



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

"Jesús recogiendo sus vestiduras", un lienzo pasionista del
siglo XVII.

Estudio simbólico, técnico y propuesta de intervención.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Larrea Estrelles, Belén

Tutor/a: Castell Agustí, María

Cotutor/a: Guerola Blay, Vicente

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

En el presente Trabajo de Fin de Grado (TFG) se lleva a término un estudio simbólico del tema pasionista que aparece en la representación, así como un análisis técnico de los materiales constitutivos de la obra, para terminar, llevando a cabo una propuesta de intervención restaurativa.

En esta pintura aparece Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, se trata de una escena apócrifa que manifiesta el momento justo, después de ser sometido Cristo al tormento de la columna. Nos encontramos ante un pasaje muy recurrente en el ámbito de la Contrarreforma y un tema de extensa difusión en el entorno conventual y monástico. Este recurso lastimero pasionista perseguía provocar en el espectador sentimientos de contrición y penitencia dentro de un adjetivo de “naturalismo abusivo”.

El lienzo con unas dimensiones de 149'5 x 104'5 cm se encuentra actualmente en el arzobispado de Valencia, procede de un legado a través de la donación de la orden dominicana. A pesar del estado aparentemente estable de la obra, el principal daño que presenta es la gran acumulación de suciedad superficial y el oscurecimiento del barniz debido a la oxidación del mismo. Además, podemos encontrar pequeños faltantes de preparación y capa pictórica, un sistema de refuerzo en el reverso de la obra y algunas deformaciones puntuales. Todos estos factores dificultan la correcta lectura de la pintura, por lo que tras evaluar el estado de conservación de la obra se ha realizado un estudio y una propuesta de intervención de la misma.

PALABRAS CLAVE

Jesús recogiendo sus vestiduras; iconografía pasionista; pintura contrarreformista; restauración de pintura sobre lienzo; propuesta de limpieza de pintura al óleo.

ABSTRACT

In this Final Degree Project, a symbolic study is carried out of the Passionist theme that appears in the representation, as well as a technical analysis of the constituent materials of the work, to finish, carrying out a proposal of restorative intervention.

In this painting Jesus appears picking up his garments after the Flagellation. It is an apocryphal scene that shows the right moment, after Christ was subjected to the torment of the column. This is very recurrent passage in the Counter-Reformist movement and a theme of extensive diffusion in the conventual and monastic environment. This Passionist resource wants to provoke in the spectator feelings of contrition and penance within an adjective of “abusive naturalism”.

The canvas with dimensions of 149.5 x 104.5 cm is currently in the archbishopric of Valencia, coming from a legacy through the Dominican order. Despite the apparently stable state of the work, the main damage it shows is the great accumulation of surface dirt and the darkening of the varnish due to its oxidation. In addition, we can find small missing parts of the painting, a reinforcement system on the back of the work and some punctual deformations. All these factors make it difficult to correctly read the painting. So after evaluation the state of conservation of the work, it's been done a study and a proposal for intervention.

KEY WORDS

Jesus picking up his garments; passionist iconography; counter-reformist painting; restoration of painting on canvas; proposal for cleaning oil painting.

AGRADECIMIENTOS

La presentación de este trabajo se ha realizado con la colaboración y ayuda de aquellas personas a las que quiero hacer llegar mi agradecimiento.

A mis tutores, María Castell Agustí y Vicente Guerola Blay, por su inestimable orientación y consejos durante todo el proceso. Sus conocimientos, experiencia y dedicación han sido fundamentales para la culminación de este trabajo. Con ellos he vivido mi primera experiencia en la redacción de un trabajo de este tipo, de la cual, he aprendido mucho.

Por supuesto, a mi familia, quienes me han apoyado en todo momento siendo para mí un soporte fundamental y un pilar esencial en mi vida académica y personal. Entre ellos, Pegasso, por quedarte despierto conmigo tantas noches.

A mis amigos y compañeros, quienes han aguantado mis risas y mis llantos, dándome el aliento para culminarlo.

Y finalmente, agradezco a todas las personas e instituciones que, de una forma u otra, han contribuido al desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado, concretamente al Arzobispado de Valencia que ha cedido la obra para este estudio.

Dedico mi trabajo a todos ellos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	7
3. METODOLOGÍA	8
4. JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS DESPUÉS DE LA FLAGELACIÓN. ESTUDIO HISTÓRICO, ICONOGRÁFICO Y ARTÍSTICO.	9
4.1 Contextualización histórica.	
4.1.1 Antecedentes históricos de la representación.	10
4.2 Análisis iconográfico.	11
4.3 Estudio estilístico y compositivo.	13
4.4 Fuentes gráficas.	16
5. ESTUDIO TÉCNICO	21
5.1 Soporte textil.	22
5.2 Estratos pictóricos.	24
5.3 Bastidor.	26
5.4 Marco.	27
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN	28
6.1 Soporte textil.	
6.2 Estratos pictóricos.	29
6.3 Bastidor	31
6.4 Marco.	
7. PROPUESTA PROCESO DE INTERVENCIÓN.	32
8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.	44
9. CONCLUSIONES	45
10. BIBLIOGRAFÍA	47
11. ÍNDICE DE IMÁGENES Y TABLAS	51
ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030.	56
ANEXO II. FICHA TÉCNICA DE LA OBRA OBJETO DE ESTUDIO.	59

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este Trabajo de Final de Grado es un óleo sobre lienzo del siglo XVII con la representación de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, pasaje apócrifo de la Pasión de Cristo. Es una obra del periodo barroco donde se ha empleado la técnica del claroscuro y se han utilizado las veladuras. Dicha pieza se conserva actualmente en el Arzobispado de Valencia, procedente de una donación. Se desconoce tanto el autor de la misma como su origen, y respecto a la fecha de realización se estima que sea del s. XVII por sus características. Se ha revisado documentación histórica relativa a representaciones de este mismo tipo observando distintos enfoques, interpretaciones, perspectivas y estilos del tema que se trata.

La composición del soporte es tela de lino, pintada al óleo. Presenta un refuerzo por el reverso y un marco ornamental. El lino comenzó a utilizarse alrededor del siglo XV en Europa debido a su ligereza y flexibilidad que facilitaba el traslado de las obras; este tipo de tela era relativamente fácil de conseguir y más económica que las tablas de madera de buena calidad; también permitía crear obras de mayor tamaño sin las limitaciones estructurales que presentaban los materiales más antiguos. Estos factores, en conjunto, lo llevaron a convertirse en uno de los soportes predominantes para la pintura, una práctica que se ha mantenido hasta nuestros días.

A través de este trabajo, se pretende realizar un análisis sobre el estado de conservación de la pieza objeto de estudio, con especial atención a los daños que presenta el lienzo y la capa pictórica. Tras esta evaluación de daños se desarrolla una propuesta de intervención que incluye protección de la pintura, limpieza, entelados, tensado, estucado, reintegración cromática y aplicación de un barniz final de protección sobre los agentes externos. Además, se complementa la propuesta de restauración con un planteamiento de medidas de conservación preventiva para su adecuado mantenimiento futuro. Para finalizar, se establece el grado de relación del presente trabajo con los objetivos de desarrollo sostenible de la agenda 2030 (ODS).

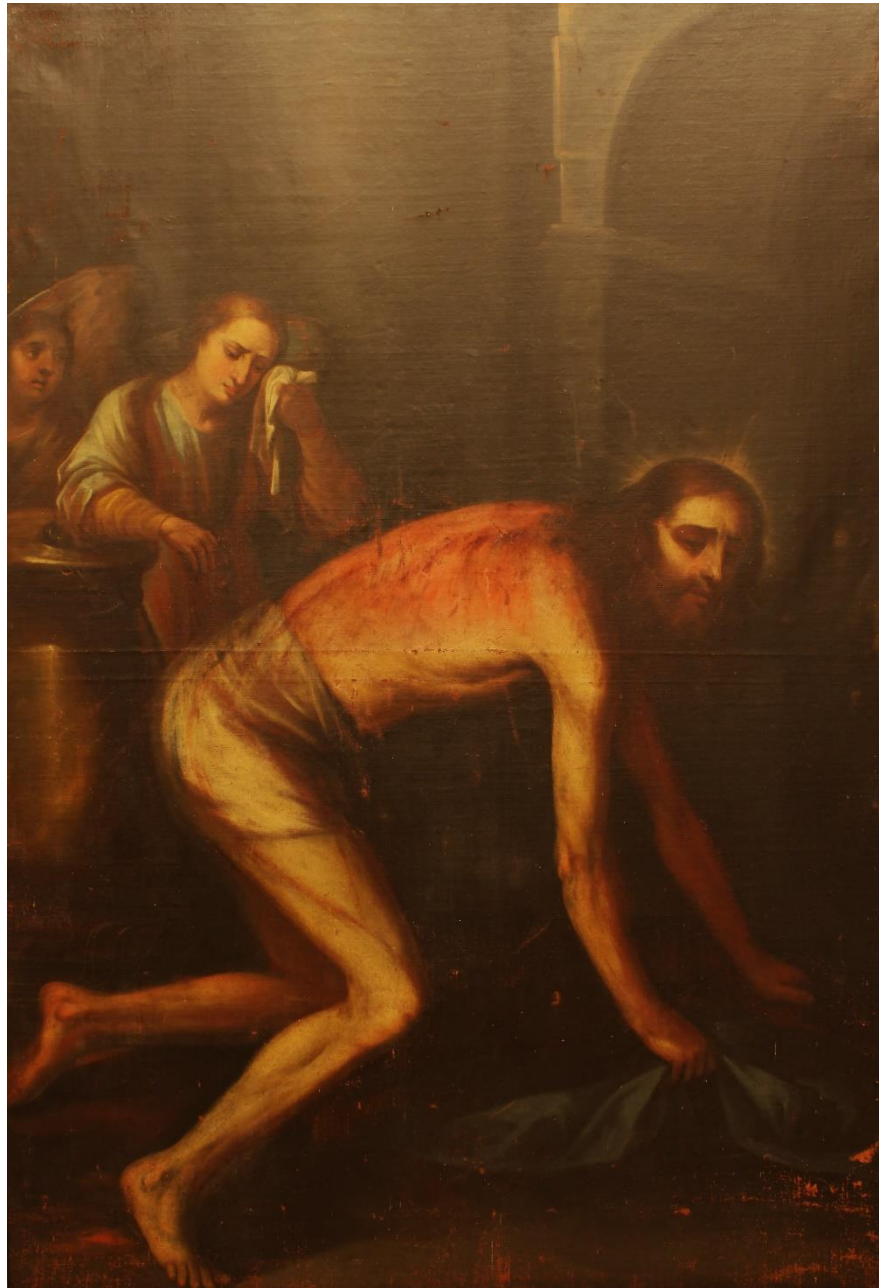


Figura 1.

Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación.

Óleo sobre lienzo.

149'5 x 104'5 cm

Autor desconocido

s. XVII

Arzobispado de Valencia

2. OBJETIVOS

El objetivo principal del presente Trabajo de Fin de Grado consiste en estudiar la simbología y el contexto de la representación pasionista en la obra y plantear una propuesta de intervención restaurativa.

Para lograr estos objetivos principales se han pautado otros más específicos, que ayudan a abordar diferentes aspectos del trabajo.

- Recopilar la información necesaria para contextualizar la obra y analizar simbólicamente el significado y la retórica visual de la escena dentro del contexto histórico-artístico al que pertenece.
- Documentar fotográficamente la obra con distintas técnicas de iluminación y diferentes análisis.
- Realizar un estudio donde se evalúa el estado conservativo de la pintura y se plantea una propuesta de restauración.
- Promover y dar a conocer la correcta metodología de uso de los materiales propuestos en el presente trabajo para reducir o eliminar la contaminación que puede provocar el uso de los mismos al medioambiente.

3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo el estudio de la simbología y el contexto histórico de la representación pasionista de la obra que se estudia en este trabajo, se han consultado distintas fuentes bibliográficas como: libros, artículos de revistas especializadas y páginas web que nos han ayudado a estudiar a fondo el atributo representado en la pintura, como también las patologías que presenta.

