cristo, ubicados entre la parte superior de las piernas y el abdomen.

❖ *Radiografía:*

A través de la radiografía⁸⁵ [Fig. 79] se puede observar una mayor cantidad de repintes que a simple vista o con luz UV no se han podido localizar. Los repintes de mayor tamaño están situados en la figura y cara de Cristo, mientras que los de menor tamaño se localizan entre zonas del fondo y las nubes. Al tratarse de un único paño, el estudio radiológico no muestra nada relevante en cuanto a morfología. Tampoco encontramos la presencia de clavos ni colgador. Únicamente podemos identificar perforaciones realizadas por el ataque de insectos xilófagos y la situación de los travesaños.

⁸⁵ El estudio radiográfico fue realizado en el Laboratorio de Radiología del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV, por parte del Dr. José Antonio Madrid García.



Fig. 78. Fotografía general con luz UV.



Fig. 79. Radiografía

5.4.2 Exámenes puntuales: microanálisis

Con el objetivo de conocer en profundidad la naturaleza de los materiales que componen la obra, se ha realizado la extracción de muestras tanto de los estratos pictóricos como del soporte y, posteriormente, se han observado y analizado a través de microscopio óptico y microscopio electrónico de barrido (SEM/EDX).

❖ *Soporte leñoso*

Para el análisis de la madera se extrajeron varias muestras del panel y los dos travesaños, de sección transversal, radial y tangencial. Dichas muestras se observaron a través del microscopio *Leica DM 750* con luz polarizada a 180° y se realizaron las fotografías mediante una cámara adaptada *Leica MC 170 HO*, desde 4X a 100X.

Secciones transversales: Presentan anillos de crecimiento diferenciados, con canales resiníferos fisiológicos de células epiteliales delgadas. Encontramos canales resiníferos tanto en madera tardía como en madera temprana, traqueidas de sección poligonal y radios leñosos estratificados (alineados). No se observa parénquima longitudinal. [Fig. 80 y 81].

Secciones radiales: Los radios leñosos son heterogéneos, con traqueidas dentadas marginales sin engrosamientos helicoidales. Presentan punteaduras areoladas redondeadas de abertura ocluida, que se disponen en filas uniseriadas y biseriadas. Las punteaduras de los campos de cruce son de tipo *pinoide II*, de 1 a 2 punteaduras por campo, pudiendo llegar hasta 4. [Fig. 82, 83, 84, 85]

Secciones tangenciales: Se observan radios leñosos uniseriados y, ocasionalmente, pluriseriados debido a la presencia de canales resiníferos fisiológicos transversales, de 1 a 10 células de altura (uniseriados). Esta sección también presenta punteaduras areoladas redondeadas de abertura ocluida. [Fig. 86 y 87].

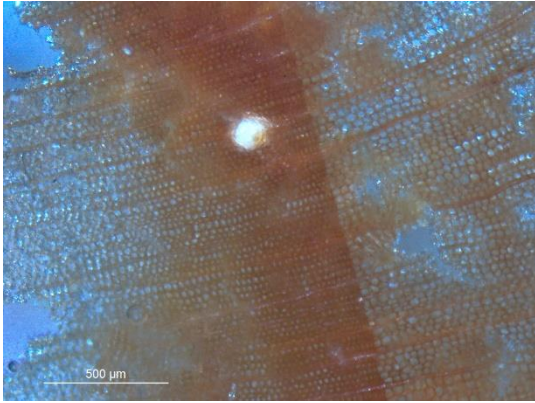


Fig. 80. Sección transversal. Travesaño superior. 4X

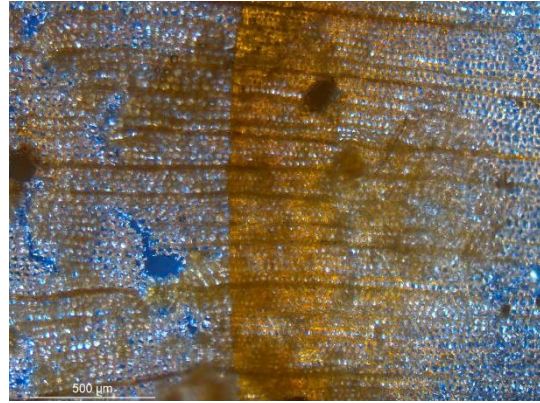


Fig. 81. Sección transversal. Travesaño superior. 4X

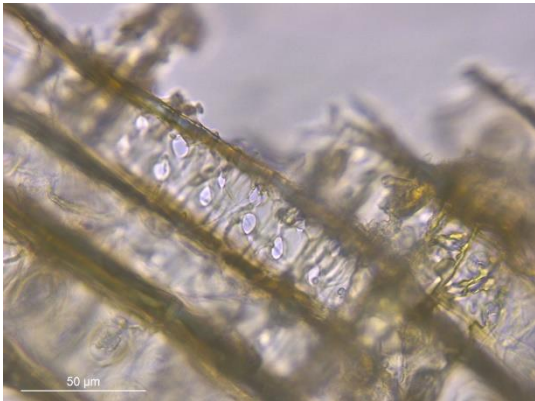


Fig. 82. Sección radial. Travesaño superior. 40X

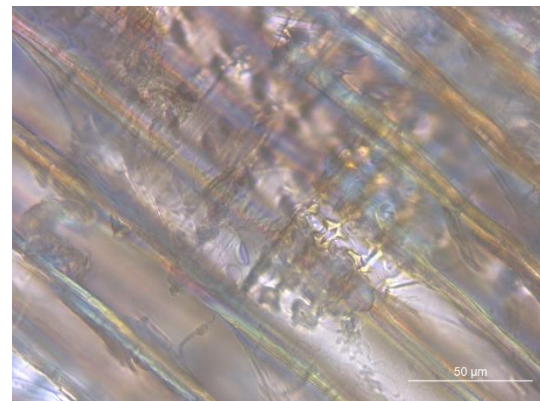


Fig. 83. Sección radial. Travesaño superior. 40X

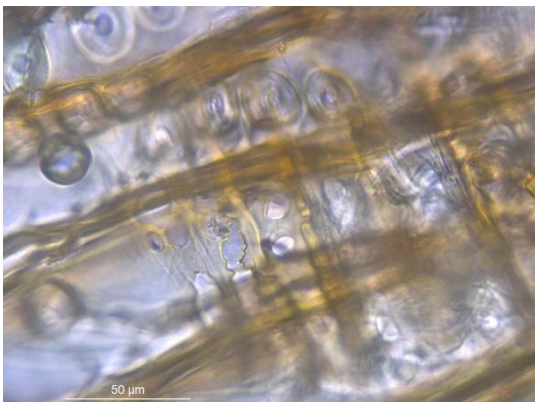


Fig. 84. Sección radial. Soporte. 40X



Fig. 85. Sección radial. Soporte. 10X

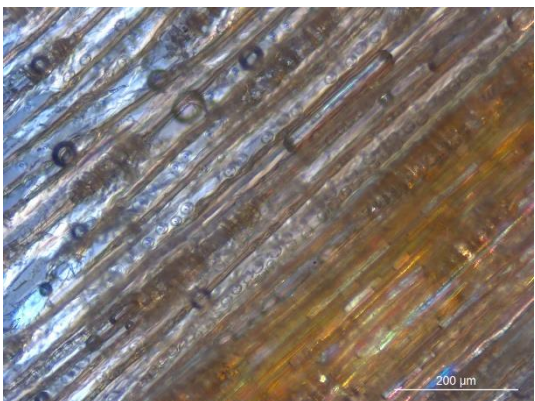


Fig. 86. Sección tangencial. Travesaño superior. 10X

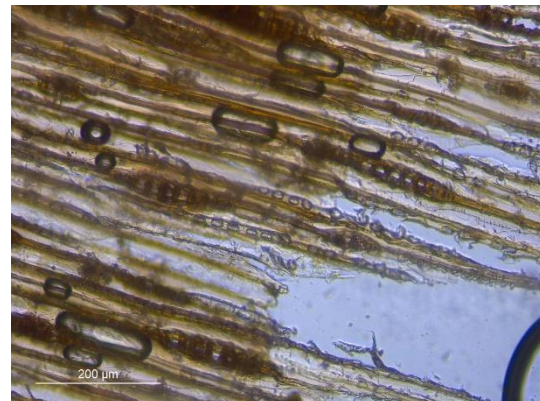


Fig. 87. Sección tangencial. Soporte. 10X

Interpretación de los resultados:

Tras la observación de las muestras, se ha realizado un análisis de la estructura microscópica de esta madera. A partir de los datos obtenidos, se ha realizado una identificación mediante anatomía comparada con las distintas especies de maderas coníferas.

En la observación macroscópica, se dedujo que se trataba de una madera de conífera debido a la distinción de los anillos de crecimiento. En la observación microscópica, se pudo afirmar que pertenece al tipo *pinoide II* debido a la forma ovalada de las punteaduras en los campos de cruce. Seguidamente se realizó la comparativa de su estructura anatómica a nivel microscópico con todas las especies del género *Pinus*, llegando a la conclusión de que podría tratarse de la especie *Pinus halepensis* Miller o *Pinus Pinea* L. Ambas especies comparten todos los elementos, salvo que el *Pinus Pinea* L., presenta meatos, punteaduras areoladas con apertura circular, traqueidas dentadas con dientes de menos de 2,5 μm y combina, en los campos de cruce, punteaduras de tipo pinoide y piceoide. Las muestras a analizar presentan punteaduras areoladas con apertura ocluida, traqueidas dentadas con dientes de más de 2,5 μm , no se observa la presencia de meatos y, únicamente, presenta punteaduras de tipo pinoide. Estas características sumadas a las expuestas anteriormente, nos confirman que se trata de una madera de la especie *Pinus halepensis* Miller, denominado comúnmente como pino carrasco.

❖ Estratos pictóricos

Extracción de muestras

Para la identificación de los materiales constituyentes y la paleta cromática utilizada en esta pintura, se realizó una cuidadosa extracción de micromuestras⁸⁶, seleccionando aquellos puntos donde se permitiera recoger la máxima información. Se obtuvieron un total de seis micromuestras⁸⁷ que, posteriormente, fueron englobadas en una resina sintética de poliéster⁸⁸ transparente y pulidas en húmedo hasta conseguir la sección transversal de las mismas para su correcta observación.

Métodos instrumentales de observación y análisis

- Microscopía Óptica (MO):

A través de la microscopía óptica se observó la sección transversal de las muestras englobadas, utilizando luz incidente. La información que se pudo obtener fue el número y distribución de las capas y el color de los materiales constituyentes, así como la forma y tamaño de las partículas que los componen.

- Microscopía electrónica de Barrido con detector de Rayos X (SEM/EDX)

El SEM permite obtener imágenes a gran escala de las micromuestras a partir de las cuales podemos conocer la estructura de su superficie y de su sección transversal, así como la morfología de las partículas que las componen. También posibilita el análisis puntual de regiones localizadas de una muestra. El SEM junto con un detector de Rayos X se transforma en un sistema de Microanálisis por Sonda Electrónica, a partir del cual se pueden identificar los elementos químicos que componen cada estrato de la micromuestra, obteniendo mapas de distribución de dichos elementos y su porcentaje de concentración⁸⁹.

⁸⁶Esta técnica de examen de obras de arte está dentro de las clasificadas como *técnicas reduccionistas*. DOMÉNECH CARBÓ, M^a T. y YUSA MARCO, D. J. *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 42.

⁸⁷ Extracción y englobado de micromuestras realizados por Amparo Castelló Palacios.

⁸⁸ FERPOL®1973

⁸⁹ La observación y análisis de las micromuestras por medio de SEM/EDX fue realizada en el Servicio de Microscopía Electrónica de la *Universitat Politècnica de València*, por parte de la Dra. M^a Teresa Doménech Carbó y cedidas por la Técnico Amparo Castelló Palacios.

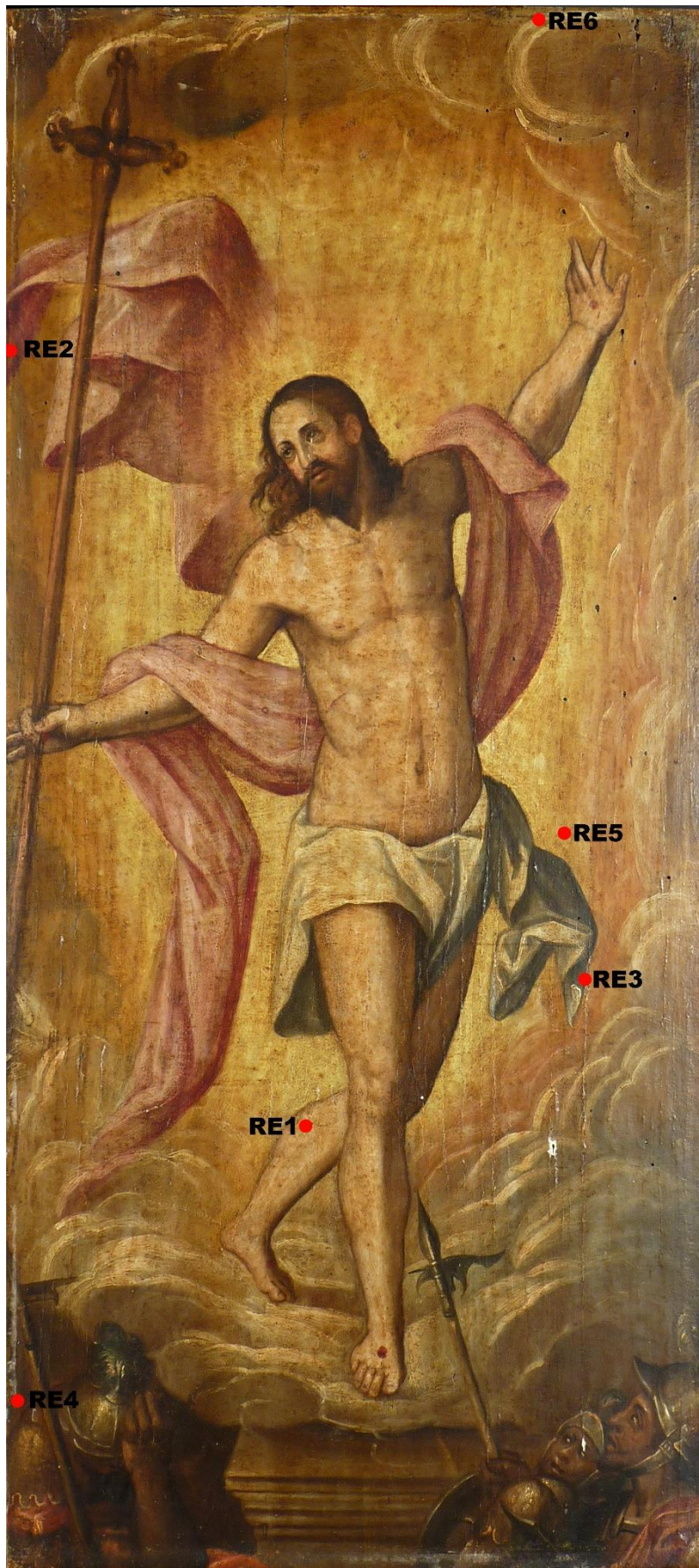


Fig. 88. Zonas de extracción de muestras

MUESTRA N° 1		
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
RE1	PIERNA IZQUIERDA DE CRISTO	CARNACIÓN
MICROSCOPÍA ÓPTICA (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: 80X		
ESTRATO 1	Película pictórica: coloración blanca. Se observan partículas de distribución heterométrica, siendo de mayor tamaño las de coloración rojiza.	
ESTRATO 2	Imprimación: se trata de una fina capa de coloración rojiza. Contiene partículas de mayor tamaño de coloración negra.	
ESTRATO 3	Preparación: se observan partículas de distribución heterométrica, de coloración blanquecina y tonalidad amarillenta.	
MICROSCOPÍA ELECTRÓNICA DE BARRIDO		
MICROFOTOGRAFÍA: 593X		
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
SPOT 1	Realizado en el estrato 1: se observa plomo (Pb) y silicio (Si).	
SPOT 2	Realizado en el estrato 2: presencia de hierro (Fe), silicio (Si) y fósforo (P).	
SPOT 3	Realizado en el estrato 3: se identifica calcio (Ca) y azufre (S).	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	La película pictórica para esta carnación se ha obtenido a partir de una mezcla de blanco de plomo [$2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$], rojo minio [Pb_3O_4] y cuarzo [SiO_2].	
ESTRATO 2	La imprimación está compuesta a partir del cuarzo como carga, negro de huesos (carbono + [$\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$]), rojo minio [Pb_3O_4] y tierra roja ferruginosa.	
ESTRATO 3	Se trata de una preparación a partir de sulfato cálcico [$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$].	