Una vez reunida la información se ha podido escribir un estudio histórico, compositivo e iconográfico, además de un estudio sobre las fuentes gráficas compiladas durante la investigación, y el estado de conservación de la pieza. Acerca de dicho estudio, se ha realizado una documentación fotográfica de la obra *in situ* utilizando distintas técnicas tanto de espectro visible como no visible (fotografía general; de detalle tanto con la cámara Canon EOS 2000D, como con los microscopios Dino-Lite y LEICA MC170 HD; fotografía de luz rasante y ultravioleta) para mostrar de forma clara aquello que se trata en el presente trabajo.

Se han escrito los apartados de estado de conservación y propuesta de intervención con ayuda de la realización de diagramas de línea y mapas de daños con el programa Corel Draw 2020, y también con Autodesk Civil 3D 2020.

4. JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS DESPUÉS DE LA FLAGELACIÓN. ESTUDIO HISTÓRICO, ICONOGRÁFICO Y ARTÍSTICO.

4.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.

Según los Evangelios de Mateo¹ y Marcos² en los que se narra la flagelación³ de Cristo podemos situar en un momento inmediatamente posterior el pasaje que se muestra en esta obra (Figura 1), si bien la escena que ocupa el presente trabajo podemos considerarla un episodio apócrifo. No obstante, cabría rememorar el acontecimiento evangélico más próximo a esta representación:

“...los soldados del gobernador llevaron a Jesús al pretorio..., y desnudándole, le echaron encima un manto de escarlata, y pusieron sobre su cabeza una corona tejida de espinas, y una caña en su mano derecha... Después de haberle escarnecido, le quitaron el manto, le pusieron sus vestidos, y le llevaron para crucificarle.”⁴ (Mateo 27:27-31). (Figura 2)

Nuestra obra habría que circunscribirla en el ámbito de la pintura de la Contrarreforma y más específicamente dentro del ámbito hispánico. Lamentablemente desconocemos el autor y la fecha de realización de este lienzo, pero cabría hipotetizar que se trata de una pintura muy próxima a los postulados del tenebrismo y, por tanto, clasificable en el entorno cronológico de la segunda mitad del s. XVII⁵, dado que se encuentra alejado del purismo contrarreformista y más concretamente de pintores del ámbito valenciano como Ribalta o Espinosa de la que parece deudora estilísticamente esta obra.



Figura 2. Cristo recogiendo las vestiduras. Óleo sobre lienzo. Autor desconocido. Parroquia de San Miguel Arcángel, Andújar, Jaén.

¹ Biblia. (1960). Reina-Valera (Rev. ed.). Sociedades Bíblicas Unidas. Mateo 27:10-28.

² Biblia. (1960). *Op. Cit.* Marcos 15:16-38.

³ Los soldados de Poncio Pilato, antes de llevarse a Jesús a la cruz, se escarnecen con él desnudándolo y colocándole la corona de espinas en la cabeza a modo de burla ya que sus seguidores hablaban de él como el “Rey de reyes”.

⁴ El acto de vestir y desvestir a Jesús puede relacionarse con la idea de recoger sus vestiduras.

⁵ MÂLE, 2001. *El Arte Religioso de la Contrarreforma: estudio sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.*

Este tipo de representación que busca un efecto lastimero en la contemplación del cuerpo flagelado y humillado de Cristo no busca sino provocar en el fiel y devoto ciertos rasgos de penitencia y contricción. El sentido lastimero en la contemplación de Jesús, los ángeles que acompañan la escena con gestos plañideros y de congoja refuerzan un sentido intimista y místico que acrecienta el sentido de mortificación de la obra.

4.1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA REPRESENTACIÓN.

Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación es una temática literaria y teológica muy utilizada a partir de la Edad Media en algunos géneros artísticos como la poesía, la literatura y los tratados artísticos. Una de las primeras veces que se ha tratado el tema de Cristo recogiendo sus vestiduras es en la obra del franciscano San Buenaventura *“Contemplación de la vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo”* (1512)⁶:

“...contempla aquella inmensa, é incomprendible majestad de Rey de Reyes cómo se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza y pudor”.

De las primeras interpretaciones plásticas de esta temática que se tiene noticia es el grabado *“La flagelación de Cristo”* de Johan Sadeler I (Bruselas, 1550 – Venecia, 1600); dibujante, grabador y librero del siglo XVI (Figura 3). En esta obra gráfica se representa a Cristo genuflexo con la espalda parcialmente arqueada y los brazos extendidos en el suelo. Esta postura es una de las que muestran los artistas en sus representaciones de Cristo recogiendo las vestiduras, como por ejemplo el óleo sobre lienzo de Bartolomé E. Murillo (Sevilla, 1617 – 1682), actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de Boston, que según la crítica debe ser situado cronológicamente hacia 1665 (Figura 4). Al comparar ambas imágenes vemos como el arqueamiento y la postura de Cristo son realmente similares.



Figura 3. *La flagelación de Cristo.* Grabado. 42'2 x 53'5 cm aprox. Johann Sadeler I. 1582. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 4. *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación acompañado de ángeles.* Óleo sobre lienzo. 113 x 147'3 cm. Bartolomé E. Murillo. 1665. Museo de Bellas Artes de Boston.

⁶ FERNÁNDEZ PARADAS y SÁNCHEZ GUZMÁN, 2012. *La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Hispanoamérica: aproximación y perspectivas para una investigación sobre el tema.*

Murillo bien pudo conocer las innovaciones artísticas que llegaban a Sevilla gracias a la posición de privilegio que poseía la ciudad por aquel entonces, donde con total seguridad llegaban infinidad de ejemplos en materia de grabados que pudieron servir de difusión de este tema pasionista como fuente gráfica para la creación de otras obras. Con el paso del tiempo este tema se trató tanto en pintura como escultura, tratados artísticos, poesía⁷ y literatura, entre otras muchas artes.

4.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

En nuestra obra se representa a Cristo en un primerísimo plano ocupando prácticamente dos terceras partes de la escena en forma de rectángulo vertical. La figura semigenuflexa y en posición de recoger las vestiduras después de la flagelación se muestra de perfil a excepción del rostro que gira su mirada hacia el espectador con expresión de dolor y tristeza⁸.

Desnudo y cubierto tan solo con el *perizonium*⁹, la espalda ensangrentada, herida y en la cabeza las tres potencias¹⁰ significativamente representativas de Cristo redentor. En segundo plano, aparece el pilón o columna donde unos momentos antes ha sido lacerado su cuerpo, donde de forma espontánea un ángel mancebo seca sus lágrimas en un pañuelo y al lado de éste, otro ángel como tercer personaje que cierra la composición en el lado izquierdo. Las referencias al entorno espacial son muy escasas, pero se pueden apreciar con bastante nitidez una cornisa y arco que arquitectónicamente ocupan el tercio superior derecho de la composición.

En cuanto a los elementos simbólicos podemos destacar el **pañó de pudor** de Cristo que se muestra de color azul. Esta pigmentación que se le aporta podría simbolizar la pureza y divinidad de Cristo, pero además está relacionado

⁷ Lope de Vega. 1987. *Los cinco misterios dolorosos de la Pasión y muerte de Nuestro Señor, con su sagrada resurrección.*

⁸ En la Alta Edad Media se representa a Cristo con expresiones en el rostro que transmiten y sensibilizan al espectador, en comparación con las representaciones de Cristo hierático de la época Románica. COBALEDA PÉREZ, 2022. *La iconografía de la Flagelación*, p. 8.

⁹ El *perizonium* o paño de pudor o de pureza, es la tela que cubre la desnudez de Cristo. Aunque lo más normal es que se encuentre representado en blanco, también se ha visto de azul (color asociado a la pureza y virginidad de María). Es un decoro que se suele utilizar en las representaciones artísticas sagradas.

¹⁰ Son las tres virtudes teologales que orientan y capacitan a las personas para vivir en relación con Dios. Estas tres potencias son: la Fe, la esperanza y la caridad (el amor).



Figura 5. Representación del *Flagellum* de diversas correas. “Flagelantes en un grabado del S.XV”.

al mismo tiempo con la Virgen María dado que se encuentran referencias en las que se señala que fue ella quien se quitó el manto para tapar la desnudez de su hijo crucificado en el Calvario. Esta cuestión deriva de una de las meditaciones de San Anselmo de Canterbury (1033-1109), exactamente de las oraciones a la Virgen María en las que medita sobre su pureza, su papel en la encarnación, y su intercesión maternal. San Anselmo también es conocido por otras meditaciones como aquellas sobre la humanidad de Cristo, la redención u oraciones a San Juan Evangelista, San Pablo, San Pedro o incluso a Dios¹¹.

También en la figura de Jesús, como ya hemos comentado, se pueden observar en la cabeza las **tres ráfagas**; se han utilizado en la simbología a lo largo del tiempo para diferenciar el nimbo de un Santo con el nimbo de Cristo. Sí remontamos al origen de su uso personifican la omnipresencia, la omnipotencia y la omnisapiencia de Cristo.

Otro elemento simbólico a destacar, **la columna**, de una tonalidad dorada, interpretada de forma gruesa y de altura reducida. Este tipo de representaciones, como el de la obra objeto de estudio, aparecen a partir de finales del siglo XVI continuando en el siglo XVII, haciendo referencia a la columna conservada hoy en día en la iglesia de Santa Práxedes, Roma.¹² Cabe destacar que la presencia de este elemento no se nombra en los evangelios, dato llamativo ya que suele ser una pieza fundamental en las interpretaciones artísticas de este momento de la Pasión de Cristo. A los pies de la columna y como representación de las “Arma Christi”¹³ utilizada en este momento se puede apreciar un **flagellum** o flagelo de diversas correas (Figura 5).

Como personajes secundarios presentes en la escena podemos apreciar la imagen de un niño y un ángel. Hubo un resurgimiento al culto de los Ángeles durante el siglo XVI y sobre todo el siglo XVII, lo que aumentó la aparición de

¹¹ MARTINES, 2019. *La meditación según Anselmo de Canterbury*, pp. 5-15.

¹² Se habla de la existencia de dos columnas distintas, una alta y esbelta que fue en la que se ató a Jesús durante la noche y una segunda columna, gruesa y de menor tamaño, en la que sufrió el castigo. COBELDA PÉREZ, 2022. *Op. Cit.* p. 14.

¹³ Las “Arma Christi” simbolizan el sufrimiento de Cristo, a la vez que aluden a las armas con las que logró vencer a la muerte. LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, 2017. “Arma Christi”, *Base de datos digital de iconografía medieval*.

estos en las escenas religiosas¹⁴. La escenificación de un **niño** en este tipo de iconografía tiene origen en el texto de las *Celestiales Revelaciones* de Santa Brígida, fuente literaria medieval. El niño puede llegar a representar varias cosas; por una parte, puede ser una alegoría del “alma cristiana”, pero también puede ser símbolo de la inocencia de Cristo. Una de las obras de mayor importancia relacionadas con este tema es *Cristo contemplado por el alma cristiana* (1626-1632) de Diego Velázquez¹⁵, (Figura 6) conservada en la National Gallery de Londres, que, si bien no aparece Cristo recogiendo las vestiduras, sí que presenta el momento inmediatamente posterior a la flagelación con la figura de Cristo abatida en el suelo.

En nuestra obra, junto al niño que presencia la escena, se sitúa un **ángel** en actitud plañidera, se trata de una figura retórica que pretende simbolizar un sentido de contrición ante la presencia dolorosa del cuerpo lacerado de Cristo.



Figura 6. *Cristo contemplado por el alma cristiana*. Óleo sobre lienzo. 165'1 x 206'4 cm. Diego Velázquez. 1628-1629. National Gallery, London.

4.3 ESTUDIO ESTILÍSTICO Y COMPOSITIVO

El s.XVII fue una época de renovación estilística en la que los artistas enfocaron sus obras al estudio de la oscuridad. Caravaggio fue de los primeros pintores que utilizó la luz para crear una sensación de profundidad en sus pinturas y con ello conseguir interpretaciones más cercanas a la realidad (Figura

¹⁴ FERNÁNDEZ PARADAS y SÁNCHEZ GUZMÁN, 2012. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación*, p. 82.

¹⁵ COBELDA PÉREZ, 2022. *Op. Cit.* p. 22.



Figura 7. *La flagelación de Cristo.* Óleo sobre lienzo. 286 x 213 cm. Michelangelo Merisi da Caravaggio. 1607-1608. Museo de Capodimonte, Nápoles, Italia.

7). Esa materialidad conseguida con la utilización de la luz logra crear volúmenes y llegar a una representación casi tangible. Se podría hacer una comparación de la obra objeto de estudio con la pintura de Caravaggio y conseguiríamos encontrar muchas similitudes, lo que nos lleva a pensar tanto por las características de nuestra pintura, como por las fechas en las que se realizó, que el pintor pudo inspirarse en estas técnicas nuevas de la pintura italiana.¹⁶

La obra objeto de estudio presenta un formato rectangular vertical con proporciones de 149'5 x 104'5 cm en la que se han empleado pigmentos de una gama oscura y cálida. Tanto los elementos plasmados en la escena como la técnica estilística usada aportan una mayor importancia a la imagen central de Jesús que, con expresión de dolor, recoge sus vestiduras.

El carácter estilístico más importante de esta obra es la utilización del tenebrismo, o también llamado claroscuro, donde la luz, en este caso, se centra solamente en la figura principal de este acontecimiento, Cristo; recurso artístico con el que se consigue que el espectador centre su interés aumentando a su vez la importancia de la figura iluminada respecto al resto de la escena.

De forma compositiva, podemos ver como Jesús es observado por el alma de los cristianos, plasmada en la imagen como un niño; y por un ángel guardián que llora por el sufrimiento del hijo unigénito de Dios. Ambos colocados a la izquierda de la escena junto a la columna de castigo con la mirada y la cabeza en la misma dirección, marcando así el punto central de mayor importancia de la obra, de nuevo, la figura de Cristo.

Tanto el ángel como el niño presentan una posición estática, por el contrario, la figura de Jesús es reproducida con movimiento, dando valor a la acción de recoger las vestiduras.

Dicha escena se ha estructurado en tres planos distintos (Figura 8). El primero muestra a Jesús al frente con la mirada hacia el espectador, introduciéndolo así dentro de la escena como si fuera un integrante más que presencia su sufrimiento. De esta forma el artista consigue que el público haga

¹⁶ REVERÓN ÁLVAREZ, 2015. *Tras la huella de Caravaggio. Pintores de la luz en la Europa del siglo XVII.*

personal el dolor y el sufrimiento, removiendo así los sentimientos y la fe hacia Cristo.

En el segundo plano se hallan los otros dos personajes representados, el niño y el ángel, quienes se encuentran hieráticos tras la columna en la parte izquierda de la obra.

Y, por último, en el tercer plano se ubica la arquitectura, utilizada como recurso de profundidad, que describe el atrio de Poncio Pilato, lugar donde sucede el castigo de Cristo bajo la mano de los soldados del gobernador. En este plano la arquitectura es escasa, forma parte de un fondo neutro, característica muy presente en la pintura de esta época.

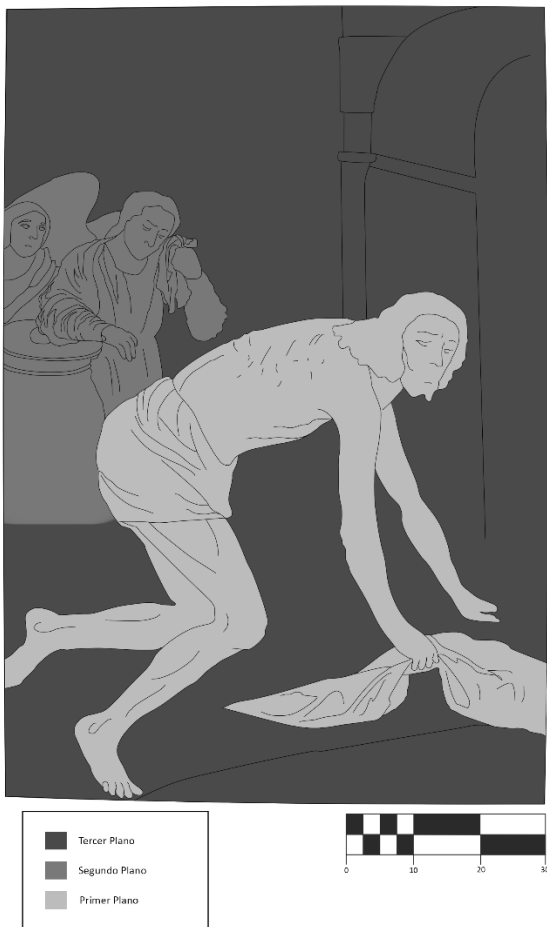


Figura 8. Croquis de planos.

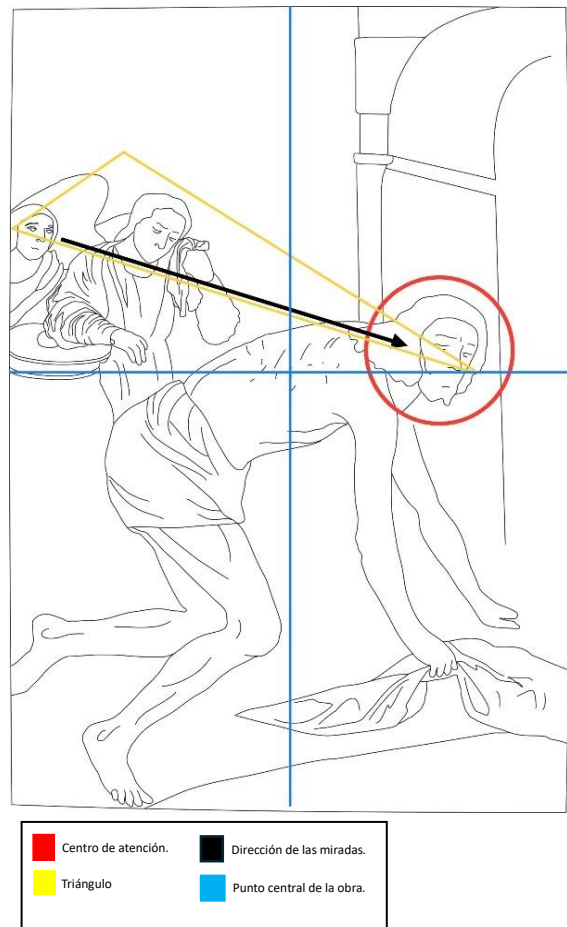


Figura 9. Croquis compositivo.

Compositivamente, el punto central de atención es Cristo ya que se sitúa justo en el centro de la obra y su figura es la más llamativa al ser la de mayor tamaño.

El niño y el ángel, representados en la zona superior izquierda crean una composición de los personajes triangular, donde se desarrolla la narrativa de la escena (Figura 9).

4.4 FUENTES GRÁFICAS

Estudiando la obra del presente trabajo se han encontrado diferentes interpretaciones de la escena de una gran variedad de artistas, las cuales abarcan distintas tipologías, desde enfoques más realistas y detallados hasta reproducciones más simplificadas, mostrando la diversidad de perspectivas y estilos en la representación artística de este tema.

1. **Cornelis Galle el Viejo (Amberes, 1576 – 1650).**

Fue un grabador belga del siglo XVII. Trabajó durante una temporada en Roma donde pudo perfeccionar sus diseños adquiriendo experiencia y libertad de ejecución. Fue conocido por su habilidad en la técnica del grabado al aguafuerte y buril. Trabajó en colaboración con importantes artistas de su tiempo, reproduciendo obras de Rubén y otros maestros flamencos.



Figura 10. Cristo recogiendo sus vestiduras "O Tristissimum Spectaculum". Grabado a buril. 8,8 x 12,3 cm. Cornelis Galle "El Viejo". 1640. Museo de Bellas Artes de San Francisco, Estados Unidos.



Figura 11. *El señor despojándose de vestiduras.* Óleo sobre tabla. 167 x 107 cm. Francisco de Zurbarán. 1661. Iglesia Parroquial de Jadraque, Guadalajara, España.

2. **Francisco de Zurbarán (Badajoz, 1598 – Madrid, 1664).**

Fue pintor del Siglo de Oro español destacando con su pintura religiosa. Siguió las disposiciones de la contrarreforma en el ámbito del arte. Se formó en Sevilla, una ciudad con una vibrante escena artística, bajo la influencia de artistas como Pedro Díaz de Villanueva. En 1929, fue invitado a Sevilla por la Orden de los Dominicos para pintar una serie de obras para el convento de San Pablo el Real, lo que consolidó su reputación como un destacado pintor religioso.

3. **Jerónimo de Jacinto Espinosa (Alicante, 1600 – Valencia, 1667).**

Es un pintor español, de quien podemos encontrar obras en el Museo de Bellas Artes de Valencia. A partir de la muerte de los Ribalta en 1628 se convirtió en el pintor de mayor prestigio de la ciudad y, por ende, un artista indudable de la escuela valenciana. Estuvo muy influenciado por Francisco y Juan Ribalta, además de Pedro de Orrente. Su estilo está basado en el naturalismo tenebrista.

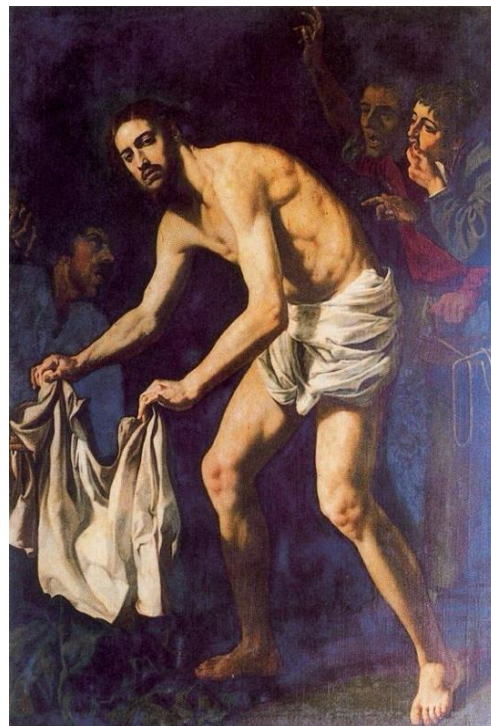


Figura 12. *Cristo recogiendo sus vestiduras.* Óleo sobre lienzo. 185 x 135 cm. Jerónimo Jacinto Espinosa. Siglo XVII. Museo del Greco.

4. **Joannes Galle (1600-1676).**

Hijo de Cornelis Galle el Viejo, también fue grabador y editor. Continuó con el taller familiar y se especializó en la producción de grabados de alta calidad. Colaboró con artistas como Rubens, Van Dyck y Jordaens, ayudando a difundir sus obras a través de reproducciones grabadas.



Figura 13. *Cristo recogiendo sus vestiduras.* Grabado. 195 x 245 mm. Joannes Galle. 1646. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

5. **Alonso Cano Almansa (Granada, 1601 – 1667).**

Es considerado el fundador de la escuela de pintura granadina. Por su proximidad a la corte durante su estancia en Madrid, pudo conocer las colecciones reales, ricas en pintura veneciana del siglo XVI y en obras recientes de Velázquez. Lo que explica su evolución del tenebrismo derivado de Caravaggio a su estilo colorista y de figuras elegantes.



Figura 14. *Cristo recogiendo las vestiduras.* Óleo sobre lienzo. 163 x 96 cm. Alonso Cano. 1646. La Real Academia de Bellas Artes De San Fernando.



Figura 15. *Cristo flagelado, recogiendo sus vestiduras.* Aguada parda, Preparado a lápiz, Tinta sobre papel verdoso. 122 x 75 mm. Alonso, Cano. 1645 - 1650. Museo Nacional Del Prado (no expuesto).

6. **Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1618 – 1682).**

Pintor barroco español formado en el naturalismo tardío con una personalidad característica de la escuela sevillana. El grueso de su producción es pintura religiosa condicionado por su clientela.



Figura 16. *Cristo después de la Flagelación.* Óleo sobre lienzo. Bartolomé Esteban Murillo. 1670. Krannert Art Museum.



Figura 17. *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación acompañado de ángeles.* Óleo sobre lienzo. 113 x 147,3 cm. Bartolomé E. Murillo. 1665. Museo de Bellas Artes de Boston.