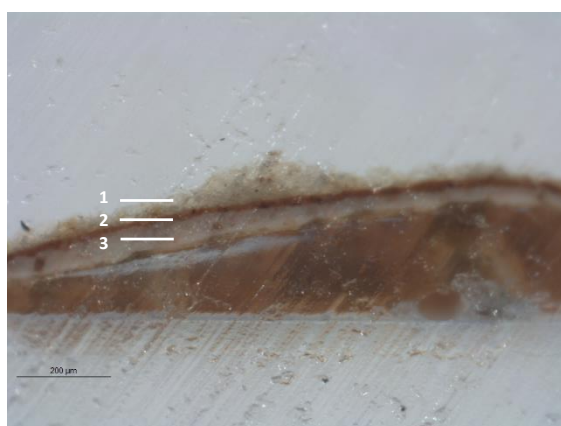


Fig. 89. RE1. Microfotografía MO. 80X

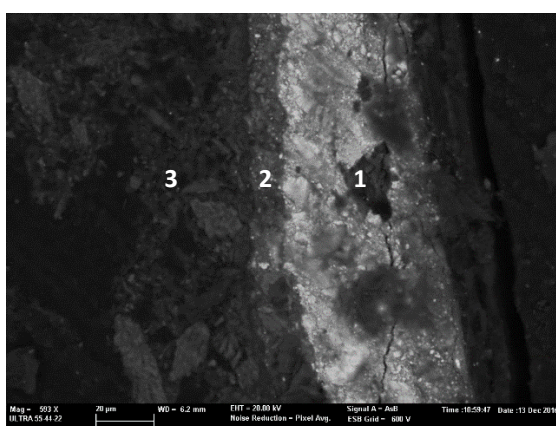


Fig. 90. RE1. Microfotografía SEM. 593X

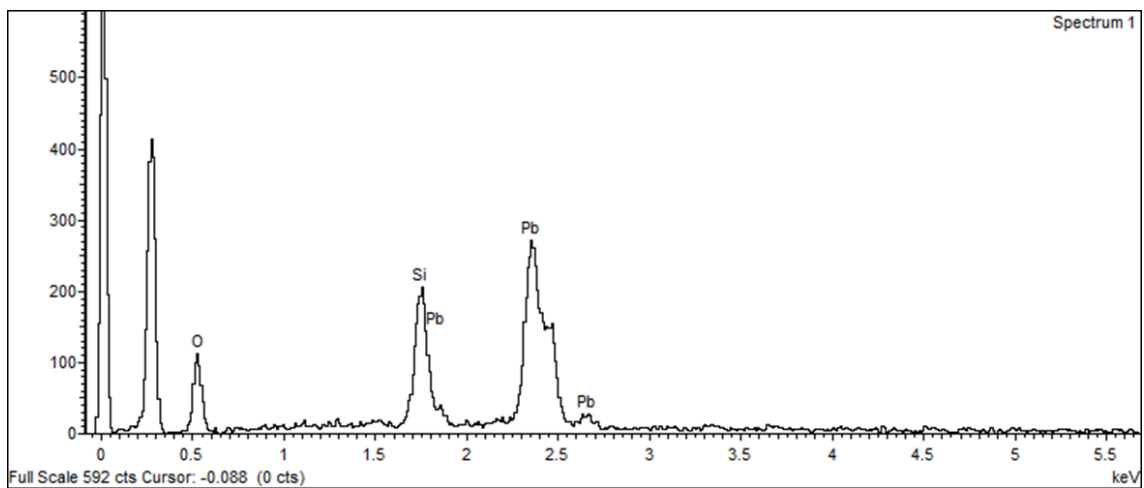


Fig. 91. RE1. Spot 1 (SEM/EDX). Estrato 1

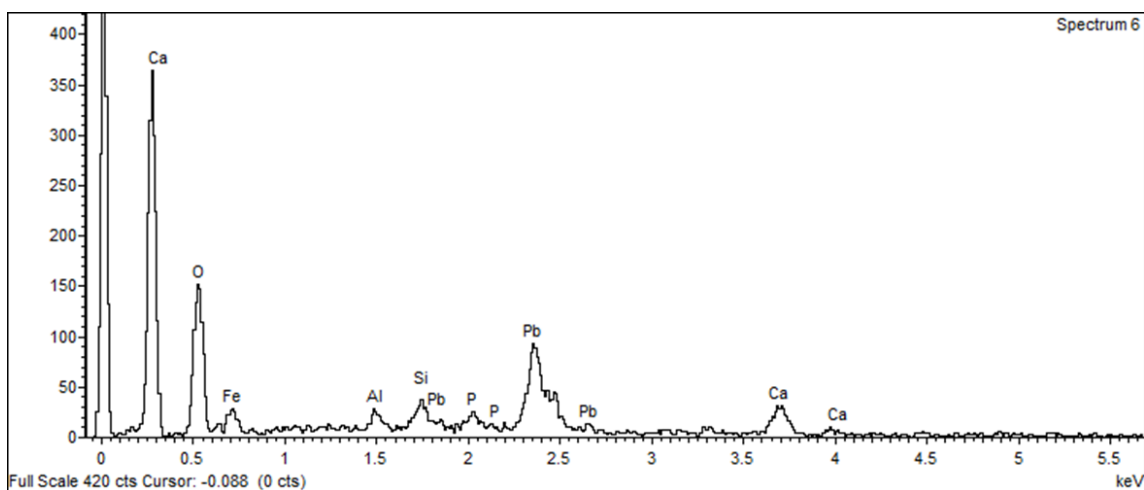


Fig. 92. RE1. Spot 2 (SEM/EDX). Estrato 2

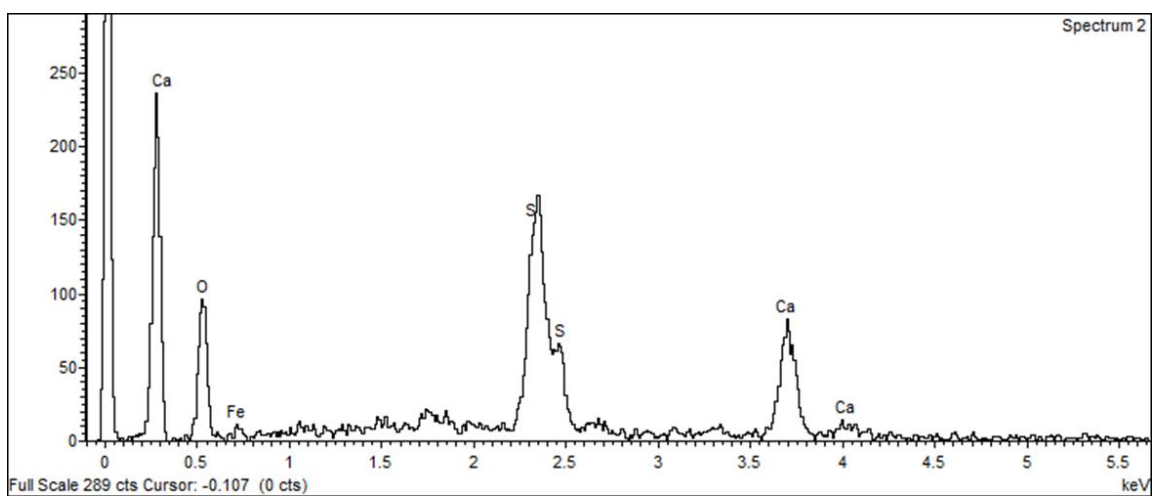


Fig. 93. RE1. Spot 3 (SEM/EDX). Estrato 3

MUESTRA N° 2		
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
RE2	MANTO DE CRISTO	ROJO
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: 80X		
ESTRATO 1	Película pictórica: capa compacta y lisa de coloración granate. Distribución heterométrica de las partículas.	
ESTRATO 2	Imprimación: se trata de una capa de coloración rojiza cuya distribución de las partículas es heterométrica. Contiene partículas de coloración oscura.	
ESTRATO 3	Preparación: se observan partículas de distinto tamaño y forma, de coloración blanquecina.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO		
MICROFOTOGRAFÍA: 311X		
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
SPOT 1	Realizado en el estrato 1: no identificado.	
SPOT 2	Realizado en el estrato 2: presencia de hierro (Fe) y plomo (Pb)	
SPOT 3	Realizado en el estrato 3: se identifica calcio (Ca) y azufre (S).	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	En la película pictórica no se identifica ningún elemento, lo que indica que se trata de un pigmento orgánico no reconocible por el SEM. Debido a la coloración granate, podemos deducir que se trata de una laca roja [C ₂₀ H ₁₄ O ₁₁].	
ESTRATO 2	La imprimación está compuesta a partir de blanco de plomo [2 PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂], rojo minio [Pb ₃ O ₄] y tierra roja ferruginosa.	
ESTRATO 3	Se trata de una preparación a partir de sulfato cálcico [CaSO ₄ · 2H ₂ O].	

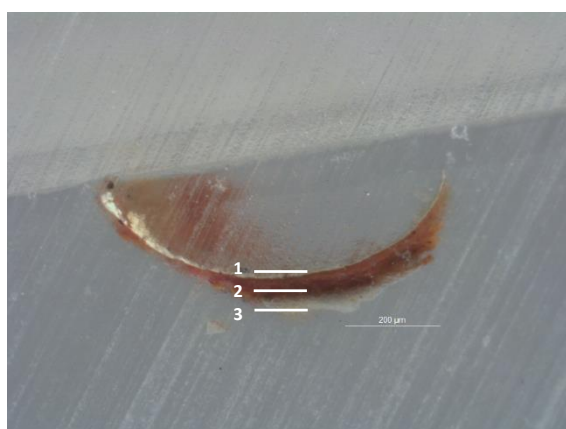


Fig. 94. RE2. Microfotografía MO. 80X

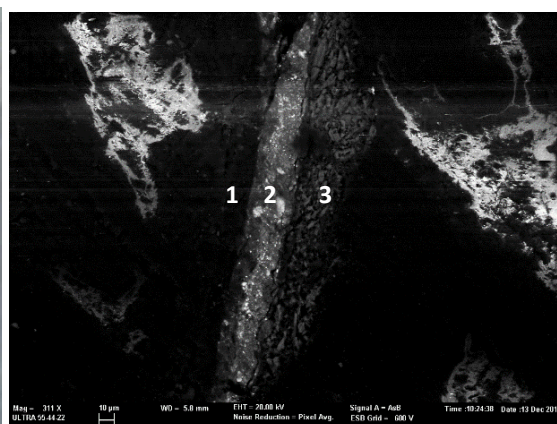


Fig. 95. RE2. Microfotografía SEM. 311X

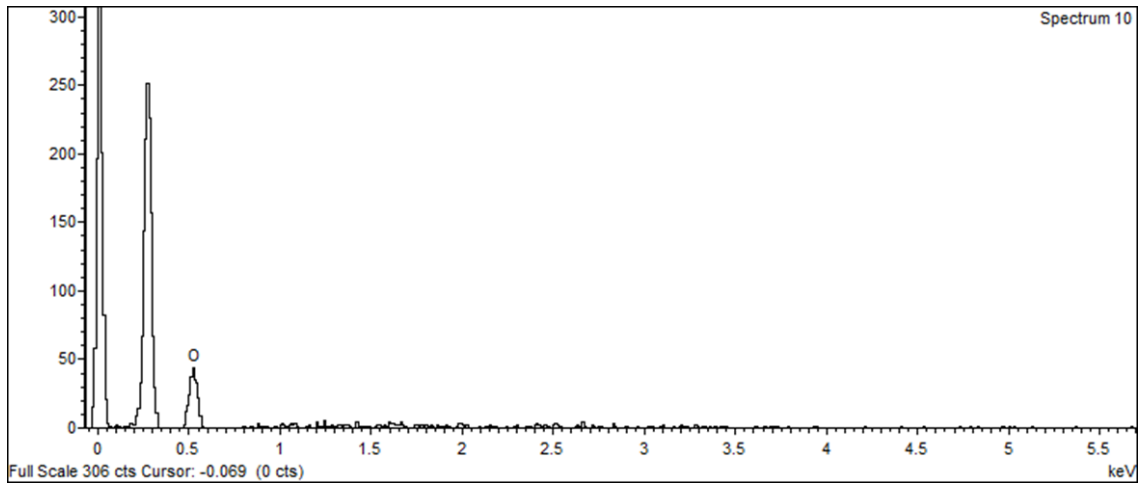


Fig. 96. RE2. Spot 1 (SEM/EDX). Estrato 1

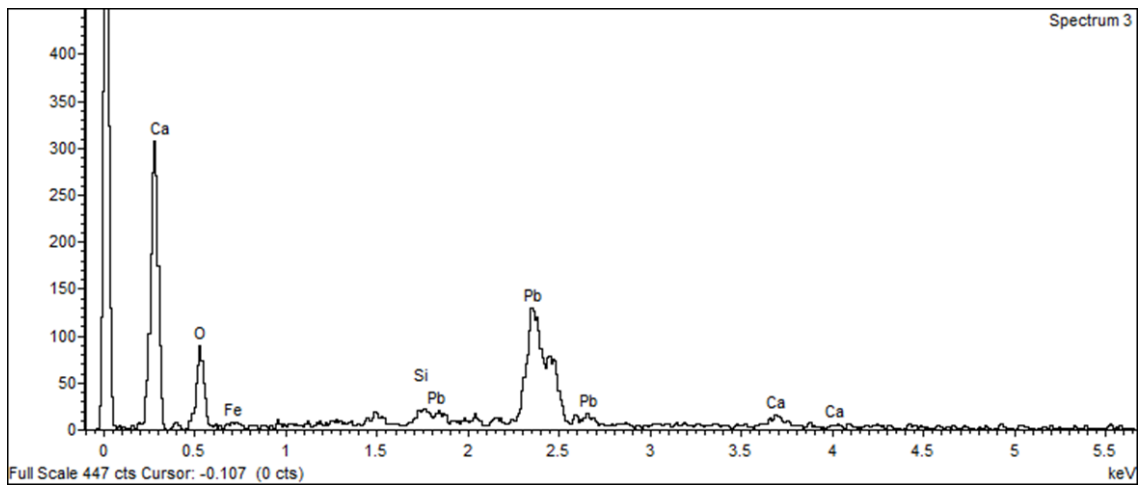


Fig. 97. RE2. Spot 2 (SEM/EDX). Estrato 2

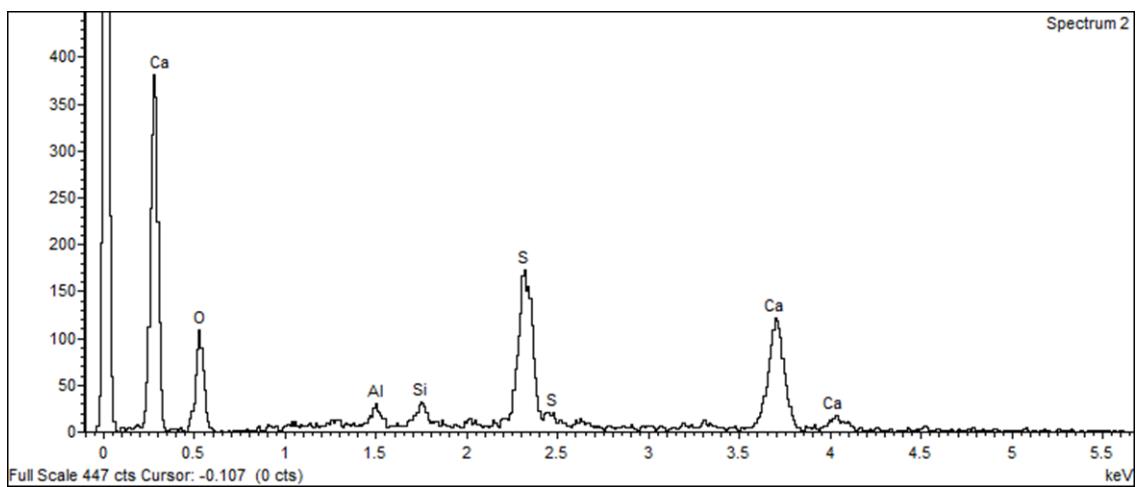


Fig. 98. RE2. Spot 3 (SEM/EDX). Estrato 3

MUESTRA N° 3		
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
RE3	<i>PERIZONIUM</i>	GRIS
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: 80X		
ESTRATO 1	Capa fina de barniz, de coloración parda clara.	
ESTRATO 2	Película pictórica: capa fina, con distribución heterométrica de las partículas, compacta y lisa de coloración grisácea.	
ESTRATO 3	Película pictórica: capa más gruesa, con distribución de las partículas heterométrica, compacta de coloración amarillenta.	
ESTRATO 4	Imprimación: se trata de una capa fina de coloración rojiza, con distribución heterométrica y compacta. Contiene partículas de coloración oscura.	
ESTRATO 5	Preparación: capa gruesa donde se observa distribución heterométrica con partículas de tamaño y forma irregular, de coloración blanquecina y parda.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO		
MICROFOTOGRAFÍA: 86X		
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
SPOT 1	Realizado en el estrato 2 (y parte del 3): presencia de plomo (Pb) y calcio (Ca).	
SPOT 2	Realizado en el estrato 3: presencia de plomo (Pb) y estaño (Sn).	
SPOT 3	Realizado en el estrato 4: se identifica hierro (Fe) y plomo (Pb).	
SPOT 4	Realizado en el estrato 5: se observa calcio (Ca) y azufre (S).	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 2	En la película pictórica únicamente se identifica el blanco de plomo [2 PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂]. Como la coloración es grisácea, podemos deducir que también contiene negro carbón, pigmento orgánico no reconocible por el SEM.	
ESTRATO 3	Película pictórica compuesta por blanco de plomo [2 PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂] y amarillo de plomo y estaño [Pb ₂ SnO ₄].	
ESTRATO 4	La imprimación está compuesta a partir de blanco de plomo [2 PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂], rojo minio [Pb ₃ O ₄] y tierra roja ferruginosa.	
ESTRATO 5	Se trata de una preparación a partir de sulfato cálcico [CaSO ₄ · 2H ₂ O].	