Como conclusión de estas producciones artísticas de la escena “Cristo recogiendo sus vestiduras” se puede apreciar que se ha llegado a retratar dicho momento de cuatro tipologías distintas (Tabla 1).

La primera forma que se ha interpretado a Jesús recogiendo sus vestiduras es en la fase inicial de la acción en la que, de pie, arquea un poco la espalda, como las representaciones de Jerónimo Jacinto de Espinosa y Alonso Cano (Figuras 12, 14 y 15).

En segundo lugar, se puede hallar a Jesús con las rodillas colocadas sobre el suelo, el tronco recto y, sin apoyarse con las manos en el suelo, sostiene con ellas sus vestiduras como en las escenificaciones de Murillo o Joannes Galle (Figuras 13 y 16).

En tercer lugar, están las reproducciones en las que el tronco de Cristo presenta un arqueamiento muy pronunciado y las manos se encuentran apoyadas en el suelo o recogiendo las vestiduras a una corta distancia de la superficie como las obras de Cornelis Galle o Murillo (Figuras 10 y 17).

Y, por último, existe una cuarta tipología de interpretación de esta escena, en la que encontramos características híbridas de los grupos anteriores¹⁷ (Figura 11).

La obra estudiada en este trabajo podríamos decir que pertenece al tercer grupo, en el que Cristo se muestra con la espalda arqueada y con las manos apoyadas en el suelo recogiendo las vestiduras a una pequeña distancia del suelo.






1ª Tipología	2ª Tipología	3ª Tipología	4ª Tipología	Obra objeto de estudio
				

Tabla 1. Tipologías de la representación “Cristo recogiendo sus vestiduras”.

Todas las representaciones mostradas anteriormente tienen una relación cronológica, el siglo XVII. A pesar de que esta escena de la pasión de Cristo es un tema poco común dentro de la pintura religiosa si se han hallado grandes artistas como Bartolomé E. Murillo o Zurbarán que se han interesado por ella.

¹⁷ FERNÁNDEZ PARADAS y SÁNCHEZ GUZMÁN, 2012. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación.*

5. ESTUDIO TÉCNICO

En este apartado se han recogido diversos datos a partir de distintos análisis. En la primera toma de contacto se realizó un análisis visual y fotográfico (tanto de espectro visible como no visible) con el que se pudo documentar el estado de conservación en el que se encontraba la pieza a fecha 23/11/2023. (Figuras 18 y 19).

Los datos principales recogidos en el estudio de la obra son los siguientes:

Título	<i>Jesús recogiendo sus vestiduras</i>
Autor	Anónimo
Época	s. XVII
Procedencia	Arzobispado de Valencia
Técnica	Óleo
Soporte	Lienzo
Dimensiones	149'5 x 104'5 cm
Temática	Religiosa / Pasionista
Firma	No presenta

Tabla 2. Datos técnicos de la obra objeto de estudio, *Jesús recogiendo las vestiduras*.



Figura 18. Estado de conservación del anverso. Fotografía general.



Figura 19. Estado de conservación del reverso. Fotografía general.



Figura 20. Detalle del soporte textil accesible por el reverso de la obra.



Figura 21. Fotografía de detalle del soporte textil visible entre los faltantes de película pictórica.



Figura 22. Composición de las láminas de contrachapado.

Las fotografías realizadas fueron: generales, de luz rasante, ultravioleta, y de detalle tanto con la cámara réflex de la marca Canon EOS 2000D, como con el microscopio digital Dino-Lite. También se hicieron macrofotografías de una muestra del hilo y su respectiva fibra utilizados en el soporte textil con un microscopio de la marca LEICA MC170 HD.

El análisis de los aspectos técnicos de la obra nos permite obtener información sobre ella, además de ser una fuente esencial para llevar a cabo el proceso de restauración. Por lo tanto, es fundamental conocer detalladamente los materiales que componen la obra, para así determinar los procesos de restauración más adecuados.

5.1 SOPORTE TEXTIL

El tejido presenta un formato rectangular con una extensión de 139 x 94 cm aproximadamente. Actualmente, no se conoce el sistema de sujeción de la tela de forma exacta debido a que a la obra se le ha añadido en el reverso una tabla a modo de sistema de refuerzo. Concretamente, se trata de un contrachapado de pino que impide la visión directa del soporte original. Encima de esta se localiza, encolado, el bastidor que ya no mantiene su función de tensado (Figura 19). Dicha tabla es de madera blanda, de color amarillo crema con vetas más oscuras, lo que nos ayuda a identificarla como procedente del pino¹⁸; creada a partir de la superposición de distintas láminas lígneas que entrecruzan sus fibras manteniendo, así, una uniformidad generalizada, y consiguiendo ligereza al mismo tiempo (Figura 22). No hay manera de determinar si la obra está encolada, grapada o clavada sin desmontar toda la trasera.

A la hora de estudiar en profundidad el soporte textil pudimos acercarnos a éste en varias zonas, una de ellas fue por el reverso entre el marco y la tabla ya que sobresalía (zona inferior central de la obra) (Figura 20). Y la otra

¹⁸ CARRERAS RIVERY y PÉREZ MARÍN, 2018. *Maderas en bienes culturales europeos: identificación microscópica y casos prácticos*.

zona en la que pudimos aproximarnos al soporte fue entre los estratos pictóricos, en los que, gracias a los faltantes de los mismos, pudimos verlo desde otro punto de vista (Figura 21).

De forma clara pudimos concluir que se trata de un ligamento tipo tafetán simple ya que los hilos de la trama pasan alternadamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre cambiando en cada pasada, creándose así un dibujo en forma de cuadrícula, y, además, generando una superficie lisa y sin dibujo¹⁹ (Figuras 23 y 24).

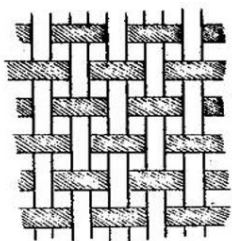


Figura 23. Dibujo del ligamento tipo tafetán.

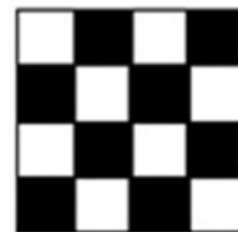


Figura 24. Esquema del ligamento tipo tafetán.



Figura 25. Macrofotografía de detalle de la densidad de la tela.

Para determinar la densidad del tejido se utilizó un cuentahilos con el que se pudo registrar una densidad de 16 (horizontales) x 17 (verticales) hilos por centímetro cuadrado aproximadamente, de modo que los hilos horizontales son algo más finos que los verticales. En el estudio de la obra se observó que el soporte no está confeccionado de forma regular, lo que quiere decir que se fabricó manualmente²⁰ (Figura 25).

En cuanto al tipo de hilo y su morfología se puede observar que no presentan ningún tipo de regularidad en su grosor, pero todos mantienen la característica de estar solamente formados por un solo cabo. El único borde del soporte que pudimos estudiar no presenta orillo, por lo tanto, no podemos distinguir la trama de la urdimbre, y al no poder ver el resto de los laterales no se pudo saber con exactitud si algún otro pudiera tener y con ello determinar qué medidas tenía el telar que confeccionó el soporte.

¹⁹ MARTÍN REY, 2005. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: Pintura sobre lienzo.*

²⁰ *Ibid*, p. 104

Finalmente, para identificar el tipo de fibras se realizaron distintas pruebas. En primer lugar, la prueba de combustión; gracias a esta podemos determinar si la fibra es natural o sintética dependiendo de cómo reacciona la fibra al calor y cómo se degrada. En este caso ardió rápidamente dejando tras de sí una llama amarillenta y cenizas suaves con un olor a papel quemado lo que demuestra que se trata de una fibra celulósica vegetal.

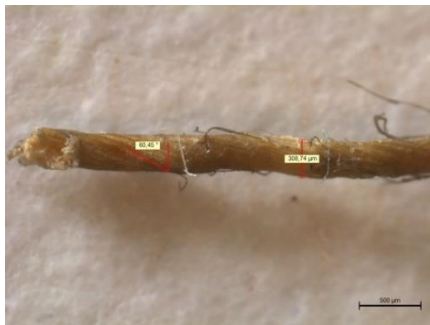


Figura 26. Torsión y grosor de una muestra de hilo del soporte textil de la obra objeto de estudio.

En segundo lugar, para seguir con las pruebas que nos ayudan a la identificación del tipo de fibras del soporte se observó tanto el hilo como una de sus fibras bajo el microscopio. Gracias a esto, pudimos observar la torsión en Z del hilo. El grado de torsión aproximado era de $60^{\circ}45'$, y el grosor de $308,74$ micras (Figura 26). Al visualizar la fibra se pudo identificar finalmente como una fibra extraída del tallo de una planta. Esta tiene un aspecto similar a una caña dadas las líneas transversales denominadas nodos, que se encuentran a lo largo de toda la fibra, siendo éste su rasgo distintivo²¹ (Figura 27).



Figura 27. Detalle al microscopio de una fibra del soporte. Fotografía realizada con el microscopio Leica DM 750 a $\times 10$ aumentos.

Finalmente, la prueba de secado-torsión; esta nos ayuda a comprender el comportamiento del material bajo ciertas condiciones ambientales como la humedad. Para realizar este examen se escogió una fibra de un hilo del soporte como muestra y se humedeció en agua destilada de forma uniforme. Al dejarlo secar cerca de una fuente de calor se pudo observar los movimientos que realizaba durante este proceso. En este caso la fibra giró en la dirección de las agujas del reloj, lo que también nos confirmó que se trata de una fibra natural, obtenida del Lino, *Linum usitatissimum* L.²².

5.2 ESTRATOS PICTÓRICOS

Los estratos pictóricos que presenta la obra objeto de estudio son capa de preparación, película pictórica y barniz. Con unas medidas totales de 139×94 cm aproximadamente.

²¹ RIVAS RIVERA y ROMERO HERNÁNDEZ, 2022. *Análisis Forense para la identificación de fibras naturales de origen vegetal y animal*.

²² CAMPO, 2009. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*.



Figura 28. Fotografía general con luz ultravioleta.

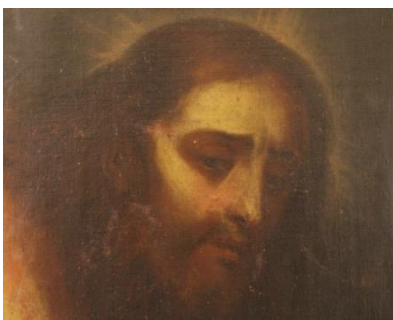


Figura 29. Detalle de la utilización de la técnica pictórica.

La preparación²³ que se deja ver entre los faltantes de película pictórica es de tonalidad rojiza, almagra, también llamada en algunos casos “coloreada”. Dicha coloración seguramente se deba a la utilización del carbón vegetal junto con tierras arcillosas y albayalde²⁴. Lo más probable, es que esta tenga un grosor similar al de los estratos pictóricos, es decir, un grosor muy fino.

La película pictórica presenta una textura bastante homogénea. Gracias a las pruebas de solubilidad realizadas, el estudio visual de la misma y a la fecha estipulada de la obra, se puede concretar que la técnica empleada es el óleo. Las pinceladas son rápidas y se ha aplicado la técnica de la veladura, característica de la pintura al óleo (Figura 29).

Los pigmentos que se aprecian en esta obra son los tierra, seguidos de los rosas y rojos, teniendo así una gama de colores cálidos, claros y oscuros. Con el uso de esta gama cromática el autor puede crear un contraste entre la figura de mayor peso compositivo, Cristo, y el resto de la representación que queda en un segundo plano.

Se realizó un análisis de la capa pictórica con la utilización de la técnica fotográfica de fluorescencia ultravioleta (Figura 28), gracias a ello se pudieron observar con mayor facilidad distintos repintes (zona central lateral derecha) y la aplicación de un barniz poco homogéneo, el cual ha provocado un oscurecimiento general de la capa pictórica presentando así una tonalidad amarillenta, por lo que podría presuponerse que se trata de una resina natural como por ejemplo la resina Dammar. El barniz, se define como una capa líquida que se aplica sobre una superficie pintada y que, al secarse, forma una película fina y transparente (aunque también puede ser coloreada), más o menos brillante y flexible, que proporciona brillo y protección. Sus características

²³ Es la capa anterior a los estratos pictóricos, la cual ayuda a que la película pictórica tenga una mejor adhesión al soporte de la obra.

²⁴ AGULLÓ CEBRIÁ, 2017. *El estrato preparatorio en pintura sobre lienzo: estudio histórico y tipológico*.

dependen de los materiales utilizados, principalmente resinas naturales o sintéticas²⁵

5.3 BASTIDOR

Las dimensiones de éste son 139 x 94 cm (Figura 32), con un grosor de los listones de unos 3 cm aproximadamente estando compuesto por 5 elementos que conforman una estructura con ensamble fijo sujeto mediante clavos. Es un bastidor antiguo de acabado regular y un ensamble a media madera (Figuras 30 y 31), salvo en el travesaño central que está sujeto mediante un ensamble sobrepuesto. Con el examen visual podemos observar que las vetas del bastidor son homogéneas, características de la madera de frondosa, y, además, su tonalidad es más oscura respecto a la de conífera, presentando muy poca cantidad de nudos²⁶. La madera del bastidor tiene un acabado lijado y con las aristas vivas. No hay presencia de cuñas, pero si presenta un elemento de refuerzo, un tablero de madera blanda.

De forma superpuesta a la tabla se encuentra el bastidor, el cual podría haber sido el original, ya que coincide con exactitud con las marcas que muestra la obra por el anverso. Actualmente, no cumple ninguna función de sujeción, por lo que su presencia puede deberse únicamente a la necesidad de conservarlo junto a la pintura y prevenir su extravío.



Figura 30. Fotografía de detalle del ensamble del bastidor.

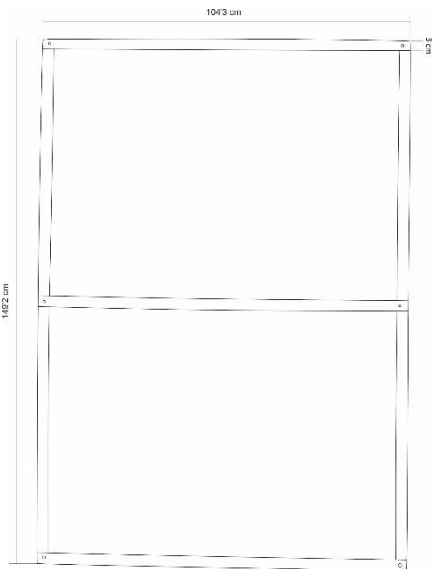


Figura 32. Croquis del bastidor con medidas.

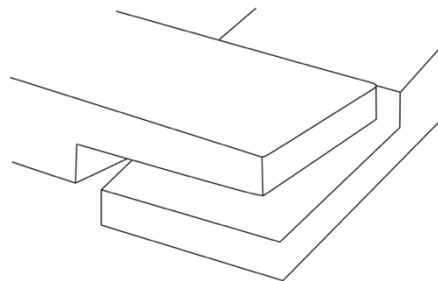


Figura 31. Croquis del tipo de ensamble a media madera.

²⁵ CALVO MANUEL, 1997. *Conservación y restauración de materiales: materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z.* p. 35.

²⁶ VIVANCOS RAMÓN, 2007. *La Conservación y Restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla.* p. 105.

5.4 MARCO

En cuanto al marco, sus dimensiones son 149'5 x 104'5 cm y una anchura de 14'5 cm (Figuras 34 y 35). El material con el que está realizado es madera de frondosa al igual que el bastidor ya que presenta nudos, un color oscuro y homogeneidad en las vetas. Está compuesto por cuatro molduras unidas por un ensamble a espiga por el reverso y una unión a inglete por el anverso, muy común en la carpintería y ebanistería debido a su resistencia y durabilidad. Las curvas y ondulaciones del diseño sugieren un estilo ornamental y los cambios de profundidad añaden una sensación de dimensión y textura, lo cual puede llegar a crear un efecto visual de sombras y luces (Figura 36). Este tipo de marco ornamental se adapta a un estilo contemporáneo debido a los materiales y acabados utilizados. Presenta una capa externa de pintura dorada, ocultando así la coloración original de la madera (Figura 33).



Figura 33. Fotografía de detalle del marco.

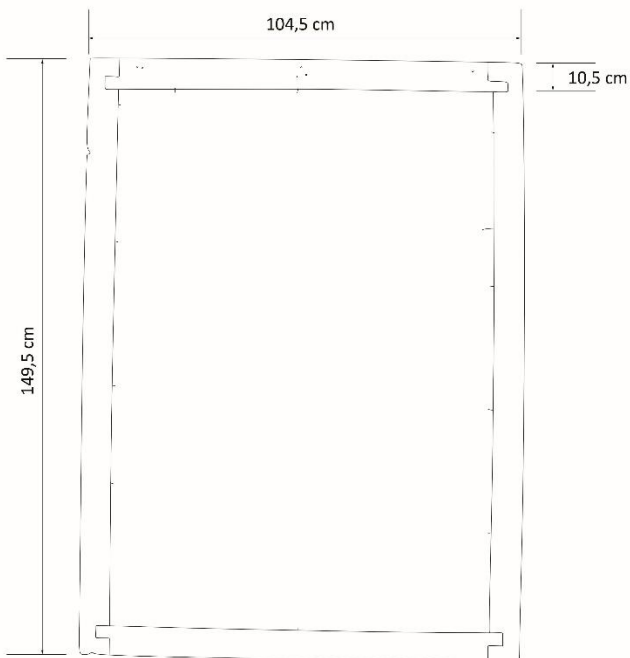


Figura 35. Croquis del tipo de ensamble del marco por el reverso.

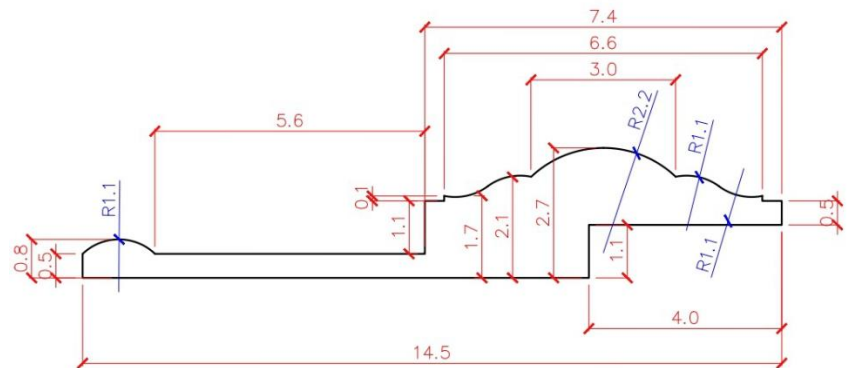


Figura 34. Sección en perfil con las medidas del marco.

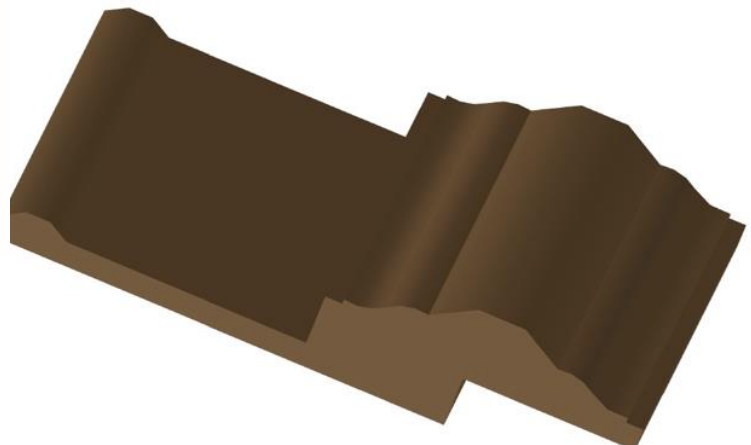


Figura 36. Diseño en 3D del marco ornamental, realizado con el programa Autodesk Civil 3D 2020.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN.

La obra estudiada en este trabajo se encuentra en un estado de conservación malo, pero aparentemente estable, con una cantidad de factores que dificultan la correcta lectura de la pintura por parte del espectador.

6.1 SOPORTE TEXTIL

El lienzo presenta deformaciones concentradas en la zona central causadas por los movimientos naturales del soporte y el roce de las aristas del bastidor, agravado por el envejecimiento de las fibras textiles, lo que les ha proporcionado una rigidez en ellas que las vuelve friables, provocando así que la tensión original del soporte textil vaya disminuyendo (Figura 37).

Por otra parte, en la zona central de la obra se encuentran diferentes marcas y pliegues, los cuales pueden haber sido causados por distintos motivos como, por ejemplo, un almacenamiento indebido o como resultado de un desajuste en la tensión perimetral del soporte (Figura 38).

Otro tipo de daños que encontramos en el soporte textil son faltantes del mismo provocados posiblemente por algún tipo de plaga. Posiblemente, se trate de insectos xilófagos, dado que están situados en la zona de contacto con el bastidor. Por otro lado, como se ha comentado anteriormente, también es posible que el soporte se haya vuelto friable y frágil por lo que es fácil que las fibras no pudieran soportar la fuerza generada por golpes o accidentes, relacionados con un mal transporte o almacenamiento (Figura 39).



Figura 37. Fotografía de luz rasante, abolsamientos.



Figura 38. Fotografía detalle de los desgarros.



Figura 39. Fotografía de detalle de los faltantes de soporte.

6.2 ESTRATOS PICTÓRICOS

Las alteraciones con mayor presencia en la pintura y que más dificultan la visión de esta son la capa de suciedad superficial junto con el barniz oxidado, el cual aporta una coloración amarillenta homogénea por toda la superficie de la obra. Ambos impiden que se puedan mostrar los colores y tonalidades originales.

A consecuencia, seguramente, de un almacenamiento indebido o una mala manipulación la obra presenta arañazos (Figura 40) y marcas del bastidor visibles por el anverso, que a su vez han provocado desprendimientos tanto de la película pictórica como de la preparación dejando a simple vista la preparación (Figura 41). La pérdida de dicha película pictórica también se encuentra localizada en otras zonas de grandes tensiones como son las esquinas, probablemente provocado por un tensado excesivo del soporte textil en el bastidor. También se puede apreciar la aparición de una red de grietas de tamaño muy reducido causadas por el envejecimiento de la técnica pictórica (Figura 42).

La obra ha sido intervenida en algún momento ya que se puede apreciar, a través de la prospección con luz ultravioleta las zonas con presencia de repintes, si bien en algunos casos una simple visión organoléptica también permite la localización puntual de alguna de estas intervenciones intrusistas. Cabe también significar la adhesión de lámina dorada procedente de la zona de contacto del marco en el perímetro de la obra, que pensamos que ha sido debida al estado mordiente (Figura 43).

El barniz es actualmente una de las capas más deterioradas. Se puede afirmar que el barniz de la obra objeto de estudio ha perdido sus funciones protectora y estética, ya que presenta un amarilleamiento y opacidad altos²⁷ (Figura 44).



Figura 40. De detalle de los arañazos.

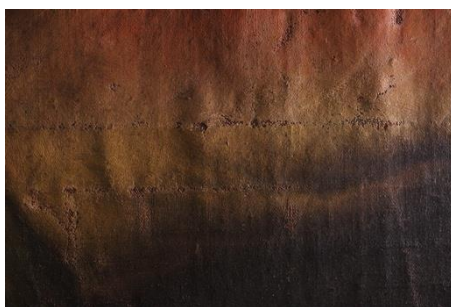


Figura 41. Detalle de los desprendimientos de la película pictórica localizados en el travesaño central del bastidor.



Figura 42. Fotografía de detalle de las grietas de envejecimiento.



Figura 43. Fotografía de detalle de pintura del marco sobre la capa pictórica.

²⁷ El contacto del aceite con el oxígeno provoca la formación de ácidos grasos y grupos de alcoholes y cetonas, lo que explica el aumento de la polaridad de los barnices o aceites con el tiempo. DOMENÉCH CARBÓ, 2013. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, pp. 406-408.



- Lagunas de película pictórica
- Desgarro
- Pérdida de soporte
- Arañazo
- Intervención anterior (Repinte)

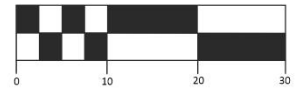


Figura 44. Croquis de daños anverso.