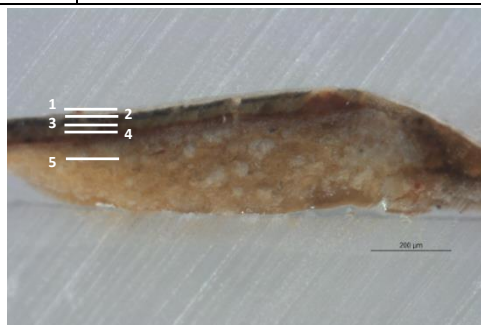


Fig. 99. RE3. Microfotografía MO. 80X



Fig. 100. RE3. Microfotografía SEM. 86X

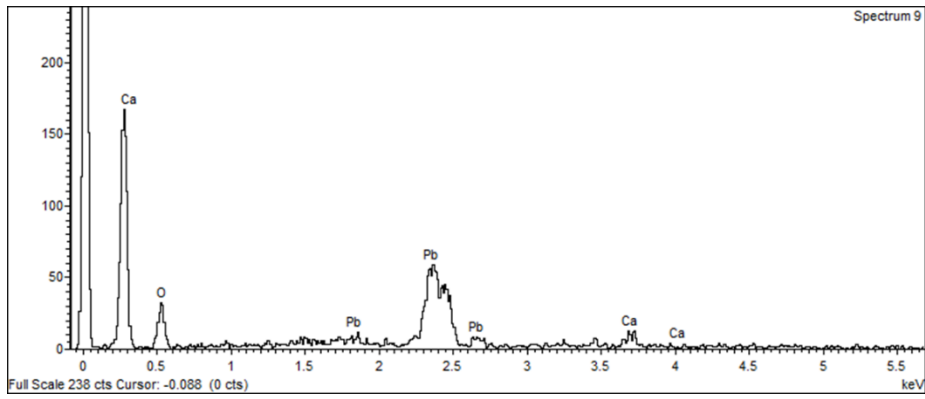


Fig. 101. RE3. Spot 1 (SEM/EDX). Estrato 2

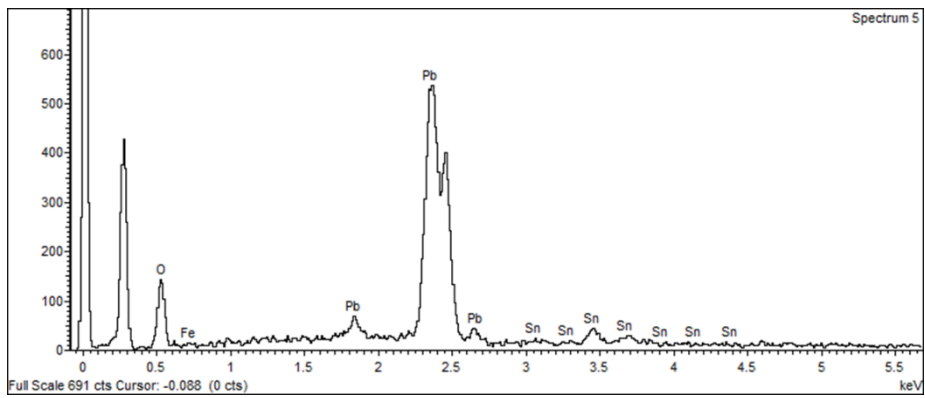


Fig. 102. RE3. Spot 2 (SEM/EDX). Estrato 3

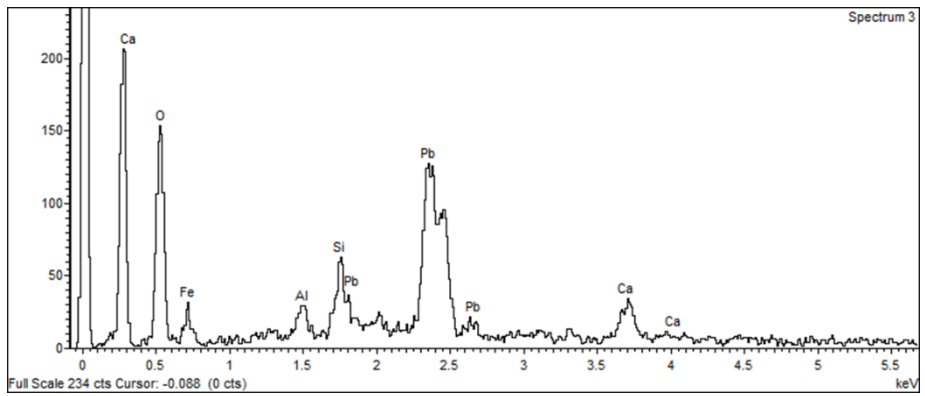


Fig. 103. RE3. Spot 3 (SEM/EDX). Estrato 4

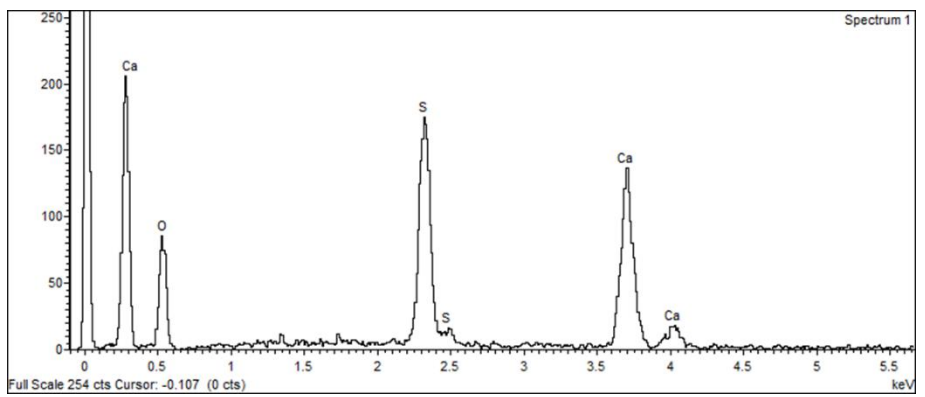


Fig. 104. RE3. Spot 4 (SEM/EDX). Estrato 5

MUESTRA N° 4		
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
RE4	FONDO SOLDADO IZQUIERDA	MARRÓN
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: 80X		
ESTRATO 1	Película pictórica: capa compacta y lisa de coloración parda oscura con distribución de las partículas heterométrica.	
ESTRATO 2	Imprimación: se trata de una capa de coloración rojiza con distribución heterométrica. Contiene partículas de coloración oscura.	
ESTRATO 3	Preparación: se observan partículas de distinto tamaño y forma, distribución heterométrica, de coloración blanquecina.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO		
MICROFOTOGRAFÍA: 206X		
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
SPOT 1	Realizado en el estrato 1 (y parte del 2): se identifica hierro (Fe), cobre (Cu), fósforo (P), calcio (Ca) y plomo (Pb).	
SPOT 2	Realizado en el estrato 2: presencia de hierro (Fe), fósforo (P), calcio (Ca), aluminio (Al) y plomo (Pb).	
SPOT 3	Realizado en el estrato 3: se identifica calcio (Ca) y azufre (S).	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	En la película pictórica, la presencia de fósforo nos confirma que está presente el negro de huesos (carbono + $[\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2]$). También está compuesta por tierras y verde de cobre (verdigrís $[\text{Cu}_3(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2(\text{OH})_2]$ o malaquita $[\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2]$).	
ESTRATO 2	La imprimación está compuesta a partir de negro de huesos (carbono + $[\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2]$), blanco de plomo $[2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2]$, rojo minio $[\text{Pb}_3\text{O}_4]$ y tierra roja ferruginosa.	
ESTRATO 3	Se trata de una preparación de sulfato cálcico $[\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}]$.	

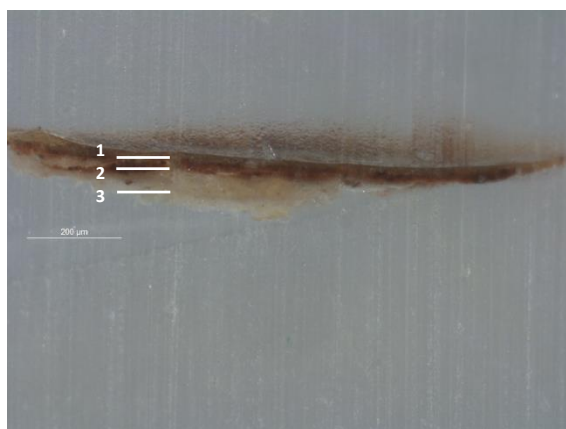


Fig. 105. RE4. Microfotografía MO. 80X

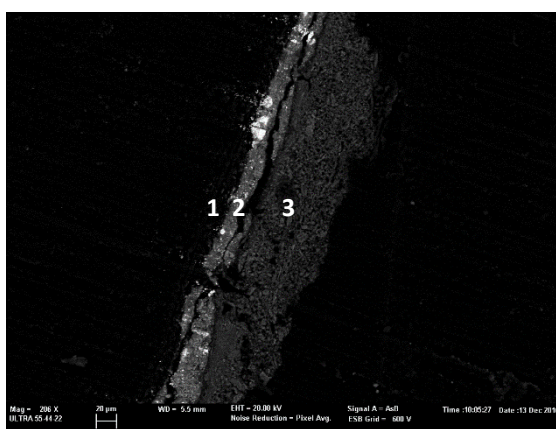


Fig. 106. RE4. Microfotografía SEM. 206X

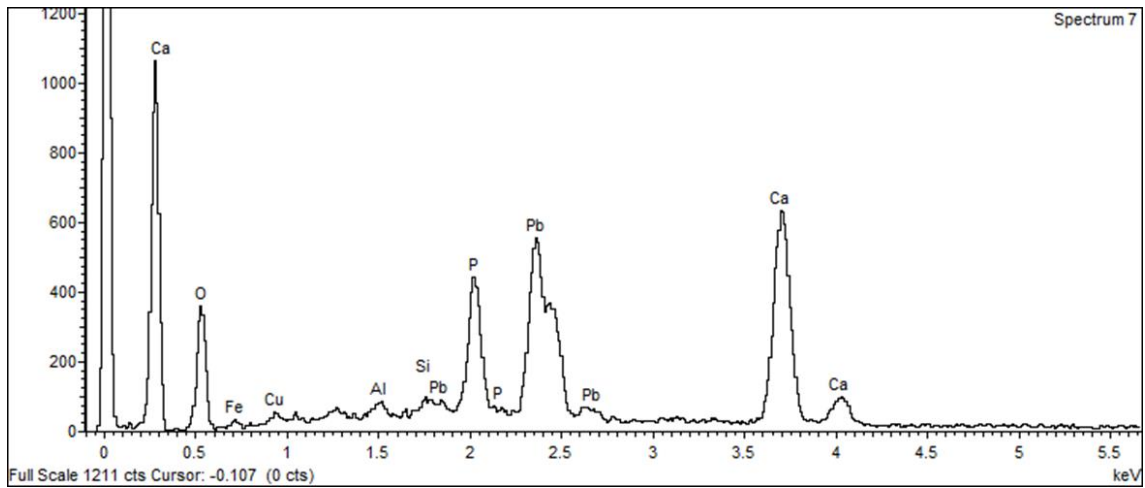


Fig. 107. RE4. Spot 1 (SEM/EDX). Estrato 1

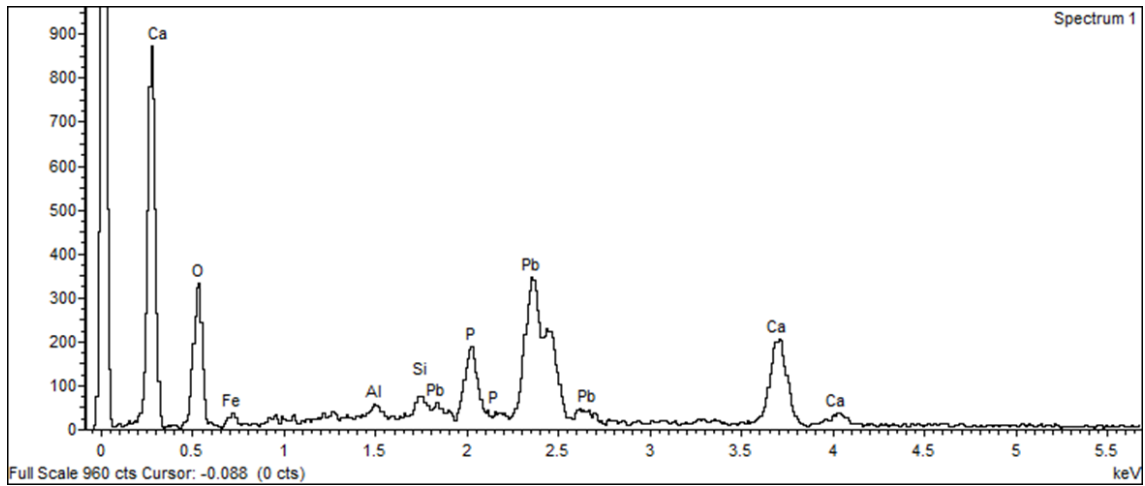


Fig. 108. RE4. Spot 2 (SEM/EDX). Estrato 2

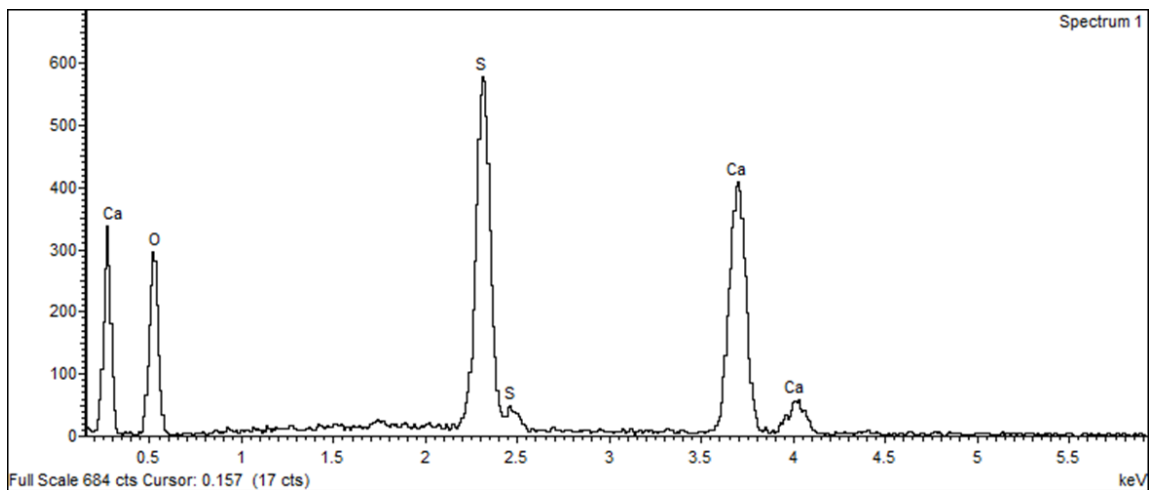


Fig. 109. RE4. Spot 3 (SEM/EDX). Estrato 3

MUESTRA N° 5		
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
RE5	FONDO DE CRISTO	AMARILLO
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: 80X		
ESTRATO 1	Película pictórica: capa gruesa con partículas de distribución heterométrica de coloración amarillenta.	
ESTRATO 2	Imprimación: se trata de una capa de coloración rojiza cuyas partículas tienen distribución heterométrica. Contiene partículas dispersas de coloración oscura.	
ESTRATO 3	Preparación: se observan partículas de distinto tamaño y forma, de coloración blanquecina.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO		
MICROFOTOGRAFÍA: 197X		
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
SPOT 1	Realizado en el estrato 1: se identifica plomo (Pb) y estaño (Sn).	
SPOT 2	Realizado en el estrato 2: presencia de hierro (Fe), fósforo (P), calcio (Ca), aluminio (Al), silicio (Si) y plomo (Pb).	
SPOT 3	Realizado en el estrato 3: se identifica calcio (Ca) y azufre (S).	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	La película pictórica está compuesta por blanco de plomo [$2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$] y amarillo de plomo y estaño [Pb_2SnO_4].	
ESTRATO 2	La imprimación está compuesta a partir de blanco de plomo [$2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$], tierra roja ferruginosa, rojo minio [Pb_3O_4] y negro de huesos (carbono + [$\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$]).	
ESTRATO 3	Preparación de sulfato cálcico [$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$].	