6.3 BASTIDOR

Por lo que concierne a su estado de conservación, este es regular. En el estudio del mismo se pudo observar que la madera no es estable y presenta una gran sedimentación de suciedad superficial y patologías intrínsecas del envejecimiento natural de la madera, como alabeos y variaciones en sus dimensiones. Cuando observamos la fotografía general del reverso (Figura 19), y tomando el marco como referencia, podemos ver como el bastidor no se ajusta a la perfección a la estructura recta de este. Por lo tanto, no es apto para tensar una obra, ya que carece de las características básicas necesarias para conseguir un buen tensado. Asimismo, el sistema de ensamblaje rígido con el que está constituido impide el movimiento natural de la madera y presenta un obstáculo al momento de ajustar la tensión del soporte textil²⁸.

La tabla que hace de elemento de refuerzo es contemporánea, y se encuentra en buen estado de conservación, solamente hemos podido encontrar en ella deyecciones de animales posiblemente insectos xilófagos.

6.4 MARCO

El marco no es contemporáneo a la pintura, sino posterior (Figura 45). No se encuentra en un estado de conservación muy bueno ya que no es de gran calidad. Presenta golpes en el anverso, los cuales han provocado fracturas superficiales de la madera, también se muestran orificios en el reverso provenientes de un sistema de anclaje para poder, seguramente, colgar la obra en una pared (Figura 46). Actualmente tiene dos hembrillas metálicas clavadas en la moldura superior a ambos laterales.



Figura 45. Fotografía general del marco.



Figura 46. Detalle de los orificios del marco en el reverso.



Figura 47. Detalle de la separación de las molduras del marco.

²⁸ CASTELL, 2002. *El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras*, pp. 43-56.

Ha sufrido repintes, concretamente de purpurina dorada y, además, las molduras han comenzado a separarse (Figura 47), factor indicativo de que tiene un sistema de anclaje débil o poco eficiente.

7.PROPUUESTA DE INTERVENCIÓN

Con el estudio del estado de conservación se pudo determinar que la película pictórica presenta un grado importante de oscurecimiento provocado por la oxidación de la capa de barniz que muestra en superficie. Añadiendo a esto los faltantes de preparación y capa pictórica, junto con los deterioros del propio soporte como desgarros e incluso pérdidas del mismo.

Al presentar estos daños se propone desmontar el marco, sistema de refuerzo y bastidor para poder acceder a la obra y, de este modo, poder realizar un buen trabajo restaurativo de la pieza, que consistirá en reparar los daños del propio soporte y, poder realizar una limpieza focalizada en la eliminación del barniz que evita la correcta visualización de la representación.

El tratamiento propuesto pretende emplear métodos y materiales lo más reversibles y sostenibles posible, como también discernibles a la vista, preservando en todo momento la originalidad de la pintura. Siendo, de esta forma, respetuosos con la obra objeto de estudio, tanto históricamente como estéticamente, conservando en todo momento el valor histórico del cuadro que tanto ha defendido Cesare Brandi en su teoría de la restauración²⁹.

Pruebas preliminares:

Para poder empezar con el proceso de intervención primero se le realizaron distintos análisis:

En primer lugar, se procedió a la documentación fotográfica en las dependencias del Arzobispado, donde se localizaba la obra objeto de estudio. Estos procesos se llevaron a cabo *in situ* tomando registros generales y de detalle, tanto del espectro visible como invisible. Estas técnicas de prospección

²⁹ SANTABÁRBARA MORERA, 2010. *Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa*. pp. 229-230.

relativamente sencillas en su aplicación permitieron un amplio abanico de información en vistas al informe y estudio que aquí se presentan. Ineludiblemente, no se han podido realizar otras técnicas como R-X o reflectografía a raíz de la imposibilidad del traslado y desplazamiento de la obra a las instalaciones que a este menester se disponen en el Departamento de Conservación y Restauración de la UPV. No obstante, la falta de este tipo de análisis no ha disminuido el valor del estudio y los resultados obtenidos.

Seguido de esto se procedió a ejecutar la prueba de sensibilidad al estrato pictórico en la que se recogieron los resultados recopilados (Tabla 3), y la localización de cada cata en la imagen siguiente (Figura 48).

Localización de la cata.	Agua	Acetona	Etanol	White Spirit
Lateral izquierdo, fondo oscuro.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No se ven cambios en la capa pictórica, pero se aprecia un manchado muy sutil en el hisopo.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.
Borde derecho del manto azul.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No se ven cambios en la capa pictórica, pero se aprecia un manchado muy sutil en el hisopo.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.
Borde izquierdo de la columna dorada.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No se ven cambios en la capa pictórica, pero se aprecia un manchado muy sutil en el hisopo.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.
Carnación del pie que se encuentra más cerca al espectador.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.
Zona de repinte en el borde izquierdo.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.	No altera la capa pictórica y el hisopo no presenta cambios de coloración.

Tabla 3. Resultados prueba de sensibilidad de los estratos pictóricos.



Figura 48. Localización de las catas.

La prueba de sensibilidad nos aporta información sobre la sensibilidad de los materiales a los disolventes, al calor y a la humedad para poder proponer un correcto método de intervención. y con ello poder llevar a cabo una correcta propuesta de intervención que sea segura para la conservación futura de la pieza.

Como conclusión de esta prueba sabemos que la capa pictórica no se altera con ninguno de los disolventes salvo con la acetona que, sí remueve sustancias de suciedad superficial y el hisopo presenta cambios de coloración, menos en la carnación y en la zona de repinte que no extrae nada.

Limpieza general de la obra (anverso):

Al mantenerse almacenada presenta una capa de suciedad generalizada por toda su extensión, por ello, antes de comenzar ningún proceso se ha de retirar el polvo y el hollín presente en la superficie mediante una limpieza en seco con aspiración controlada y ayuda de una brocha.

Protección de la película pictórica:

Debido a la existencia de desgarros el primer paso sería desclavar la obra del soporte auxiliar para poder acceder al reverso de la obra, después llevar al sitio el roto central uniendo los extremos de las fibras de este aplicando unas tiras adhesivas en paralelo que lo sujeten siguiendo la dirección de la trama y la urdimbre (Figura 49). Una vez terminada esa fase, se protegerá la película pictórica³⁰ para poder trabajar en el reverso de la pieza sin provocar deterioros por el anverso.



Figura 49. Detalle del roto central

El óleo (material apolar) presente en la obra no presenta peligro de desprendimientos, pues mantiene un buen estado de conservación. Conociendo su estado y los resultados de las pruebas de solubilidad se propone el Klucel®

³⁰ La protección de la película pictórica o *facing* se trata de una acción percedera ya que gracias a ella se asegura una correcta manipulación de la obra sin que sufra desperfectos. ZALBIDEA MUÑOZ, 2019. *Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas.*

G³¹ para la adhesión del papel japonés³² a modo de protección de la capa pictórica, ya que al utilizarlo sobre ésta no la alterará y será fácil retirarlo posteriormente. Además, si se le añade un porcentual del 5% de resina acrílica como Plectol B-500^{®33} puede actuar como consolidante para aquellas zonas en las que pelagra la integridad de la superficie de la pintura (esquina inferior derecha). Por lo tanto, para protegerla se colocará sobre una cama³⁴ con el anverso hacia arriba y se adherirá papel japonés de 10 o 12 g el m² con el éter de celulosa en proporción 30g/L.

Limpieza mecánica del reverso:

Una vez protegida la película pictórica y seca la protección de forma natural por evaporación del agua de la mezcla adhesiva, se colocará el anverso boca abajo y se realizará una limpieza del reverso. A nivel de soporte se desconoce si ha sido intervenida con anterioridad por lo que en el caso de que presentara elementos adheridos como, por ejemplo, parches, éstos se extraerán y posteriormente mediante aspiración controlada con brocha se retirarían los restos de polvo o suciedad. Ya limpio el reverso se procederá al alisado completo de la obra para eliminar las deformaciones que presenta por toda su extensión. Si con la humedad que se le ha aportado con la protección no ha quedado terso el soporte, se aplicará, una vez seca, calor moderado y peso para favorecer la uniformidad del mismo. En el caso de que no funcione se puede aplicar humedad con un humidificador y calor de forma controlada dejando enfriar bajo peso para conseguir un alisado total.

³¹ KLUCEL G[®]. Hidroxipropilcelulosa no iónica soluble en agua. No contiene plastificantes y es reversible en agua después del secado. Es un producto clasificado como no peligroso para el medioambiente, pero aun así no se permite su vertido en alcantarillas o cursos de agua y se ha de seguir la legislación local/nacional vigente como también la disposición de la Directiva 2008/98/CE respecto a la gestión de residuos. Información extraída de la ficha de seguridad del producto en la página web de la empresa C.T.S España S.L. [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/103-klucel-g> . [Consulta: junio 2024].

³² PAPEL JAPONÉS. Es de origen natural, con buenas propiedades absorbentes y gran flexibilidad, acoplándose perfectamente a los desniveles que pueda tener la obra. En: C.T.S España S.L. [En línea] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/525-papel-japones-6-gr-art-561-tengujo> . [Consulta: junio de 2024].

³³ PLEXTOL B-500[®]. Es una resina acrílica pura en dispersión acuosa. El producto no está clasificado como peligroso según el Reglamento (EU) No 1272/2008; pero aun así no aparecen datos concluyentes de su Ecotoxicidad de las sustancias presentes en el producto dentro de la ficha de seguridad de datos del producto extraída de la web de la empresa C.T.S España S.L. [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/62-plextol-b-500> [Consulta: junio de 2024].

³⁴ Es un soporte protector sobre el que se trabajará durante la restauración.

Después del alisado se realizará una limpieza mecánica mediante una esponja Wishab (Akapad)³⁵ o con goma Milan[®]430³⁶ para acabar de retirar la suciedad superficial que se encuentre más adherida al soporte. Tras este proceso se deben de retirar los restos mediante una brocha y aspiración suave.

Saneamiento de rotos y desgarros:

En primer lugar, se colocará un parche³⁷ en el roto central para fortalecer la resistencia a la fuerza mecánica de la obra.

Los parches deben de presentar la mínima cantidad de tela posible, para que cumplan con su función deben solapar la parte dañada por todos sus lados hasta un máximo de 2cm de anchura. Posteriormente se desflecan los bordes de los parches teniendo en cuenta que los flecos deben de medir 0'5cm y se rebaja el nivel de dichos flecos para evitar que aparezcan marcas en la pintura al adherirlos. La tela utilizada, en este caso lino 100%³⁸, para los parches será de densidad parecida a la original y con el mismo tipo de ligamento (tafetán), y como adhesivo se utilizará Beva Film. La elección de este adhesivo se debe a que es completamente transparente, nos permite aplicar la cantidad exacta en el lugar correcto y no pone en peligro la salud del restaurador ya que está exento de disolventes³⁹.

Se coloca el adhesivo, primeramente, en los parches, aplicando calor con una espátula caliente e interponiendo una hoja de Melinex, después se eliminan las partes sobrantes del mismo con unas tijeras. Una vez recortado el adhesivo al mismo tamaño del parche se retira el papel japonés colocado con anterioridad a modo de protección. Una vez retirado, se sitúa el parche sobre el lienzo ubicándolo de forma que la dirección de los flecos coincida con las direcciones

³⁵ WISHAB. Esponja compuesta de látex sintético vulcanizado. En: C.T.S. España S.L [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/627-esponja-wishab-akapad> . [Consulta: mayo de 2024].

³⁶ MILAN. Goma suave de caucho sintético. En: Milan España [en línea] Disponible en: <https://www.milan.es/es/caja-30-gomas-miga-de-pan-430-cuadradas-blanco-y-rosa> . [Consulta: mayo de 2024].

³⁷ Pieza de tejido que se adhiere en el reverso del soporte textil para reparar una rotura. Contribuyen a la estabilización del soporte y sirven de base para posteriores procesos.

³⁸ La podemos encontrar en: <https://shop-espana.ctseurope.com/383-tela-art-cts-2297-100-lino>

³⁹ Llamada también Beva Original Formula[®] 371 Film. Se trata de un film seco y homogéneo exento de disolventes, especialmente apto para forraciones transparentes. En: C.T.S. España S.L. [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/359-beva-original-formula-371-film> . [Consulta: mayo de 2024].

de trama y urdimbre del soporte textil. Y, finalmente, se aplica calor a una temperatura de 65° con una espátula y peso sobre los parches ya colocados en el reverso de la obra para que queden bien adheridos.

A continuación, se plantean dos propuestas de intervención sobre el soporte textil, en este caso, entelado, para poder tensar la obra en el bastidor. Al no haber podido ver el reverso de la obra, se plantea una propuesta de entelado de bordes considerando que la tela está bien y sólo son los bordes y el perímetro de la tela los que están dañados; en cambio, en la propuesta de entelado total se considera que el soporte textil está muy dañado.

Propuesta 1: Entelado de bordes.

Posiblemente los bordes de la obra estén deteriorados o sean irregulares, por lo tanto, no se puede tensar directamente en el bastidor sin previamente realizar un entelado.

Para ello, primero hay que hacer un estudio del tamaño de la obra y crear un croquis representativo con medidas reales de las bandas que se van a utilizar. El diseño propuesto es un sistema en aspa con las bandas de tela de lino con el mismo tipo de ligamento que el original y con una densidad de hilos lo más parecida posible. El ancho de todas las bandas sería de 13 cm, teniendo una zona de adhesión al original de 5 cm (Figura 50).

Para preparar las bandas primero se recortaría la tela con las medidas exactas y se le quitaría el apresto. Se plancharía y seguido se impermeabilizaría la tela de las bandas por ambas caras. Se realizaría una impermeabilización con la mezcla: Plextol B-500® diluido en agua destilada en proporción (1:3) más Klucel G® (30g/L), todo en proporción (1:1). Después de la primera capa de impermeabilización se desflecaría 0.5 cm de la tela de las bandas, tratándose de la zona de contacto con la tela original. Se aplicaría una segunda capa y una vez seca toda la impermeabilización se colocaría el adhesivo. En este caso se ha elegido uno de tipo acuoso para evitar el uso excesivo de disolventes

inorgánicos, pero a la hora de unirlos con el objetivo de aportar la menor cantidad de humedad posible a la obra éste se debe regenerar con acetona o alcohol bencílico, ya que contiene una preparación almagra que podría verse alterada si se disolvieran los pigmentos tierra existentes en ella. Por lo tanto, como adhesivo se podría utilizar Plextol B-500® más Klucel G® diluido en agua destilada (90g/L) en proporción (2:1).⁴⁰ Este se aplicaría a los flecos y la banda de adhesión de 5cm mediante una brocha, dejándolo secar bajo peso, regenerándolo posteriormente con acetona o alcohol bencílico para adherirlo a la obra y volver a colocar peso sobre el para su correcta adhesión. Una vez pasado el tiempo de secado se comprobaría si se han unido correctamente, si existieran zonas sueltas se emplearía de nuevo en pequeñas proporciones y se volvería a realizar el proceso.

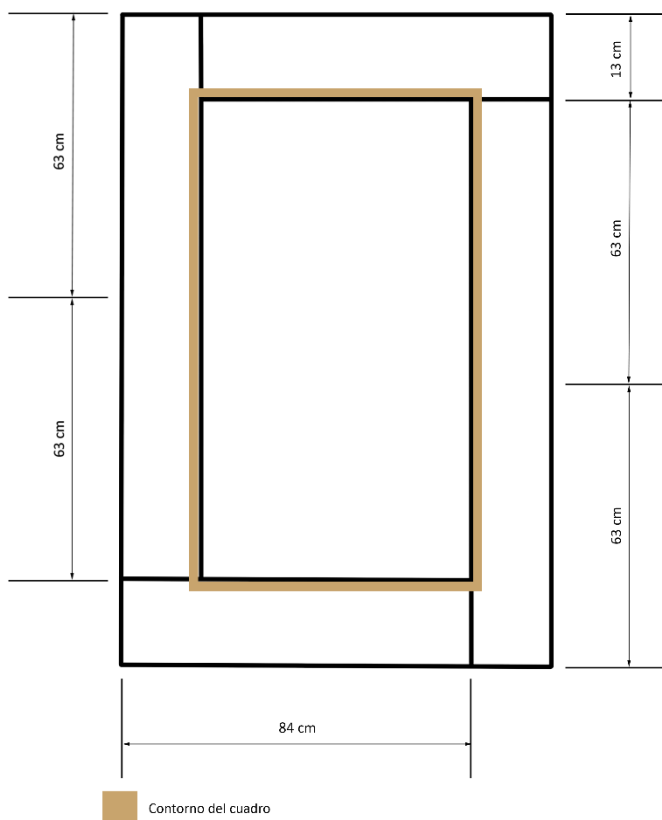
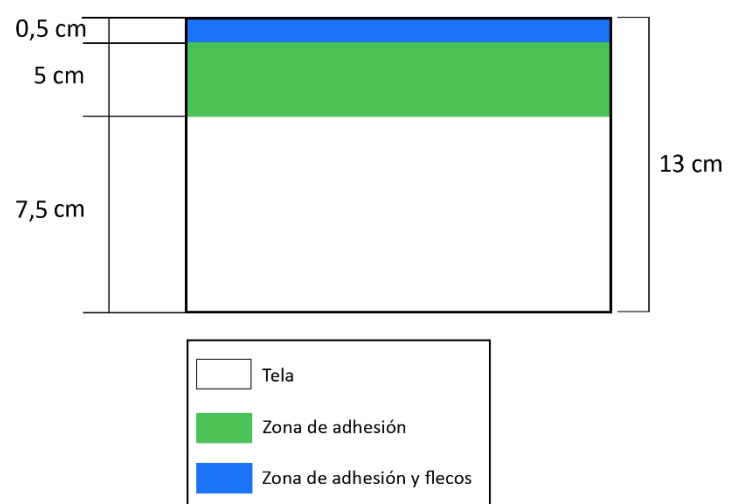


Figura 50. Diseño de entelado de bordes. Medidas generales y detalle de zonas de adhesión.



⁴⁰ El Klucel G® se utiliza como espesante, pero también podría utilizarse Thylose MH 300 o CMC.



Figura 51. Ejemplo de bastidor interinal metálico.



Figura 52. Mesa caliente de baja presión.

Propuesta 2: Entelado total.

Se plantea la realización de un entelado completo utilizándose en el caso de que el soporte original de la obra tuviera una mala resistencia a la fuerza mecánica y ser muy friable. Si se optara por esta propuesta no haría falta el saneamiento del roto central propuesto anteriormente, ya que quedaría resuelto con el entelado total.

En relación con la compatibilidad, la tela elegida sería la misma que en el caso anterior, un lino lo más parecido posible al original en cuanto a ligamento y densidad. Se le quitaría el apresto y se plancharía. Posteriormente se tensaría en un bastidor interinal y se marcaría con una cinta de carroceros o tiza el contorno de la obra para impermeabilizar⁴¹ solamente la zona de adhesión (Figura 51).

El adhesivo a utilizar en este caso sería Beva-371^{®42}, preparada en caliente en proporción 3:1 con White Spirit⁴³ o incluso sustituir este hidrocarburo alifático por isooctano, hidrocarburo alifático con altos Valores Límite Ambientales de corta duración (VLA)⁴⁴. Para aplicarlo se utilizaría una brocha y se superpondrán tres capas esperando entre cada una de ellas a que seque entre 4 y 6 horas. La última se dejaría secar durante 24 horas como mínimo antes de regenerarlo. Para ello se ha de llevar la obra a una mesa de baja presión para reactivar el adhesivo mediante calor alcanzando una temperatura de 65° y dejándolo enfriar bajo presión para una correcta adhesión (Figura 52).

⁴¹ La impermeabilización sirve para evitar migraciones y manchas en el soporte nuevo, además de hacer las fibras de la tela más resistentes a los cambios de humedad relativa en el ambiente.

⁴² BEVA[®] 371, también llamada Gustav Berger's original fórmula[®] 371. Es un producto a base de etilvinilacetato, parafina, resina cetónica, al 40% de contenido sólido en disolventes alifáticos y aromáticos. Es un material tóxico tanto para el medioambiente como para el ser humano por lo que para trabajar con él se requiere de una correcta ventilación del laboratorio o usar un extractor de gases. Como protección personal (EPI) es recomendable el uso de guantes y mascarilla en caso de una mala ventilación del laboratorio. Respecto al medioambiente es un material contaminante para el ecosistema marino, no está permitido su vertido en alcantarillas o cursos de agua y los residuos y envases vacíos deben manipularse según la legislación local/nacional vigente y seguir las disposiciones de la Directiva 2008/98/CE respecto a la gestión. Información extraída de la web de la empresa C.T.S España S.L. [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/362-gustav-bergers-original-formula-371-beva-371>. [Consulta: junio de 2024].

⁴³ WHITE SPIRIT. Es un hidrocarburo alifático y alicíclico, por lo que para trabajar con él se recomienda una buena ventilación de la sala de trabajo o el uso de mascarilla. No se dispone de información relativa a la Ecotoxicidad. En: Agaragar. [En línea]. Disponible en: <https://agaragar.net/products/sangajol-white-spirit>. [Consulta: junio de 2024].

⁴⁴ De este modo minimizamos el efecto nocivo del disolvente para el medioambiente y el restaurador.

Tratamientos del bastidor:

En relación al bastidor, es preciso reemplazarlo porque no puede cumplir adecuadamente con la función de tensado y sujeción del lienzo. Por esta razón, se cambiará por uno de aluminio y madera, el cual evitará los alabeos y torsiones típicos de los bastidores completamente de madera, así como las condensaciones que se presentan en los bastidores totalmente de aluminio. De esta manera, se logrará una tensión ajustable del soporte gracias a los travesaños móviles y su tensor ajustable con función de cuña, además de proporcionar mayor ligereza (Figuras 53 y 54).

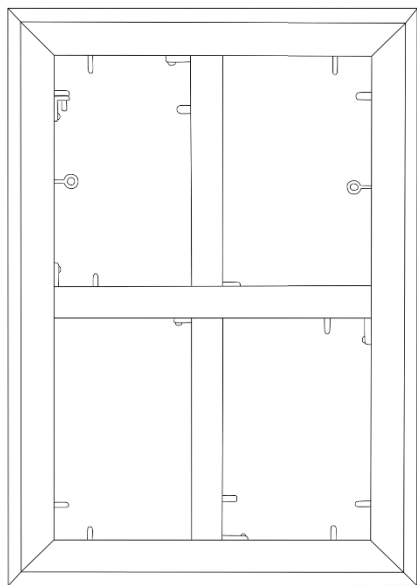


Figura 53. Croquis del nuevo bastidor.

Estará fabricado de forma industrial, por lo que se deberán lijar las zonas de madera para eliminar las posibles impurezas derivadas de su propio corte y, posteriormente, se le aplicará *Xylores Pronto*⁴⁵ para prevenir cualquier ataque de insectos xilófagos. Finalmente, se deberá encerar la parte lígnea del bastidor con cera microcristalina⁴⁶ disuelta al 40% en isoctano, se aplicará mediante muñequilla. Gracias a ella se prevendrán futuros deterioros a causa de absorción de humedad por parte de la madera y patologías que puedan transmitirse a la tela y estratos pictóricos.

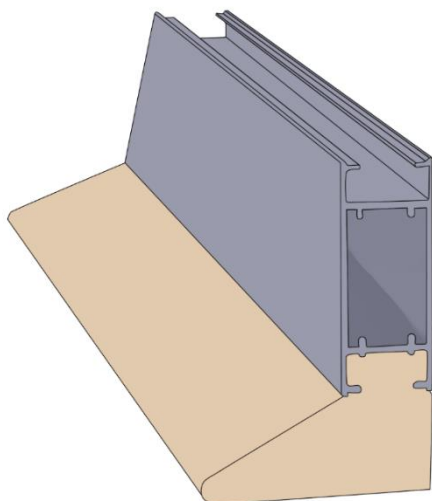


Figura 54. Sección del listón del bastidor.
Detalle de la unión de los dos materiales que lo constituyen.

⁴⁵ XYLORES PRONTO. Insecticida líquido, incoloro e inodoro basado en la Permetrina para el cuidado y prevención de la madera contra el ataque de insectos xilófagos. En: *Agaragar*. [En línea] Disponible en: <https://agaragar.net/products/xylores-pronto> . [Consulta: julio de 2024].