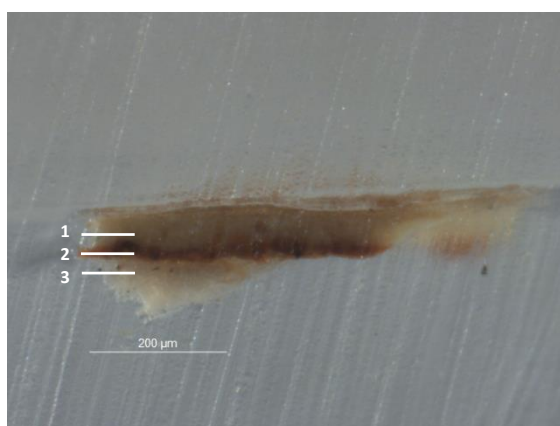


Fig. 110. RE5. Microfotografía MO. 80X



Fig. 111. RE5. Microfotografía SEM. 197X

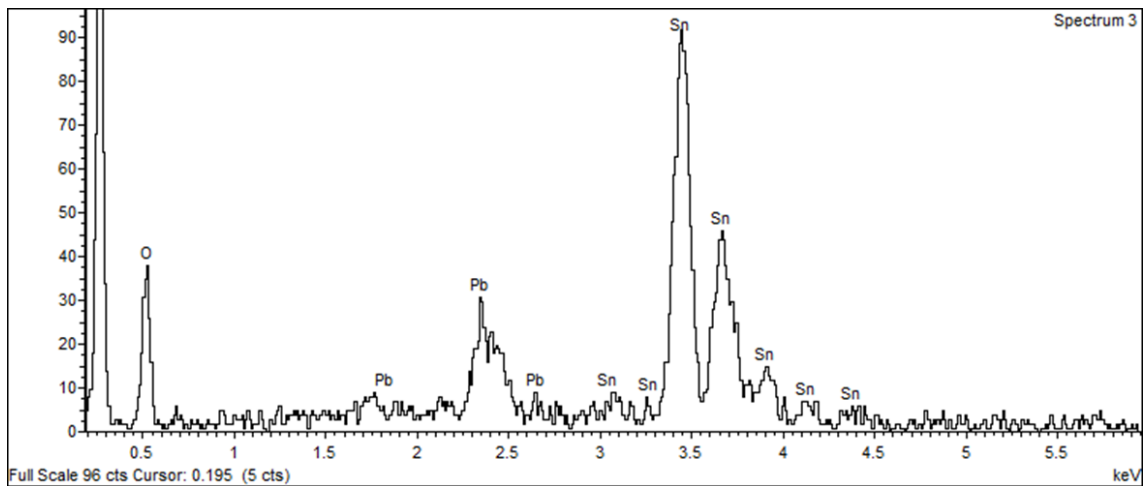


Fig. 112. RE5. Spot 1 (SEM/EDX). Estrato 1

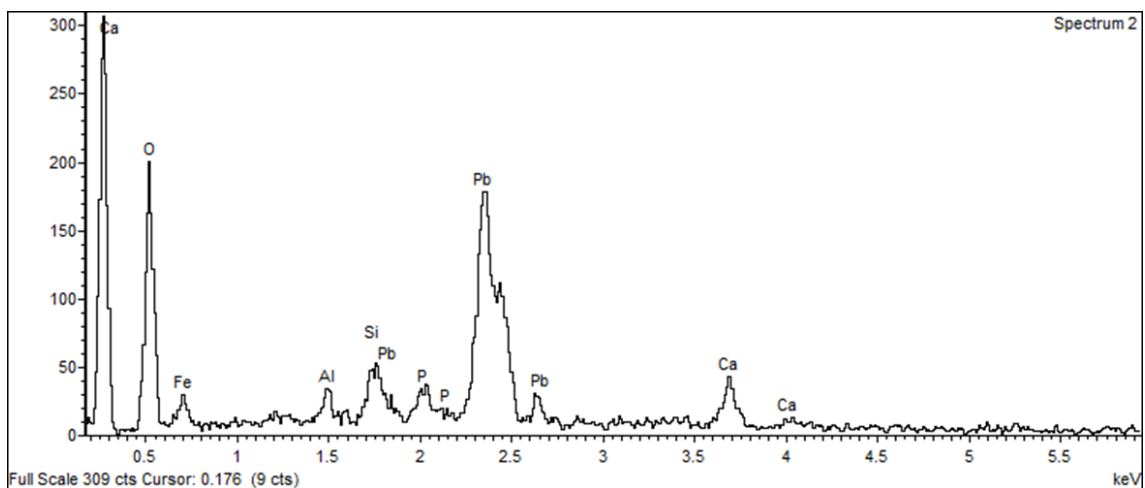


Fig. 113. RE5. Spot 2 (SEM/EDX). Estrato 2

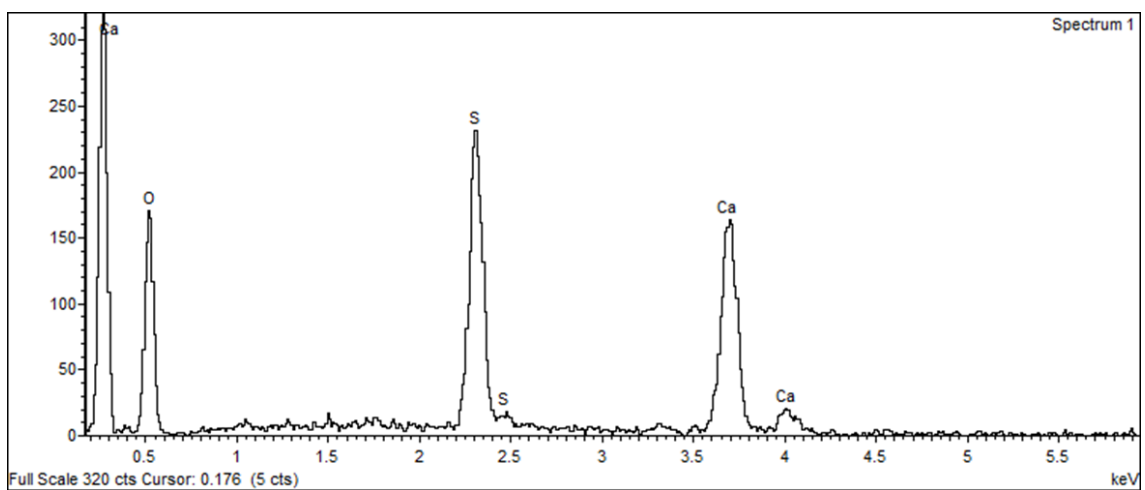


Fig. 114. RE5. Spot 3 (SEM/EDX). Estrato 3

MUESTRA N° 6		
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
RE6	BRILLO NUBE SUPERIOR DERECHA	BLANCO
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: 80X		
ESTRATO 1	Película pictórica: capa fina, compacta y lisa de coloración blanca. Partículas con distribución heterométrica.	
ESTRATO 2	Película pictórica: capa fina, compacta y lisa de coloración terrosa. Distribución de las partículas heterométrica.	
ESTRATO 3	Imprimación: se trata de una capa fina y compacta de coloración rojiza. Partículas con distribución heterométrica.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO		
MICROFOTOGRAFÍA: 512X		
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
SPOT 1	Realizado en el estrato 1: presencia de plomo (Pb).	
SPOT 2	Realizado en el estrato 2: presencia de plomo (Pb), hierro (Fe) y silicio (Si).	
SPOT 3	Realizado en el estrato 3: se identifica hierro (Fe), aluminio (Al), plomo (Pb), silicio (Si) y calcio (Ca).	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Película pictórica compuesta únicamente por blanco de plomo [2 PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂].	
ESTRATO 2	Película pictórica compuesta por blanco de plomo [2 PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂] y tierras rojas.	
ESTRATO 3	La imprimación está compuesta a partir de blanco de plomo [2 PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂], rojo minio [Pb ₃ O ₄] y tierras rojas.	



Fig. 115. RE6. Microfotografía MO. 80X

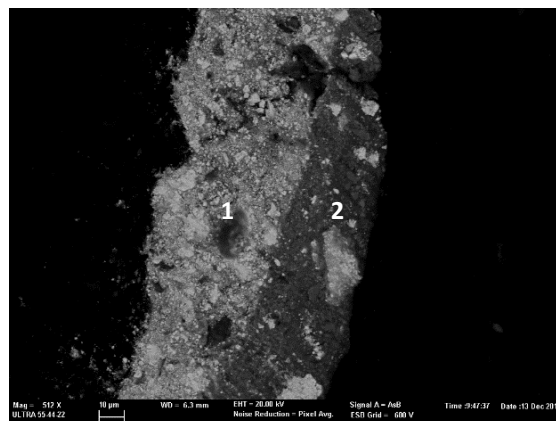


Fig. 116. RE6. Microfotografía SEM. 512X

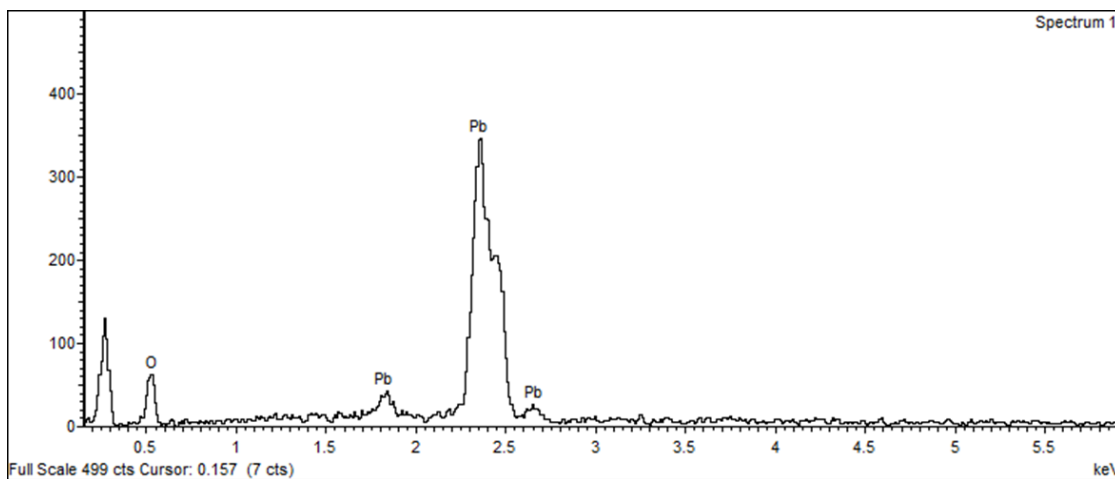


Fig. 117. RE6. Spot 1 (SEM/EDX). Estrato 1

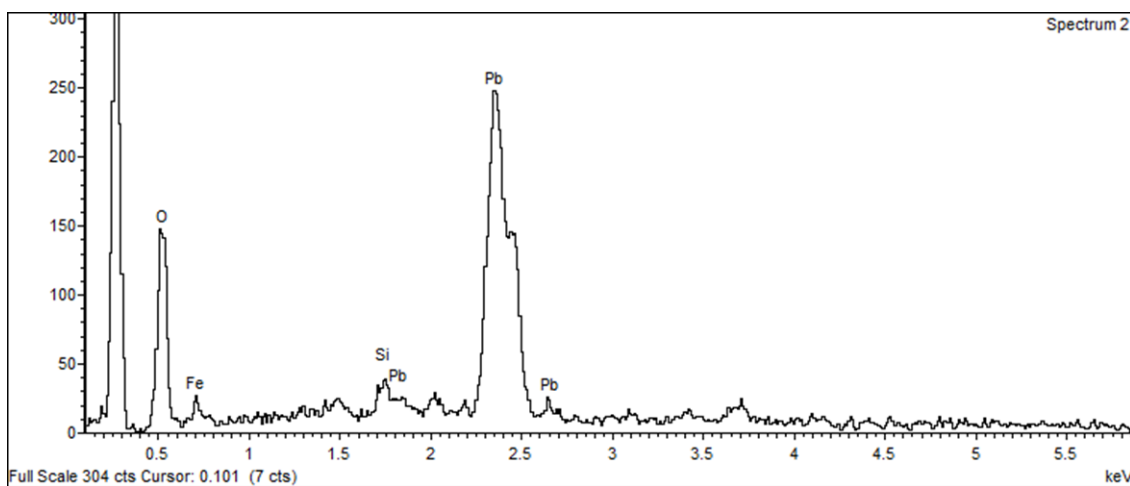


Fig. 118. RE6. Spot 2 (SEM/EDX). Estrato 2

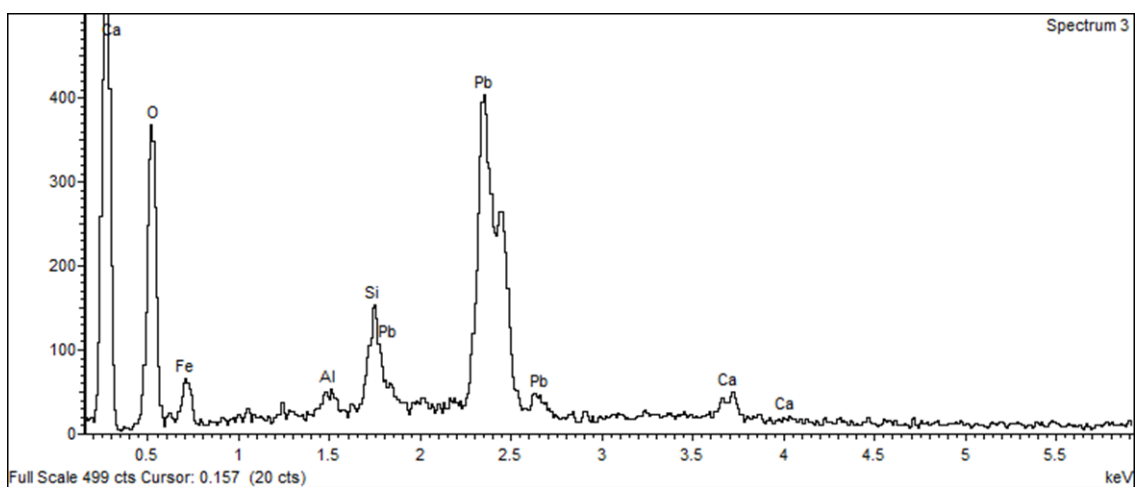


Fig. 119. RE6. Spot 3 (SEM/EDX). Estrato 3

5.5 ESTADO DE CONSERVACIÓN

5.5.1 Barniz

Nos encontramos con una gruesa capa de barniz amarillento que presenta concreciones por toda la superficie. El amarilleamiento en los barnices es una alteración que sufren sus componentes cuando entran en contacto el oxígeno y la humedad, ya que están formados por compuestos no saturados que al absorber el oxígeno producen grupos oxigenados/cromóforos con esta coloración⁹⁰.

En este caso, el barniz está compuesto por resinas naturales que al estar en contacto con el oxígeno de la atmósfera se oxidan, amarillean y perturban los efectos cromáticos de la obra. Este proceso de oxidación aumenta a medida que se evaporan los disolventes utilizados en la preparación del barniz⁹¹.

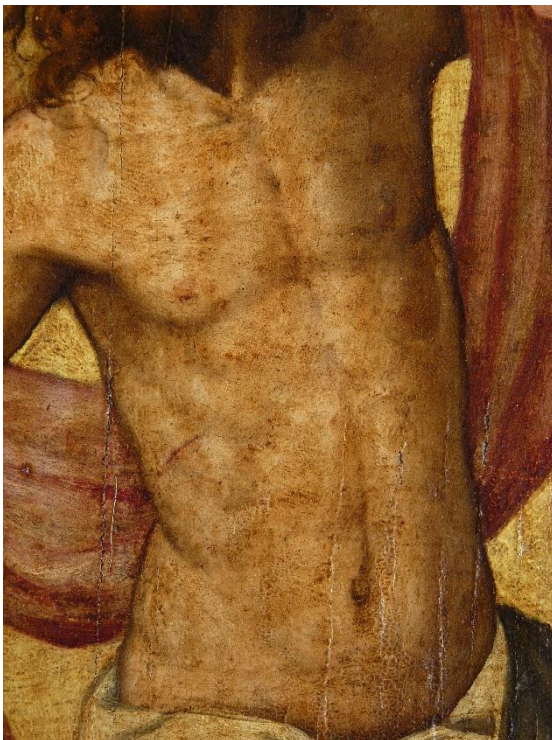


Fig. 120. Detalle con luz visible donde se observa la gruesa capa de barniz y las concreciones del mismo.



Fig. 121. Detalle con luz UV donde se observa la gruesa capa de barniz y las concreciones del mismo.

⁹⁰ VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Ed. Tecnos, 2007, pp. 151-152.

⁹¹ ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. *Els vernissos artístics. Revisió i evolució*. Valencia: Ed. Universitat Politècnica de València, 2014, p. 35.

5.5.2 Película pictórica y capa de preparación

Los estratos pictóricos presentan un buen estado de conservación. No obstante, encontramos un problema localizado de levantamientos y descohesión de los mismos. Se trata de una serie de cordilleras que se han formado en dirección de la veta de la madera [Fig. 122 y 123], debido al proceso de sorción-desorción de la misma, sumado al debilitamiento del aglutinante utilizado en los estratos pictóricos y a la diferencia de elasticidad entre la cola animal presente en la preparación con el resto de materiales.

También encontramos una serie de intervenciones anteriores localizadas en la parte inferior de la figura de Cristo y en el rostro [Fig. 122, 123 y 126]. Estas reintegraciones se encuentran sobre estucos y presentan pequeños craquelados debidos a un posible defecto de la técnica.

También encontramos pequeños craquelados en la película pictórica, especialmente en las zonas terrosas y oscuras. Esto se debe a la posible presencia de arcilla, un material muy higroscópico que experimenta un significativo cambio dimensional. Lo contrario sucede en las zonas claras, donde apenas encontramos craquelamiento, debido a que el blanco de plomo tiene poca capacidad para absorber humedad y es bastante estable a los cambios dimensionales⁹².



Fig. 122. Fotografía rasante de detalle donde se sitúa la cordillera más problemática debido a su gran descohesión y riesgo de pérdidas.



Fig. 123. Fotografía rasante de detalle donde se concentran una serie de cordilleras y zonas de pérdida.

⁹² MECKLENBURG, M. y FUSTER, L. *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011-12, p. 37.

El perímetro de la obra presenta zonas de abrasión y pérdida de película pictórica y preparación, producidas por la acción del marco [Fig. 124]. También encontramos pequeñas lagunas y pérdidas en el resto de la superficie, ocasionadas por las galerías de xilófagos, descohesión entre estratos o la extracción de muestras.



Fig. 124. Detalle donde se observan pérdidas de película pictórica y abrasiones ocasionadas por el marco.

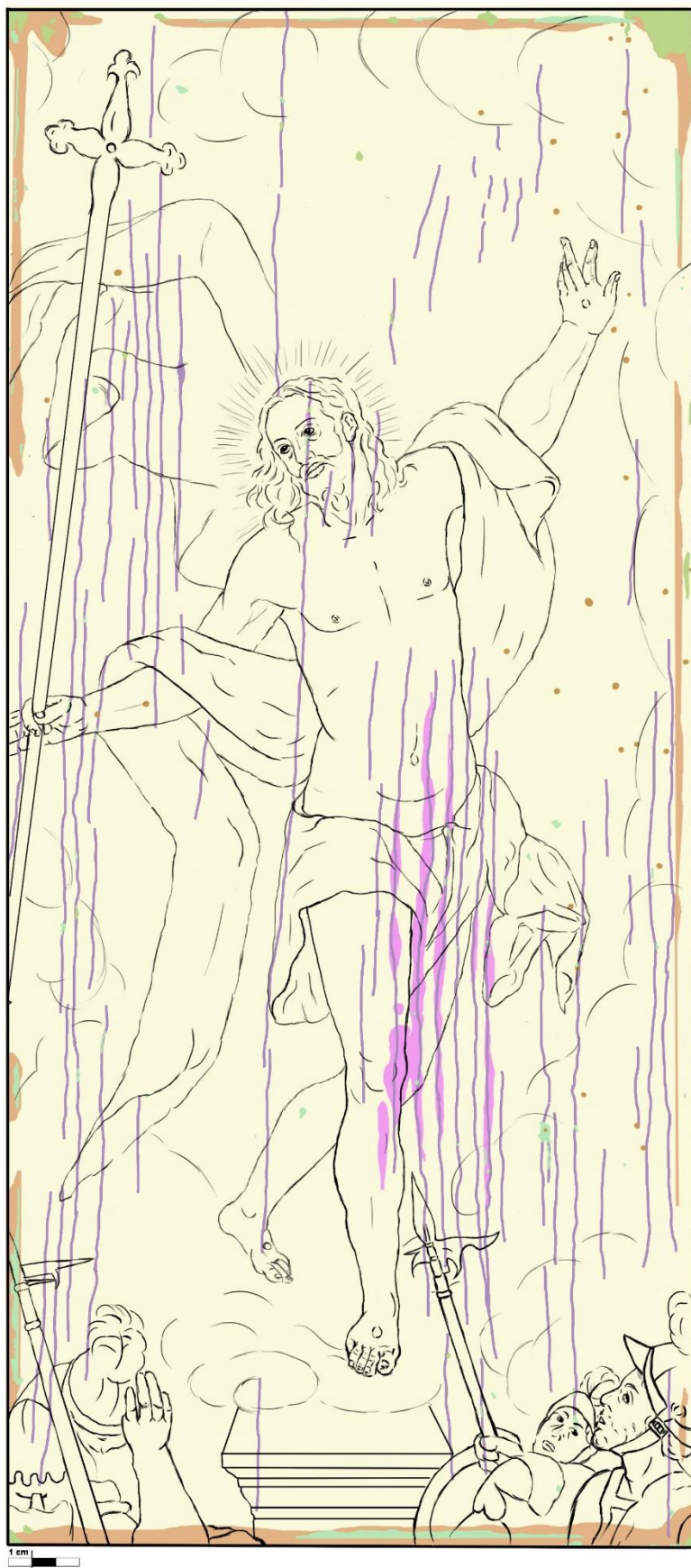
Las perforaciones generadas por la acción de los insectos xilófagos [Fig. 125] están presentes puntualmente por la superficie de la obra. La forma circular de los orificios con un tamaño entre 1 y 3 mm. y la presencia de serrín granulado nos aproxima a la identificación del insecto. Se trata de *Anobium punctatum*, especie de insecto coleóptero comúnmente conocido como carcoma común que se alimenta de celulosa.



Fig. 125. Detalle de las galerías de insectos xilófagos



Fig. 126. Fotografía rasante de detalle donde se observan cordilleras y craqueladuras pertenecientes a intervenciones anteriores.



-  Barniz oxidado
-  Abrasión
-  Ataque de xilófagos
-  Cordilleras (levantamientos)
-  Intervenciones anteriores (repintes)
-  Pérdidas película pictórica
-  Pérdidas película pictórica + imprimación

Fig. 127. Diagrama de daños. Anverso.

5.5.3 Soporte leñoso

Como hemos nombrado anteriormente, se trata de una tabla con un corte mayormente tangencial y radial hacia los extremos. El corte tangencial se caracteriza por ser el más inestable y podemos comprobarlo en la propia tabla, que se presenta ligeramente combada desde el centro hacia los extremos. Los dos travesaños impiden el libre movimiento de la tabla debido a las oscilaciones en los valores de humedad relativa, lo que ocasiona la aparición de grietas y roturas, así como su propio bloqueo.

La obra, al estar situada en el interior de una vivienda, ha podido sufrir procesos de resecación donde se han formado estas grietas, es decir, en estaciones frías, la temperatura ambiente ha podido aumentar con un sistema de calefacción pero no se ha humidificado con un sistema de humidificación, por tanto, la HR desciende considerablemente. En estaciones cálidas sucede el efecto contrario, donde se enfría el ambiente pero sin un sistema de deshumidificación, por lo que la HR se dispara y se produce el proceso de sorción/hinchazón de la madera⁹³.

La tabla está afectada por el ataque de insectos xilófagos y podemos observar perfectamente cómo se concentran en la zona de la albura y no en la de duramen [Fig. 128]. Esto se debe a que el duramen es más resistente ya que, en el proceso de duramización, se incrementa la presencia de hidratos de carbono, polisacáridos, taninos, etc., que



Fig. 128. Detalle del ataque de insectos xilófagos en albura y duramen



Fig. 129. Detalle de uno de los travesaños

⁹³ MECKLENBURG, M. y FUSTER, L. *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011-12, p. 13.

proporcionan a la madera una mayor protección frente a los ataques de agentes bióticos y abióticos⁹⁴. También se observan un pequeño nudo sano, manchas y acumulación de suciedad.

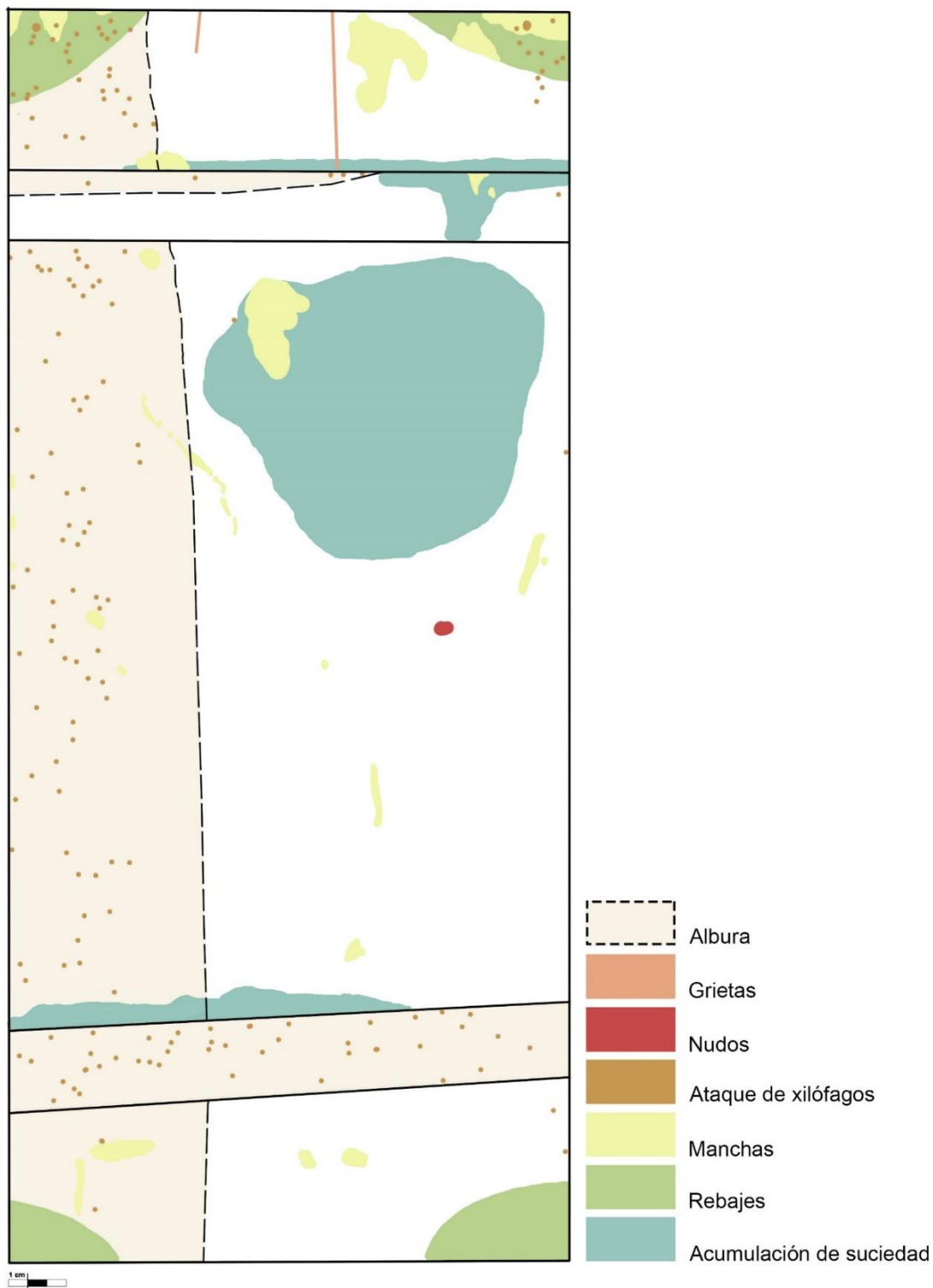


Fig. 130. Diagrama de daños reverso.

⁹⁴ Apuntes de Taller 1: Pintura de Caballete, extraídos de LLAMAS PACHECO, R. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas de caballete*. Valencia: Ed. UPV, 2005.

5.5.4 Marco

El marco presenta un estado de conservación estructural bueno. No obstante, en el anverso encontramos múltiples pérdidas de dorado [Fig. 131] que dejan a la vista el bol rojizo que se encuentra debajo, a causa de la erosión y, probablemente, de una limpieza incorrecta. Se observa, a su vez, zonas donde se ha perdido tanto el dorado como el bol así como pérdidas en las esquinas debidas a golpes y erosión.

En el reverso se observan perforaciones realizadas por insectos xilófagos, también *Anobium punctatum* y nudos sanos situados en dos de los listones.

También encontramos los clavos que actúan como sujeción de la obra al marco, así como grapas en la parte superior derecha con restos de papel, probablemente pertenecientes de alguna nota identificativa de la obra [Fig. 134]. En la parte inferior encontramos una pegatina con la inscripción: “Subastas Segre. Foto Hecha”, perteneciente a la casa de subastas. En la parte superior se sitúa una placa perforada [Fig. 133], probablemente por un antiguo anclaje, con la inscripción: “Salón Cano. Cra. S. Jerónimo. Madrid”.

Probablemente se trate del lugar de adquisición del propio marco. Detrás de esta placa, se adivina la presencia de una inscripción realizada con grafito directamente sobre la madera.

Cabe destacar que la madera del reverso se encuentra pintada a brocha con una especie de veladura marrón. Se observan puntos de acumulación de suciedad y manchas de adhesivo.

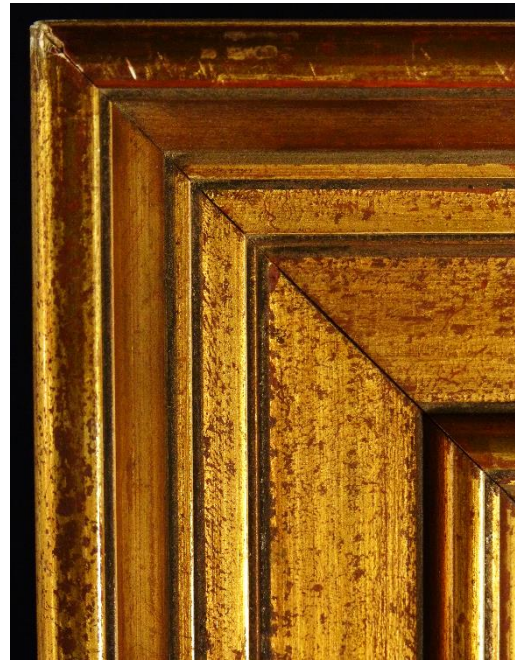


Fig. 131. Detalle esquina superior izquierda del marco



Fig. 132. Detalle esquina superior derecha



Fig. 133. Detalle de la placa e inscripción



Fig. 134. Detalle de las grapas, veladuras y acumulación de suciedad

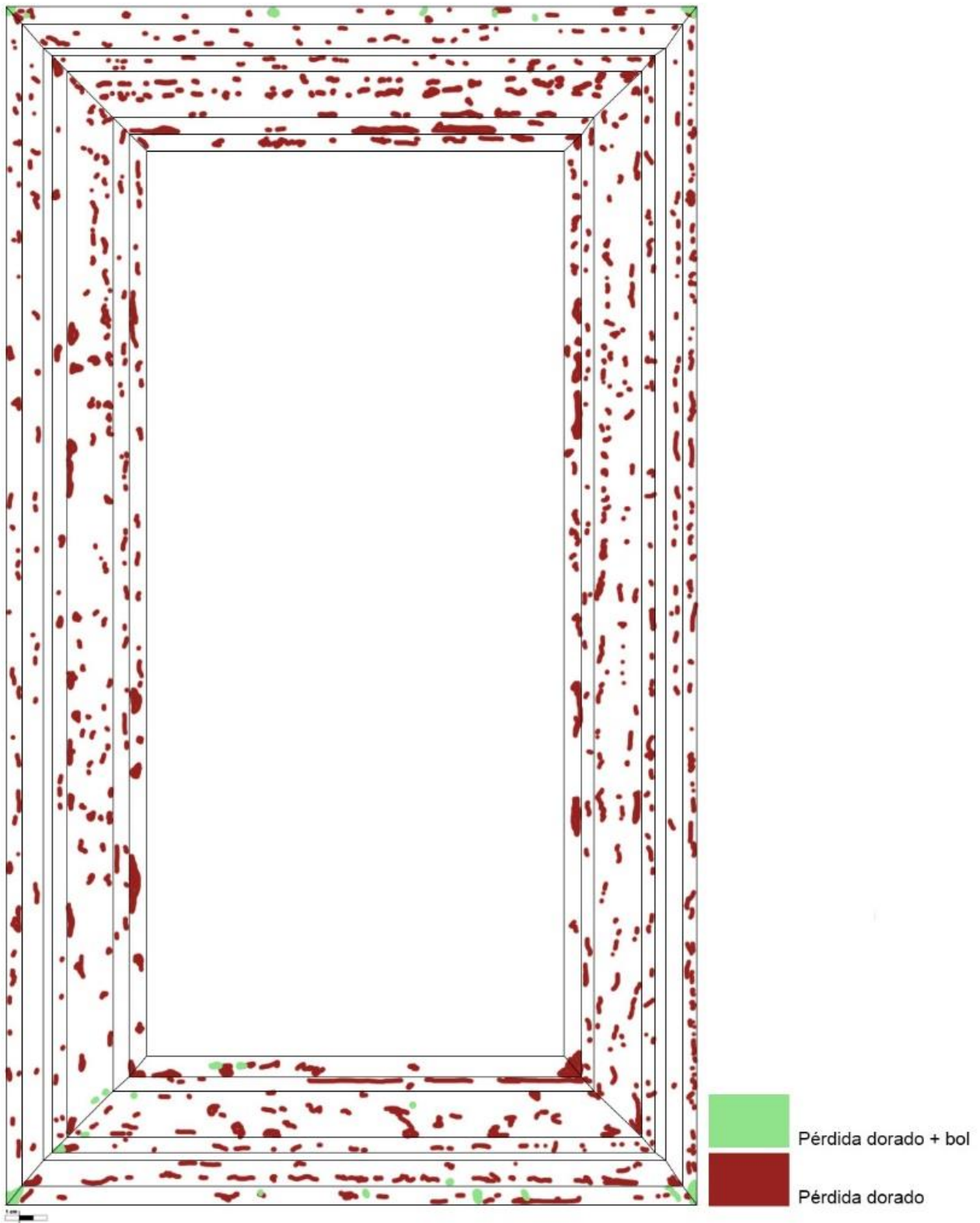


Fig. 135. Diagrama de daños. Anverso del marco.



VI. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Después de documentar la obra fotográficamente y realizar diferentes estudios y análisis, se procedió a su restauración. El proceso de documentación y toma de muestras se inició en noviembre de 2016 y el proceso de restauración se llevó a cabo desde enero hasta finales de mayo de 2017 en el Taller de Conservación y Restauración de Pintura de caballete y Retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio, UPV.

Podemos dividir el proceso de restauración en tres fases generales: consolidación, limpieza y reintegración.

6.1 CONSOLIDACIÓN

En primer lugar, se desmontó cuidadosamente la tabla del marco y se realizó una limpieza superficial con brocha suave.

Debido a la gran descohesión de los estratos pictóricos que se encontraban en las cordilleras y grietas, se realizó una consolidación puntual de las mismas. Para ello se utilizó gelatina técnica⁹⁵ (1'5 g. gelatina + 20 ml. agua), aplicada en caliente directamente sobre las cordilleras con un pincel fino. Seguidamente, cubrimos la zona con papel japonés, aplicamos una nueva capa de gelatina técnica y dejamos evaporar [Fig. 137]. Una vez evaporado, planchamos la zona con una espátula caliente, protegiéndola con un *tissu-non-tissé* y ejerciendo presión, hasta que quedara completamente seca [Fig. 138]. Finalmente, retiramos el papel japonés con la ayuda de un hisopo humectado con agua [Fig. 139].



Fig. 137. Aplicación de la gelatina técnica sobre el papel japonés

⁹⁵ Gelatina técnica de CTS®



Fig. 138. Aplicación de calor y presión con espátula caliente.



Fig. 139. Eliminación del papel japonés con hisopo y pinzas.

6.2 LIMPIEZA

- **Limpieza del reverso:**

En primer lugar, se realizó una limpieza rápida del reverso con hisopo humectado en agua y etanol (1:1). [Fig. 140]. Seguidamente se eliminaron los restos de algodón con un cepillo de dureza media.

Antes de comenzar con la limpieza del anverso, procedimos a la desinsectación de la obra. Para ello se utilizó el desinsectante *Xilamón*[®], que fue aplicado a brocha por el reverso y por inyección en los orificios del anverso.



Fig. 140. Limpieza del reverso

- **1ª Limpieza del anverso:**

Para poder llevar a cabo la limpieza del anverso y eliminar el barniz oxidado, es necesario realizar una serie de catas en zonas poco relevantes y sobre diferentes tonalidades. En primer lugar, se puso a prueba el test de solubilidad de Cremonesi, utilizando White Spirit y acetona en mezclas con diferentes proporciones. Seguidamente, se realizó el mismo proceso con las mezclas de White Spirit y etanol. No se obtuvieron resultados favorables con ninguna de las mezclas. Esto se debe a que, a medida que un barniz envejece, reduce su solubilidad y aumenta su polaridad⁹⁶, dificultando su disolución. Por tanto, se optó por realizar catas con soluciones acuosas: citrato de TEA⁹⁷ (no se obtuvieron resultados) y gel acuoso de pH 7⁹⁸ (sí se obtuvieron resultados).

El gel acuoso, dejándolo actuar entre 1 y 3 min. y eliminando el residuo en seco y posteriormente con agua desionizada, eliminaba la capa superficial del barniz, por tanto, se decidió realizar una primera limpieza gradual, comenzando por las nubes y el fondo, siguiendo con los soldados hasta finalizar con la figura de Cristo.

Durante la realización de esta limpieza, se observó la aparición inmediata de *pasmados*. Este fenómeno se debe al cambio de temperatura que genera el empleo de disolventes de evaporación rápida en presencia de restos de barniz⁹⁹.

Al finalizar la primera limpieza, se realizaron fotografías con luz UV para comprobar la cantidad de restos de barniz que todavía permanecían en la obra.

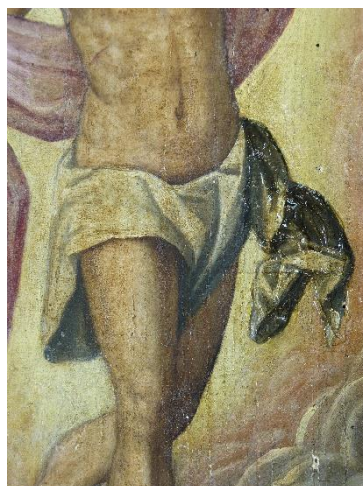


Fig. 141, 142 y 143. Secuencia del proceso de primera limpieza del *perizonium*.

⁹⁶ ZALBIDEA MUÑOZ, M^a. A. *Els vernissos artístics. Revisió i evolució*. Valencia: Ed. Universitat Politècnica de València, 2014, p. 33.

⁹⁷ Citrato de TEA: 100 ml. agua + 2'5 g. ácido cítrico + 5 ml. TEA (Trietanolamina).

⁹⁸ Gel acuoso pH7: 100 ml. agua + 1g. carbopol + 2'1 ml. TEA

⁹⁹ ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. *Op. Cit.*, p. 38.

- **2ª Limpieza del anverso:**

Para la segunda limpieza, se volvieron a realizar catas. Se repitió el test de solubilidad de Cremonesi, pero tampoco dio resultado. El gel acuso de pH 7 seguía eliminando barniz, pero de una forma menos efectiva y dejando restos. También se realizaron catas con citrato de TEA¹⁰⁰ de pH 7 tanto líquido como gelificado, así como con gel de acetona¹⁰¹ y una solución tampón de Citrato de Triamonio (TAC) de pH 8'5, pero ninguno eliminaba el barniz. Finalmente, se realizaron pruebas con gel de acetona y alcohol bencílico¹⁰² y sí dio resultados. Este gel, sin apenas dejarlo actuar y retirando el residuo en seco y con acetona y WS (1:1), eliminaba toda la capa restante del barniz, sin dejar restos del mismo.

Se siguió la misma metodología que en la primera limpieza, de forma gradual, comenzando por las nubes y el fondo y finalizando con las carnaciones de Cristo. Con esta fase de limpieza, salieron a la luz todos los repintes que contenía la obra.

Una vez terminada la segunda limpieza, se retiraron los restos de algodón que quedaron sobre la superficie con una brocha y pinzas, así como las concreciones de suciedad con bisturí.

Se realizaron fotografías con luz visible y con luz UV para verificar que el barniz había sido completamente retirado.

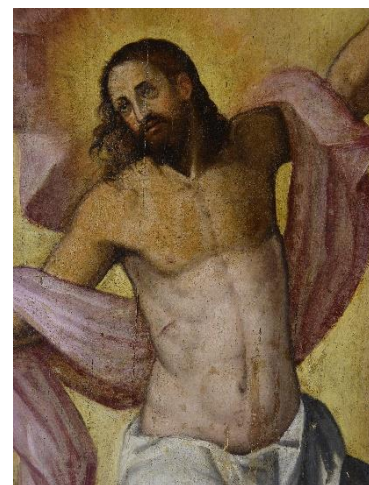
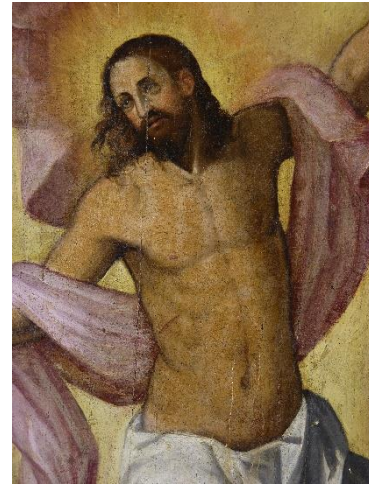


Fig. 144, 145 Y 146. Secuencia del proceso de segunda limpieza del torso de Cristo.

¹⁰⁰ Citrato de TEA pH 7 líquido: 2'5 g. ácido cítrico + 100 ml. agua + 2'1 ml. TEA.

Gel de Citrato de TEA: 1'5 g. ácido cítrico + 100 ml. agua + 6 ml. TEA + 2 g. carbopol.

¹⁰¹ Gel de acetona: 3'6 g. Carbopol + 120 ml. agua + 150 ml. acetona + 12 ml. TEA.

¹⁰² Gel de acetona y alcohol bencílico: 1'2 g. carbopol + 40 ml. agua + 50 ml. acetona + 10 ml. alcohol bencílico + 4 ml. TEA.



Fig. 147. Resultado de la primera limpieza. La película pictórica se encuentra *pasmada*.



Fig. 148. Resultado de la segunda limpieza. Se observan repintes y estucos.

- **Limpieza del marco:**

El marco, como se ha mencionado anteriormente, presentaba un buen estado de conservación y no requería una intervención complicada. En primer lugar, se eliminaron cuidadosamente los clavos y las grapas [Fig. 149]. Seguidamente, se realizó una limpieza superficial con una brocha suave y, con la ayuda de un hisopo, se limpió el reverso con una mezcla de agua y alcohol (1:1). Para la limpieza del anverso, se realizó el mismo proceso pero con White Spirit [Fig. 150].



Fig. 149. Eliminación de clavos.



Fig. 150. Limpieza del dorado

6.3 REINTEGRACIÓN

- **Primer barnizado:**

Para poder realizar el proceso de estucado y reintegración, es importante dar una primera capa de barniz a la obra, para proteger el original y mejorar la reversibilidad de nuestras intervenciones.

En este caso se ha optado por un barniz satinado compuesto por resina Dammar¹⁰³ y White Spirit.



Fig. 151. Primer barnizado.

¹⁰³ Se ha optado por la resina Dammar ya que se trata de una resina triterpénica utilizada como barniz desde el s. XIX debido a ser más fluida y tener menor peso molecular, por lo tanto tiene mayor nivelación en la superficie.

La mezcla madre se compone de 150 g. Dammar + 150 ml. WS. A esta mezcla madre, se le suman 5 volúmenes de WS (1:5) para obtener la mezcla definitiva.

Se aplicaron dos capas de barniz a brocha, trabajándolas con movimientos rotatorios por toda la superficie para conseguir una mejor homogeneidad [Fig. 151].



Fig. 152. Masillado con cera microcristalina

- **Estucado:**

En primer lugar, se realizó un masillado sobre las perforaciones ocasionadas por los insectos xilófagos. Para ello se utilizó cera microcristalina¹⁰⁴ mezclada con pigmentos para igualar la coloración. Estos masillados fueron aplicados y nivelados mediante espátula [Fig. 152].



Fig. 153. Estucado con estuco natural

En segundo lugar, se realizó el estucado del resto de lagunas con un estuco natural (50 g. gelatina técnica + 50 ml. agua + carbonato cálcico) a pincel, cubriendo con finas capas las lagunas y nivelando con hisopo y un corcho húmedo [Fig. 153].

Es importante la realización de un buen estucado ya que de su calidad dependerá el resultado de retoque, primer elemento determinante del acabado estético de la obra¹⁰⁵.



Fig. 154. Reintegración cromática con acuarela

¹⁰⁴ Masillado de cera microcristalina: 2 vol. Cera microcristalina + 1 vol. White Spirit.

¹⁰⁵ VIVANCOS RAMÓN. V. *Op. Cit.*, p. 287.

- **Reintegración:**

Una vez realizado el estucado, se procedió al retoque pictórico. Para ello, se hizo una primera reintegración ilusionista¹⁰⁶ con acuarela, a bajo tono [Fig. 154]. Seguidamente, se aplicó la tercera capa de barniz dammar con la misma metodología que las anteriores.

La segunda reintegración se realizó con colores al barniz *Gamblin*¹⁰⁷ y Etil Lactato como disolvente. Fue un retoque ilusionista con algunas zonas de puntillismo para conseguir que el retoque estuviese lo más integrado posible en la obra y mejorase su lectura, manteniendo su discernibilidad [Fig. 155].



Fig. 155. Reintegración cromática con Gamblin®



Fig. 156. Detalle de estucado

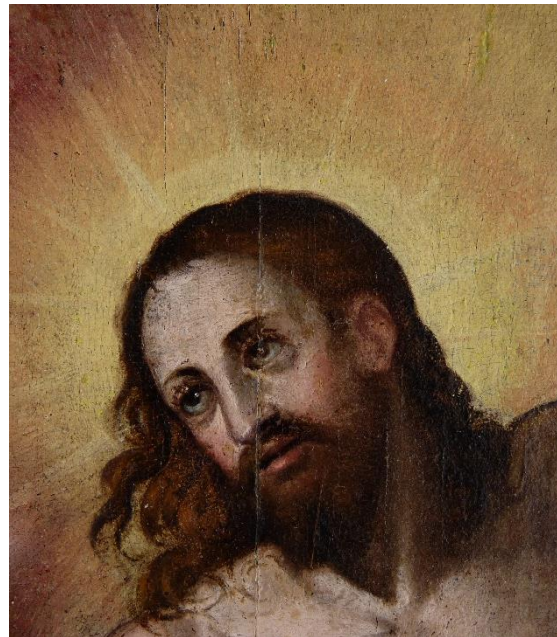


Fig. 157. Detalle reintegración con acuarela

¹⁰⁶ La reintegración de tipo ilusionista devuelve la unidad plástica tanto de los volúmenes como del colorido de la obra, haciendo imposible a simple vista la diferenciación entre ambos. VIVANCOS RAMÓN. V. *Op. Cit.*, p. 296.

¹⁰⁷ Gamblin Artists Colors Co®, basados en la resina aldehídica Laropal A81.



Fig. 158. Obra estucada



Fig. 159. Obra reintegrada cromáticamente

- **Barnizado final:**

La metodología de barnizado seguida para esta obra es el denominado *barnizado multicapa*. Se trata de un sistema propuesto por René de la Rie que consiste en la superposición de diferentes capas de barniz hecho con resinas naturales, generalmente dammar, y una última capa de barniz sintético de bajo peso molecular que actúa como barrera contra el aire o la radiación UV, protegiendo y retardando el proceso de oxidación¹⁰⁸.

Como hemos mencionado anteriormente, se han aplicado tres capas de barniz Dammar a brocha. Para finalizar, se ha aplicado una capa de barniz sintético de Regalrez^{®109} mediante pulverización con un compresor [Fig. 160].



Fig. 160. Barnizado final con compresor

- **Reintegración marco:**

Una vez realizada la limpieza del marco tanto en anverso como en reverso, se ha realizado una sencilla reintegración pictórica en los faltantes donde se podía apreciar la capa de preparación blanca. Para ello, se han utilizado una serie de tonalidades doradas de “pasta para decorar”, especial para restauración de dorados, de la marca *Talens*[®] [Fig. 161].



Fig. 161. Reintegración cromática del dorado del marco.

¹⁰⁸ ZALBIDEA MUÑOZ, M^a. A, *Op. Cit.*, pp. 98-100.

¹⁰⁹ Regalrez[®] diluido en 400 g. de WS + 2'7 g. de Tinuvin 292[®] + 3'99 g. de Kraton G-1650[®]



Fig. 162. Obra antes de la restauración



Fig. 163. Obra después de la restauración



VII. CONCLUSIONES

Podemos afirmar que la *Resurrección*, objeto del presente estudio, es una pintura del siglo XVI, perteneciente al círculo artístico de Joan de Joanes. Los datos obtenidos tras esta investigación apoyan la posibilidad de que, sin poder asegurarlo con firmeza, sea atribuible al corpus de Cristóbal Llorens, discípulo del maestro más influyente del Renacimiento valenciano.

Los estudios científicos realizados, a pesar de no haber podido ser comparados con los de otras obras del autor, pueden justificar la hipótesis formulada. Los resultados obtenidos coinciden con la metodología y materiales utilizados habitualmente en la pintura renacentista valenciana del siglo XVI, donde la preparación se compone de sulfato cálcico con cola animal y existe la presencia de una capa de imprimación almagra compuesta, principalmente, por tierras rojas ferruginosas. La paleta cromática identificada también coincide con la utilizada en la pintura valenciana del siglo XVI: amarillo de plomo y estaño¹¹⁰, rojo minio, laca roja, negro de huesos, negro carbón, blanco de plomo, verdigrís o malaquita.

Respecto al soporte, se trata de madera de la zona (*Pinus halepensis* Miller o pino carrasco). Cabe destacar que no es la más habitual pero sí la emplean artistas valencianos. El hecho de que, tanto la tabla como los travesaños, sean de esta misma madera, nos aproxima a pensar que los travesaños son originales. Este sistema de refuerzo, de influencia italiana, aparece en el siglo XVI en España, donde los travesaños están embutidos en la tabla a media cola de milano. Joan de Joanes y su círculo artístico utilizaban la combinación de travesaños en aspa y horizontales para la construcción de retablos aunque, según las dimensiones, podían utilizarlos por separado. Sería interesante analizar otras obras del autor y poder realizar una comparativa tanto de soporte como de estratos pictóricos.

En la obra se puede localizar el estilo de Cristóbal Llorens y el reflejo de su técnica a partir del análisis técnico y el estudio de fuentes gráficas y recursos de autocitación, donde hemos podido comparar la obra con dos *Resurrecciones*, entre otras obras, atribuidas a Cristóbal Llorens. Cabe destacar que, en la producción de Cristóbal Llorens, observamos desigualdades técnicas y estéticas, de calidades diferentes, debido a la evolución y madurez del propio pintor y a la ayuda de colaboradores del taller, pues era bastante común. En esta tabla hay aspectos resueltos con gran calidad. Es destacable la similitud con otras obras del artista en cuanto al modo de pintar, la autocitación de rasgos característicos en los personajes, la exactitud de las composiciones... aún así, se necesita tener más fuentes comparativas a nivel técnico para poder verificar con firmeza su atribución.

¹¹⁰ Que dejó de utilizarse a mediados del s.XVIII.

Además cabe la posibilidad de que la tabla, debido a sus características, pudiera dissociarse de un conjunto retablístico ya que no es común la realización de tablas independientes con esta temática y formato sino que, normalmente, se sitúan formando parte del programa iconográfico de un retablo. Por lo general, la producción pictórica de los artistas valencianos de la época estaba destinada a la elaboración de conjuntos pictóricos, bien sea retablos, trípticos, etc. Muchos de ellos fueron desmembrados por acontecimientos de diversa índole perdiéndose la pista de las obras que los constituían, algunas de las cuales actualmente se encuentran en paradero desconocido o destruidas. Cabe señalar que, dentro de la producción de Cristóbal Llorens, encontramos varias obras individuales que formaron parte de un conjunto retablístico, como es el caso de las pinturas del *Retablo de los Misterios de Rosario* de Vinarós.

En un principio se pensó que el formato de la tabla no era el original y había sido reducido debido a la posición tan ajustada de la mano que sostiene el báculo al borde de la tabla. Finalmente, se dedujo que la tabla no había sido modificada ya que en la película pictórica situada al borde de la tabla no se observa un corte, sino que se adapta a la forma, presentando una curvatura y un acabado característico de una obra que no ha sido reducida o modificada.

Este trabajo de investigación supone una aportación al conocimiento de la vida y producción artística de Cristóbal Llorens. En este punto, es de especial importancia el conjunto de datos técnicos y analíticos facilitados gracias al estudio de una obra de su producción, la *Resurrección*. Esta información es relevante, puesto que permite conocer la metodología de trabajo y los materiales empleados por este artista valenciano. No obstante, el campo de investigación está abierto a futuros estudios que puedan confirmar o rebatir la hipótesis inicial.



VIII. BIBLIOGRAFÍA

ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Vol. 1, 2 y 3. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.

ALCAHALÍ, B. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Impr. de F. Domenech, 1897.

ALCAHALÍ, B. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Librería Paris-Valencia, 1989.

ALCAIDE GUTIÉRREZ, M. "San José y el Niño." *Un lienzo inédito de José Vergara (1726-1799). Aproximación a su expertización y proceso de intervención*. [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

ALCOBA, D. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. vol. I y II*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2001.

ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970.

ARCINIEGA GARCÍA, L. *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001.

ARQUES JOVER, A. *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. Estudio, transcripción y notas: VIDAL BERNABÉ, I; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. Alcoy: Edit. I. Vidal Bernabé y L. Hernández Guardiola, 1982.

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

BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación de Valencia, D.L. 1987

BENITO DOMÉNECH, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, S.A., 1980.

BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000.

CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

CASTELLÓ PALACIOS, A. *Un Ecce Homo Inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*. [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 3, L-O. Valencia: París-Valencia, D.L., 1998.

CERVERA MEDINA, I. *La Iglesia de la Asunción de Alaquàs*. Quaderns d'investigació d'Alaquàs, 1981, pp. 129-138.

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Edit. Reverté, S.A, 1998.

DOMÉNECH CARBÓ, M^a T. y YUSA MARCO, D. J. *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

DOMÉNECH CARBÓ, M^a T. y YUSÁ MARCO, D. J. *Compendio de principios físico químicos de materiales pictóricos, practicum*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

DOMÉNECH GARCÍA, B. *Un modelino inédito de José Vergara (1726-1799): el Bautismo del Rey Clodoveo" para la Capilla del Bautismo de la Catedral de Mallorca. Estudio técnico, histórico e iconográfico*. [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.

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

GÓMEZ, M^a L. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Edit. Cátedra, 2008.

GÓMEZ FRECHINA, J. *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

GÓMEZ FRECHINA, J. *In memoriam. Semblanza científica del profesor Fernando Benito Doménech*. *Ars longa: cuadernos de arte*, N^o. 21, 2012.

HERNANDEZ GUARDIOLA, L. *Pintura gótica y renacentista valenciana. (Nuevos estudios y atribuciones)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Una tabla atribuible a Cristóbal Llorens I, en la colección de la Diputación de Alicante*. *Archivo de Arte Valenciano*, N^o. 82, 2001.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *A propósito de las tablas juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena*. *Archivo de Arte Valenciano*, N^o. 90, 2009.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Nuevas obras del pintor Cristóbal Lloréns I (Bocairent, circa 1550-¿Valencia?, después de 1617)*. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N^o. 106, 2010.

KOWAL, D. M. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1985.

LLAMAS PACHECO, R. *La conservació i restauració de les pintures de cavallet. Com apropar-se a la disciplina*. Valencia: Edit. UPV, 2005.

LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, J. *La iconografía de la resurrección en un relieve de Armentia con recuerdos silenses*. *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, N^o. 6, 1996.

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

- MARCO GARCÍA, V. *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, 2006.
- MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid : Tursen/Hermann Blume, 1993.
- MECKLENBURG, M. F y FUSTER LÓPEZ, L. *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011-12.
- ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia: París-Valencia, D.L., 1930.
- PACHECO, F. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PAYO HERNANZ, R. J. *La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII*. Boletín de la Institución Fernán González. 2001/2, Año 80, n. 223, 2001.
- PÉREZ DE URBEL, FR. J. *Año Cristiano. Dominicas. Fiestas Movibles. Santoral*. Vol. 5. Madrid: Ed. PAX, 1951.
- QUEROL CORDERO, J. R. *Un "San Jerónimo penitente" inédito de Fray Nicolás Borrás (1530-1610). Estudio histórico, técnico, iconográfico y proceso de intervención*. [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.
- RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- RÉAU, L. *Iconografía de la biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RIQUELME MEMBRILLA, J. A. *El retablo mayor de la Iglesia Parroquial Ntra. Señora de la Asunción de Alaquàs. Estudio Iconográfico*. Quaderns d'investigació d'Alaquàs, 1993, pp. 45-58.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, C. *Los Retablos de la Iglesia de la Asunción de Alaquàs*. Estudio estilístico. Quaderns d'investigació d'Alaquàs, 1998, pp. 55-66.
- VAÑÓ SILVESTRE, F. *Cristóbal Lloréns y su linaje*. Reseña histórica: Programa de San Blas, 1964.
- VIANA GARCÍA, B. *Revisión historiográfica y científico-técnica de una pintura inédita de la escuela juanesca*. [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013.
- VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.
- VIVANCOS RAMÓN, V. *Pintura de caballete. Casos prácticos de restauración*. Valencia: Edit. UPV, 2003.
- VORÁGINE, S. de la. *La leyenda dorada*. Vol.1. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- VV.AA. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*. Criterios, materiales y procesos. Valencia: Edit. UPV, 2008.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes. Lux Mundi, Xàtiva 2007*. [Libro de estudios]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2007.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes. Lux Mundi, Xàtiva 2007*. [Catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2007.

VV.AA. *La Luz de las Imágenes. Camins d'art, Alcoi*. [Catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2011

VV.AA. *La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri: l'esplendor del Maestrat a Castelló*. [Catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2013/2014.

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

ZALBIDEA MUÑOZ, M^a. A. *Els vernissos artístics. Revisió i evolució*. Valencia: Edit. UPV, 2014.

DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA:

DIÓCESIS DE CÓRDOBA. *Iconografía del Resucitado*. [en línea] [consulta: 2017-03-02]. Disponible en: <http://www.diocesisdecordoba.com/noticias/iconografia-del-resucitado>

MUSEO DEL PRADO. *San Esteban en la Sinagoga. Joan de Joanes*. [en línea] [consulta: 2017-06-14]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-esteban-en-la-sinagoga/1d4c555c-14d8-45a7-a716-4ff2ec224c49>

MUSEO DEL PRADO. Entierro de San Esteban. Joan de Joanes. [en línea] [consulta: 2017-06-14]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-san-esteban/fc4f3975-176a-4729-97c0-eeab0fe9de72>

RIJKSMUSEUM. Cornelis Cort, after Giulio Clovio. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=cornelis+cort+giulio+clovio&s=relevance&=list&p=1&ps=10&st=OBJECTS&ii=6#/RP-P-1888-A-12483,6>

RKD. Rijksbureau V. Kunsthistorische Documentatie. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/images/249265>

RKD. Rijksbureau V. Kunsthistorische Documentatie. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/images/249459>

SUBASTAS SEGRE. *Subasta de pintura*. [en línea] [consulta: 2017-05-18] Disponible en: <http://www.subastassegre.es/lote-dsp/pintura-antigua-183/#cal>

THE BRITISH MUSEUM. The Resurrection. [en línea] [consulta: 2017-01-15]. Disponible en: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1562807&partId=1&searchText=resurrection&page=1

UN POCO DE ARTE PARA CLASE. *Iconografía: la Resurrección de Cristo*. [en línea] [consulta: 2017-03-02] Disponible en: <http://unpocodearteparaclase.blogspot.com.es/2015/04/iconografia-la-resurreccion-de-cristo.html>

Fig. 37, 39 (pág. 53): PAYO HERNANZ, R. J. *La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII*. Boletín de la Institución Fernán González. 2001/2, Año 80, n. 223, 2001.

Fig. 38 (pág. 53):

<https://smediacacheak0.pinimg.com/564x/d5/66/20/d566209a5a2d460cb0ecf57e78ba39e5.jpg> [consulta: 2017-01-15].

Fig. 40 (pág. 54): MARCO GARCÍA, V. *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, 2006

Fig. 41 (pág. 55):

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1562807&partId=1&searchText=ressurrection&page=1 [consulta: 2017-01-15].

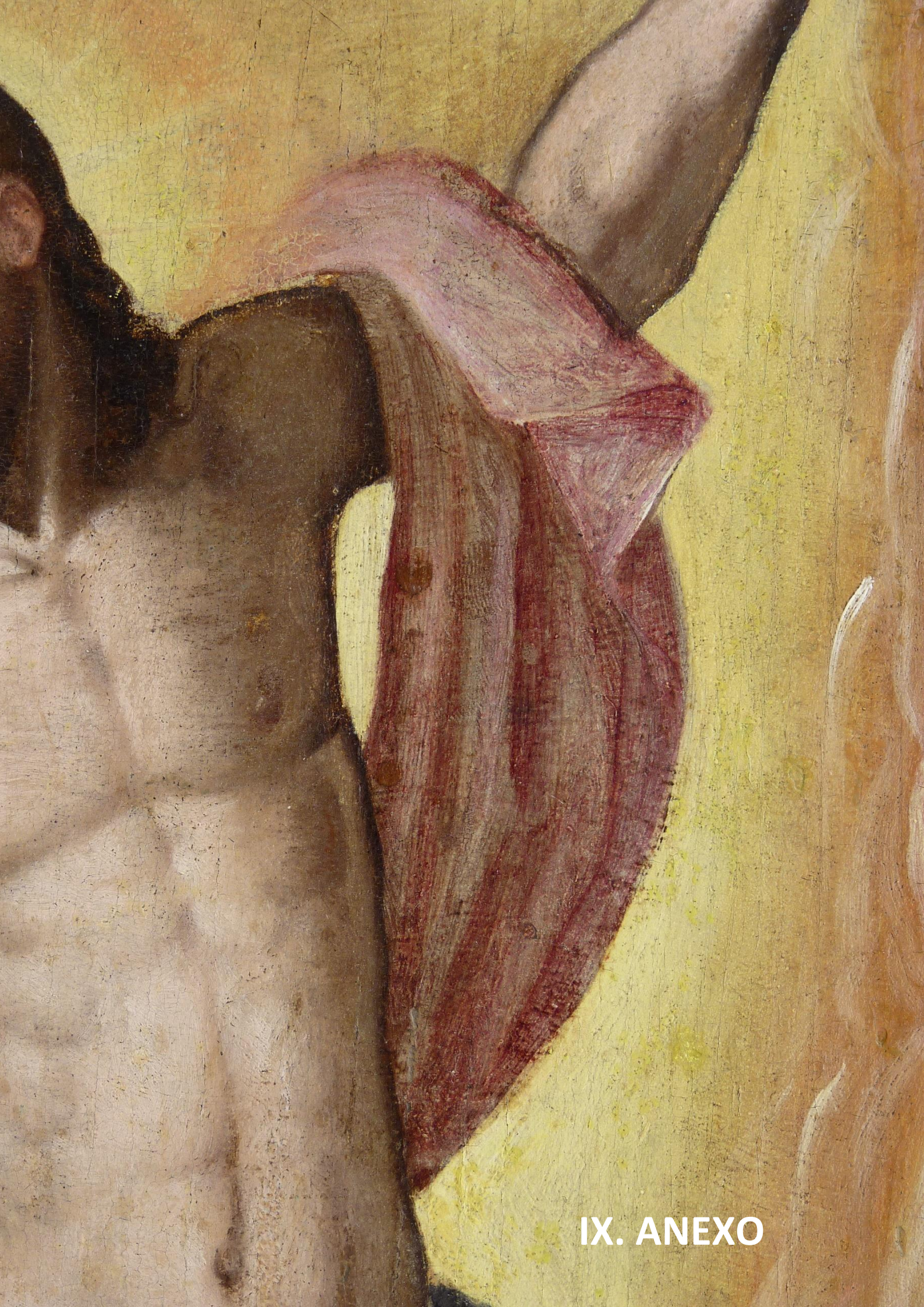
Fig. 42 (pág. 55): <https://rkd.nl/en/explore/images/249265> [consulta: 2017-01-15].

Fig. 43 (pág. 55):

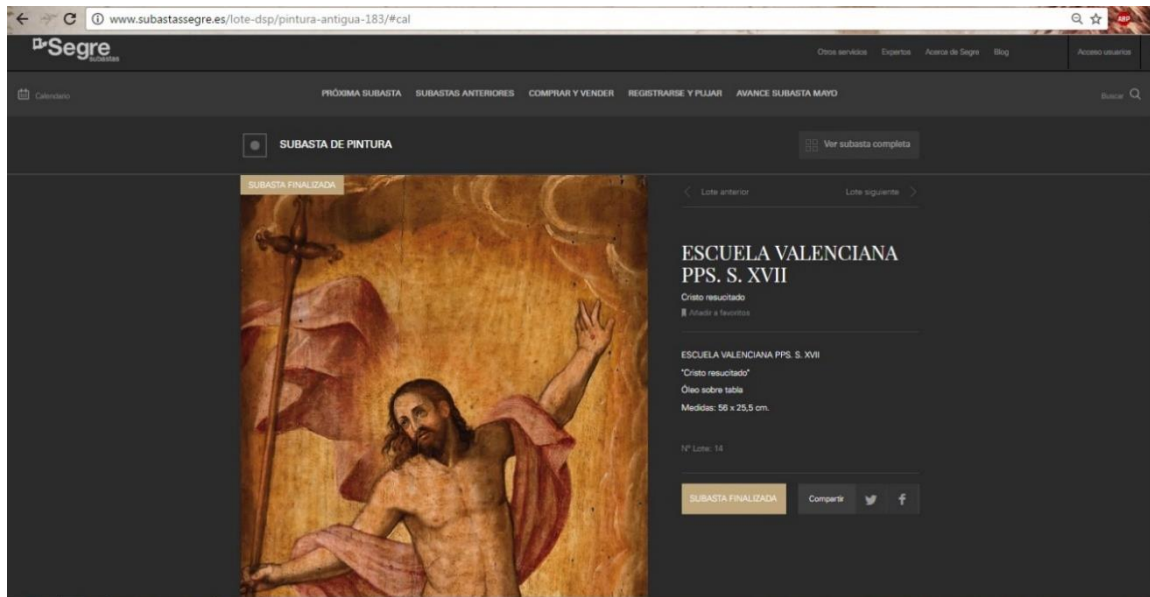
<http://imagehandler.rkd.nl/wwwopac.ashx?command=getcontent&server=images&value=jpg%5C903%5C1001160903.jpg&width=700&height=700> [consulta: 2017-01-15].

Fig. 79 (pág. 80): Realizada por José. A. Madrid García.

Fig. 90, 95, 100, 106, 111, 116 (págs. 86, 88, 90, 92, 94, 96): Realizadas por Teresa Doménech Carbó.



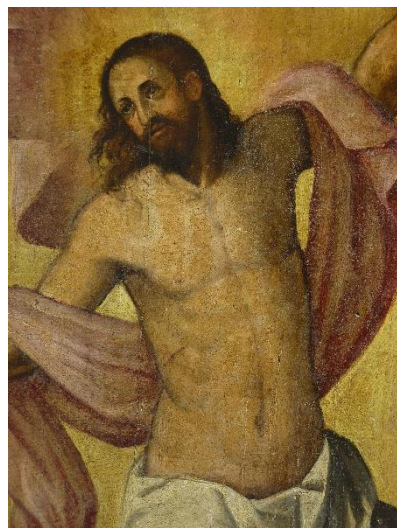
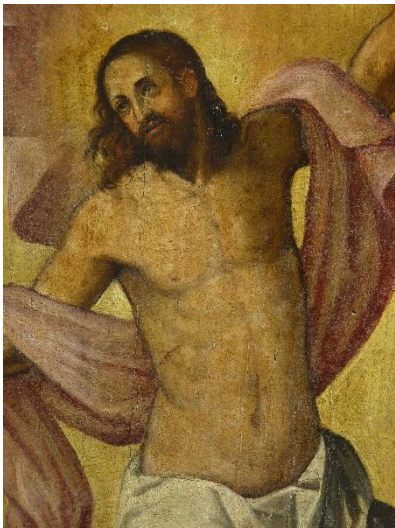
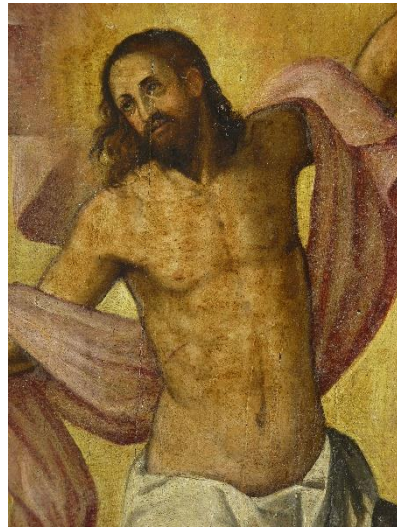
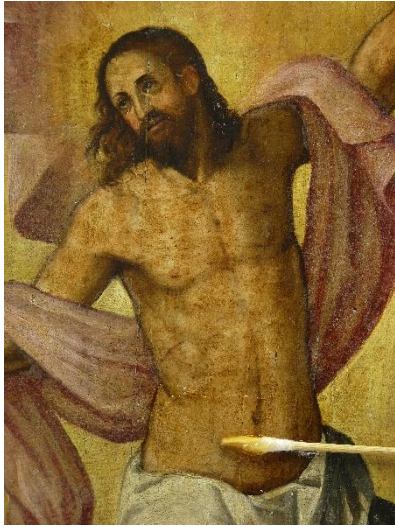
IX. ANEXO



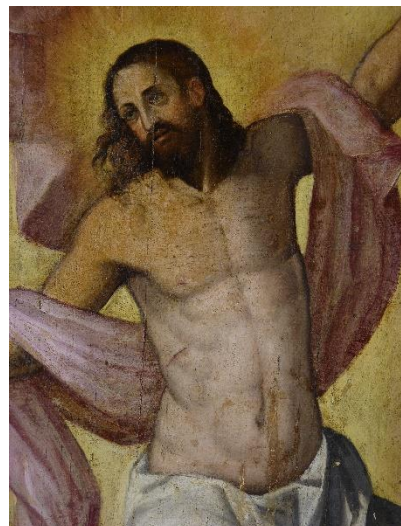
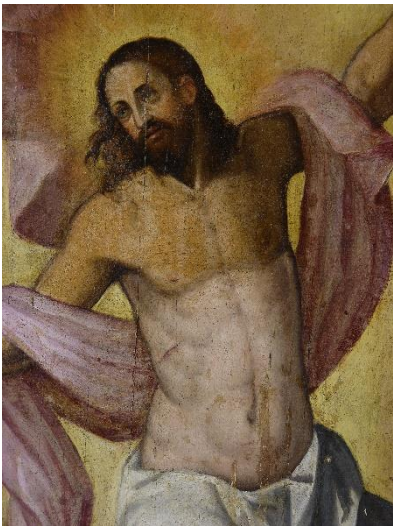
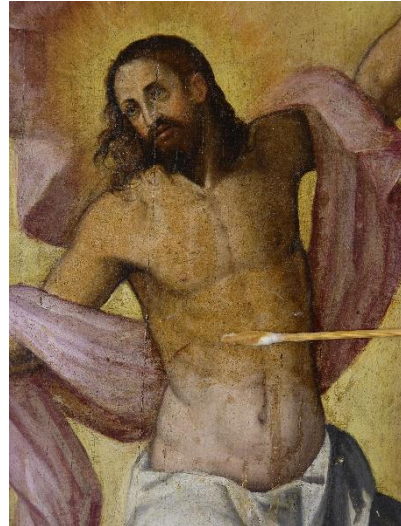
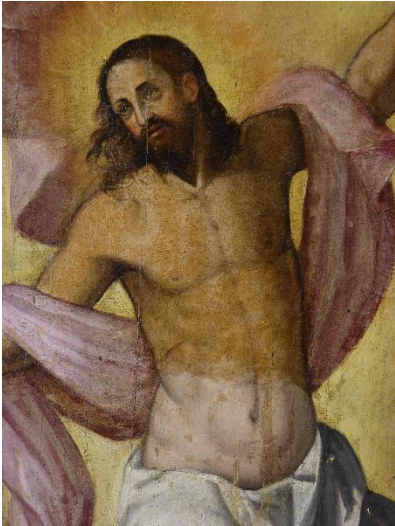
Captura de la *Resurrección* subastada en "Subastas Segre", Madrid



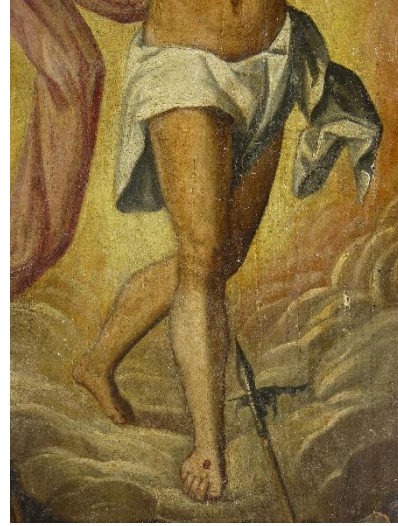
Detalle de la mano ajustada al borde de la tabla.



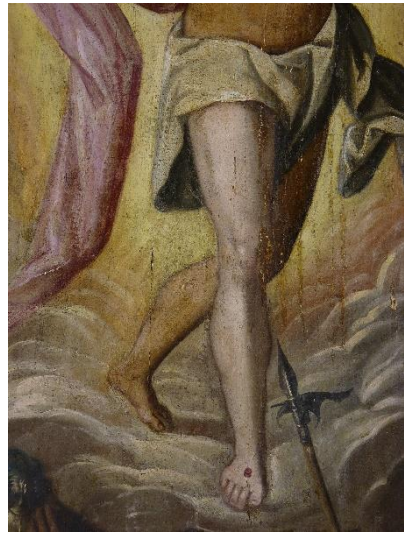
Secuencia del proceso de la primera limpieza del torso de Cristo



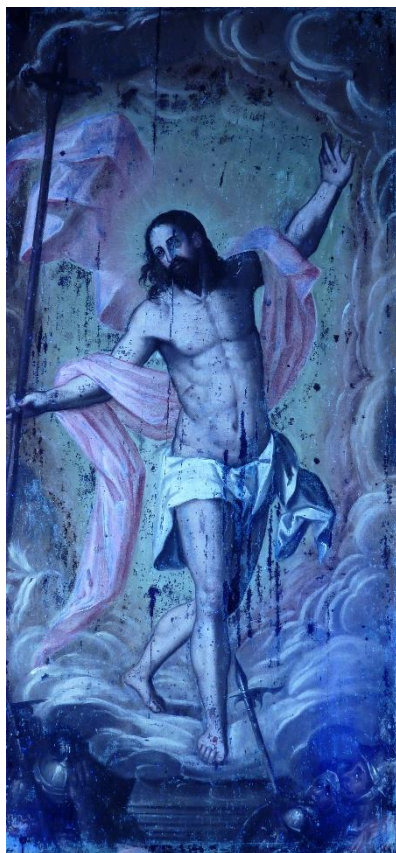
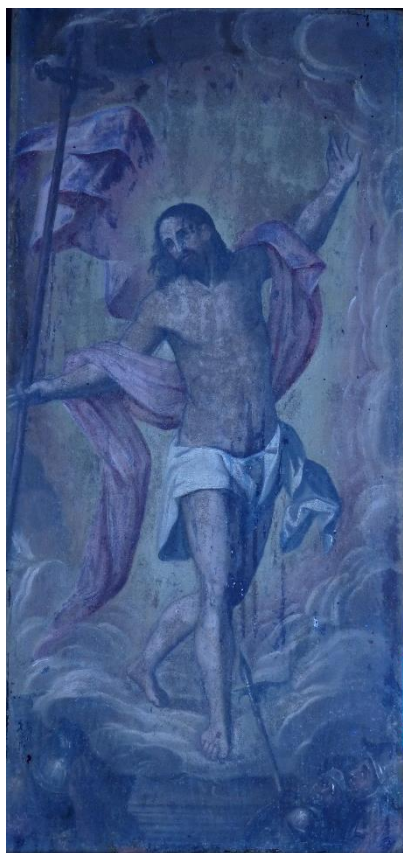
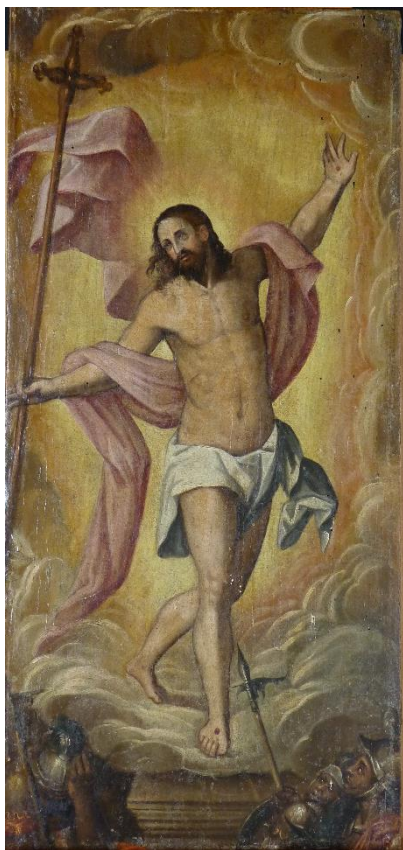
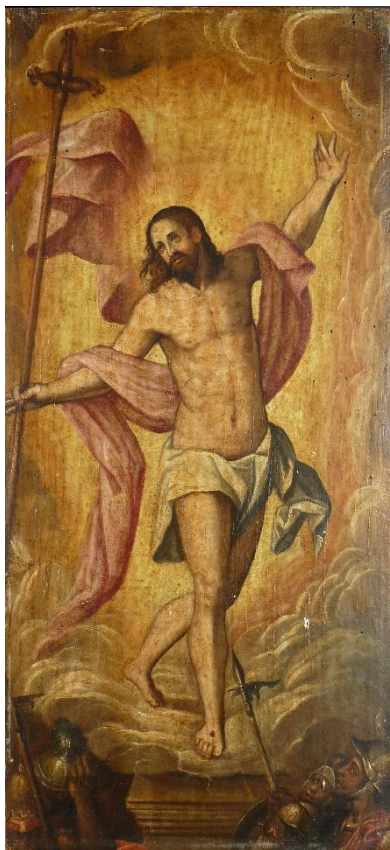
Secuencia del proceso de la segunda limpieza del torso de Cristo



Secuencia del proceso de la primera limpieza de las piernas



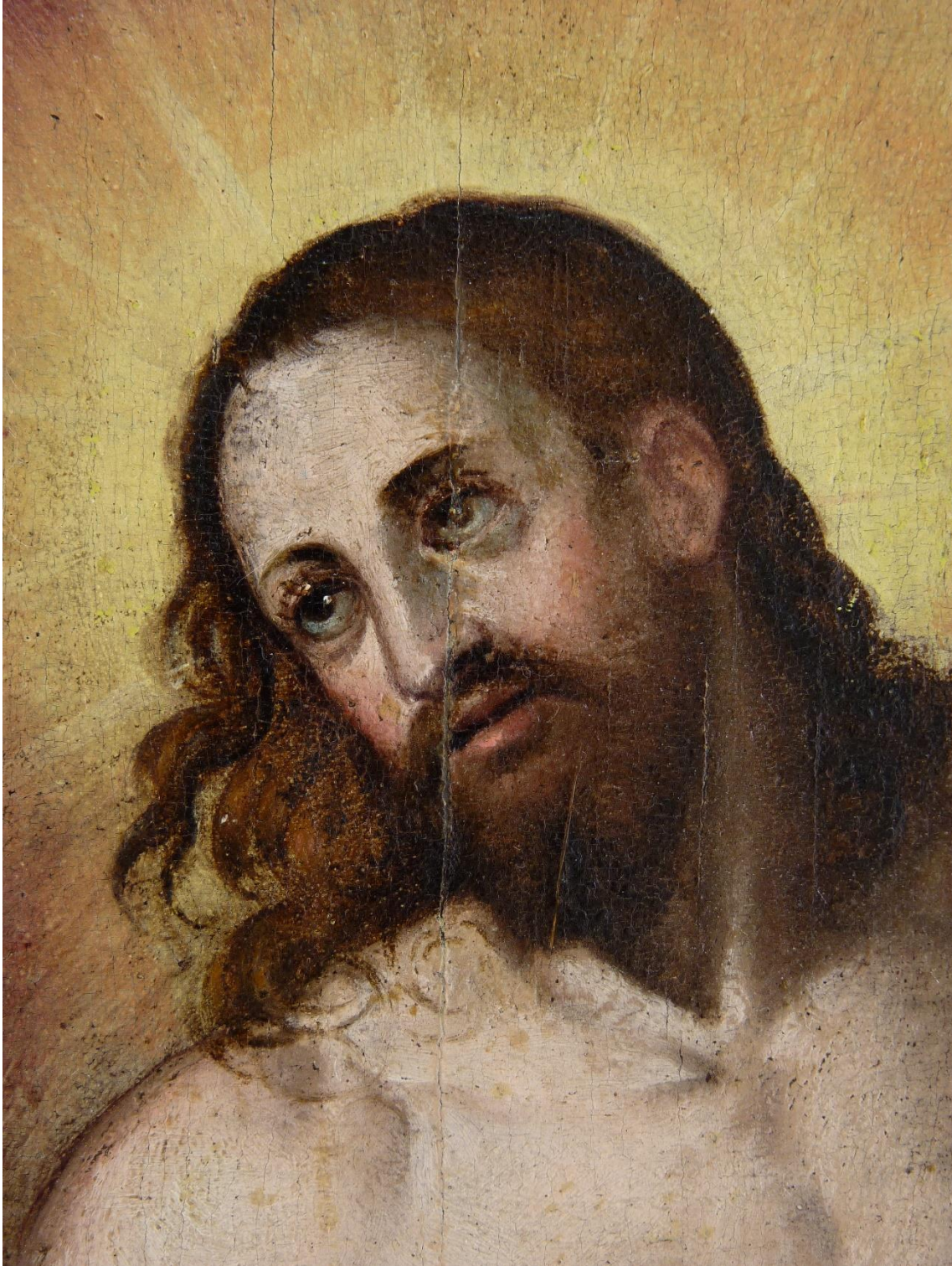
Secuencia del proceso de la segunda limpieza de las piernas



Secuencia de limpieza. Fotografías con luz visible y luz ultravioleta



Fotografía del rostro antes de su intervención



Fotografía del rostro después de su intervención



Fotografía final

X. AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mis tutores, Vicente Guerola, Eva Pérez y Amparo Castelló, por su generosidad al brindarme la oportunidad tanto de realizar un trabajo de investigación de estas características, como la de poder intervenir la obra objeto de estudio. Gracias por depositar en mí vuestra confianza, apoyo, tiempo y conocimientos, fundamentales para el desarrollo de este proyecto.

También me gustaría agradecer a la Técnico del Laboratorio del IRP, Cristina Robles, su paciencia, dedicación, consejos y enseñanzas durante el proceso de intervención de la obra.

Así mismo, quiero agradecer a José Madrid y Teresa Doménech su labor en los procesos analíticos, que han servido como herramienta para la realización de este trabajo.

Gracias a mi familia y a mi pareja por sus ánimos y su muestra de interés constante por lo que hago.

Finalmente, me gustaría dar las gracias de una manera especial a mis padres, porque sin su esfuerzo y apoyo incondicional, no hubiese podido llegar hasta aquí.