⁴⁶ CERA MICROCRISTALINA. Utilizada como protector para mármol, piedra, madera y metales, sobre los cuales forma una película resistente y flexible. En: C.T.S. España. [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/184-cera-microcristalina> . [Consulta: julio de 2024].

Proceso de limpieza del anverso:

Antes del tensado de la obra en el bastidor se retirará la protección de la capa pictórica que se puso en un principio con un hisopo humectado en agua destilada a temperatura ambiente, asegurándose que no quedan restos ni de papel japonés ni del adhesivo utilizado. Posteriormente se tensará la tela en el bastidor grapándola a este mediante grapas galvanizadas para poder realizar los tratamientos de limpieza con la obra colocada en vertical.

Este proceso pretende recuperar la correcta comprensión y lectura de la obra objeto de estudio, pero cabe tener en cuenta su irreversibilidad, así como la posibilidad de provocar cambios significativos en la película pictórica. Por ello hay que realizar una limpieza de la superficie gradualmente eliminando cada estrato por separado.

Conociendo la técnica pictórica de la obra que tiene una base oleosa, podemos concluir que el agua es el mejor material para retirar el polvo y hollín que quede en la superficie pictórica ya que no altera ningún otro estrato. Gracias a esto dejamos el barniz oxidado en primer plano, lo que hace más fácil y controlada la eliminación del mismo posteriormente mediante el *test de Cremonesi*.

Dicho test es una técnica creada por el restaurador italiano Paolo Cremonesi para evaluar y optimizar la limpieza de superficies pictóricas. En él se encuentran los distintos disolventes a utilizar (Ligroina, Acetona y Etanol) ordenados de menor a mayor polaridad⁴⁷. En primer lugar, se prepararán diferentes mezclas y con ellos se realizarán distintas catas en los pigmentos de la obra con un hisopo haciéndolo rotar sobre la superficie pictórica sin ejercer una presión excesiva evitando así posibles erosiones. De este modo se podrá conocer qué disolvente o mezcla de disolventes retira el barniz, siendo esta la menos polar posible.

⁴⁷ COLOMINA SUBIELA, GUEROLA BLAY y MORENO GIMÉNEZ, 2020. *La limpieza de superficies pictóricas. Metodología y protocolos técnicos*, p. 39.

Para la eliminación de los repintes se podrá utilizar el disolvente elegido de forma gelificada, actuando por mayor tiempo en la capa superficial de la película pictórica. Si se utilizan geles, a la hora de retirarlos es muy importante asegurarse de que no quedan restos, para ello se utilizará un hisopo neutro, y, posteriormente, con otro hisopo humectado con el mismo disolvente utilizado en la preparación del gel, se eliminará cualquier resto que pudiera quedar en la superficie.

Estucado y reintegración pictórica:

Finalizada la limpieza se realizará el estucado y la reintegración pictórica de la obra. La superficie que se ha de estucar es un porcentaje muy bajo respecto a la superficie total y las lagunas no coinciden con elementos importantes de la representación, por lo que se procurará restituir el cromatismo mediante mimesis.

Antes de comenzar se aplicará una primera capa de barniz a modo de protección, con una resina natural como podría ser la resina Dammar⁴⁸. El resultado final se vuelve a diluir, esta vez en proporción (1 vol. de “barniz madre” diluido en 3 vol. de White Spirit).

Una vez seca la capa de barniz comenzaría el estucado de la obra. Para este proceso se deberán escoger materiales lo más parecidos a la preparación original. Lo más similar sería la mezcla de gelatina técnica⁴⁹ hidratada y diluida al baño maría en agua destilada a una proporción de 8-9g/100ml, y como carga se utilizaría carbonato⁵⁰ o sulfato cálcico⁵¹ (yeso de Bolonia) en una cantidad en

⁴⁸ Para conseguir este barniz hay que prepararlo a partir del “barniz madre”, diluyéndolo al 40% en White Spirit.

⁴⁹ Cola de naturaleza protéica integrada casi exclusivamente por colágeno, obtenida del molido de pieles y otras partes cartilaginosas de animales, soluble en agua y con excelentes características de adhesión. En: C.T.S. España [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/351-gelatina-tecnica-de-pura-piel> [Consulta: mayo de 2024].

⁵⁰ Polvo de mármol finísimo obtenido del triturado de rocas calcáreas naturales. Según la procedencia, la granulometría y el color, por su granulometría finísima y seleccionada, se utiliza como carga en la preparación de estucos para superficies pintadas (telas, tablas, frescos) y materiales pétreos; ha sido ampliamente usado también como pigmento en pinturas murales. En C.T.S. España [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/342-calcio-carbonato-micronizado> [Consulta: mayo de 2024].

⁵¹ Mineral integrado por sulfato de calcio bi-hidrato, se utiliza para la preparación de superficies a dorar y como estuco sobre telas y tablas. En: C.T.S. España [En línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/355-yeso-de-bolonia> [Consulta: mayo de 2024].

la que se consiga la consistencia deseada. Al presentar esta una preparación coloreada el estuco también deberá tener similitud a esta, por lo que se añadirán los colores tierra correspondientes para alcanzar la misma pigmentación. Una vez aplicado el estuco se rebajará hasta dejarlo al mismo nivel que la capa pictórica y si fuera necesario se podrá texturizar con un bisturí para imitar las grietas de envejecimiento que presenta la obra en algunas zonas.

Acabado el proceso de estucado comenzará con la reintegración cromática de las lagunas. Al ser zonas de pequeño tamaño se podrá optar por una reintegración mediante puntillismo ya que es una técnica que construye el color y la forma de la representación mediante puntos, los cuales de lejos no se aprecian, pero a una corta distancia sí son visibles, distinguiendo de este modo la restauración del original; o incluso se podrá optar por una reintegración no discernible ya que no son lagunas de gran formato o que se localicen en zonas importantes de la obra. El procedimiento secuencializado consiste en una primera aproximación cromática a través de técnicas al agua, eligiendo gouache para los colores más saturados y la acuarela para los lumínicos y transparentes, para seguir con un ajuste final a través de pigmentos al barniz, que en este caso bien podrían ser los comercializados por la casa Gamblin⁵². Se trata de pigmentos al barniz con una amplia gama cromática y una garantía estable de permanencia ante los diferentes cambios termohigrométricos y lumínicos. Finalmente, en la técnica de reintegración se aplicará el sistema de selección del color mediante pigmentos puros sin variaciones de clarooscuro.

Barnizado final:

Para acabar, se le daría una última capa de barniz, en este caso de una resina sintética; esta trabajaría como capa protectora de la resina natural aplicada anteriormente, ya que contiene en su mezcla un estabilizador que tiene la capacidad de “absorber” la radiación UV. De este modo se retarda el efecto que produce la radiación sobre la resina natural, el amarilleamiento producido por la oxidación del barniz⁵³. Este segundo barniz que actúa como capa

⁵² Se pueden encontrar en: <https://shop-espana.ctseurope.com/435-gamblin-colores-conservacion-tarritos-de-cristal-de-15-ml>

⁵³ ZALBIDEA MUÑOZ y GÓMEZ RUBIO, 2011. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. p. 496.

protectora se aplicaría mediante pulverización y estaría compuesto por la resina sintética Regalrez 1904® y el estabilizador Tinuvin® 292⁵⁴.

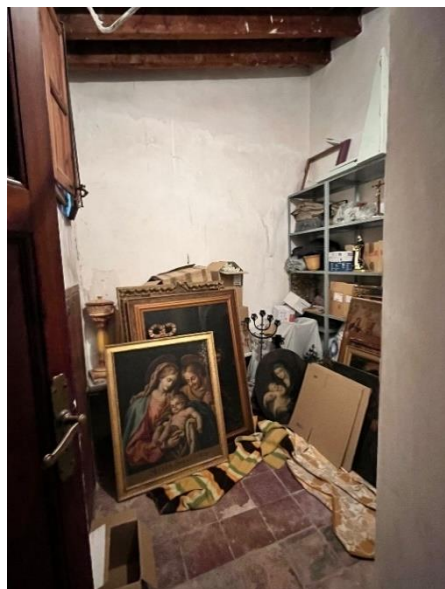


Figura 55. Lugar actual de almacenamiento de la obra.

8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Después de haber estudiado las características de la obra objeto de estudio, se han establecido una serie de pautas en consonancia con estas cuestiones.

Hay que tener en cuenta que el lugar en el que va a permanecer, en este caso va a quedarse almacenada en una sala con poca ventilación y con mucha presencia de polvo (Figura 55) por lo que las pautas a seguir para una buena conservación preventiva deben de enfocarse en protegerla de factores ambientales adversos y minimizar los riesgos de deterioro, por ello se describen las siguientes normas:

- Si la obra va a permanecer almacenada en la misma sala que ha estado hasta ahora primero se deberá vaciar, limpiar y ordenar.
- En cuanto al almacenaje, en esta sala podrá tenerse en cuenta dos sistemas distintos:

En primer lugar, un sistema mediante peines. Consiste en paneles perforados o mallas metálicas donde se cuelgan las obras, estos paneles permiten un fácil acceso a cada obra sin necesidad de mover otras piezas, minimizando así el riesgo de daños (Figura 56).

En segundo lugar, la pieza será envuelta con un material libre de ácidos como una tela de algodón sin blanquear, seguido de una envoltura exterior de plástico polietileno para evitar la entrada de polvo. Una vez bien envuelta, se deberá colocar dentro de una caja



Figura 56. Ejemplo de sistema mediante peines.

⁵⁴ TINUVIN® 292 es un estabilizador líquido que reduce en los barnices los efectos dañinos de las radiaciones UV. La cantidad a añadir de este producto en resinas sintéticas es del 2%. Es un producto tóxico por lo que hay que utilizar EPI a la hora de trabajar con este material, además es muy contaminante para el medioambiente por lo que se requiere de una correcta retirada de los residuos estando completamente prohibido su vertido en alcantarillas o cursos de agua. Los residuos han de manipularse de acuerdo con las legislaciones local/nacional vigente como también a las disposiciones de la Directiva 2008/98/CE respecto a la gestión de residuos. La información ha sido extraída de la web de la empresa C.T.S España S.L. [En línea] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/112-tinuvin-292> [Consulta: junio de 2024].



Figura 57. Ejemplo de caja de conservación.

- de conservación de archivo⁵⁵ (Figura 57), que proporcione una barrera adicional contra el polvo y la contaminación⁵⁶.
- Se debe llevar un riguroso control ambiental, manteniendo la humedad relativa (HR) entre 45% y 55%, con una temperatura de 18°C y 22°C. Utilizando, en el caso de que hiciera falta deshumidificadores o, en el caso contrario, humidificadores si es necesario. De este modo evitamos los cambios bruscos de humedad y temperatura que pueden afectar negativamente a la obra. Para controlar estos valores se necesitaría la instalación de algún dispositivo de monitoreo para registrar y controlar las condiciones de HR y temperatura.
 - Tiene que llevarse una inspección de la pieza de manera regular para detectar cualquier signo de deterioro a tiempo para evitar su avance. Si en estas inspecciones se detecta almacenamiento de polvo convendrá retirarlo con una brocha seca de cerdas suaves evitando el uso de productos químicos o agua. Durante estos reconocimientos periódicos es recomendable llevar un registro de todo cambio tanto de la sala como de la obra.
 - Por último, la sala ha de permanecer asegurada y libre de riesgos físicos como fugas de agua, infestación de plagas o acceso no autorizado. Y, si fuera necesario, implementar sistemas de alarma y medidas de seguridad para prevenir robos o daños intencionales.

9. CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha permitido revelar una escena referente a la Pasión de Cristo que, aunque ha sido representada mediante distintos programas iconográficos, esta se inspira en los evangelios apócrifos y doctrinariamente fuera de los evangelios, elección inusual entre los artistas.

⁵⁵ Podemos concentrar cajas de conservación de archivo en: <https://tti-transport.com/servicios/art-storage/>

⁵⁶ Existen cajas de almacenamiento con ventilación controlada que presentan pequeñas aberturas cubiertas por tela filtrante para permitir una mínima ventilación sin dejar entrar el polvo.

A nivel de estudio histórico, iconográfico y artístico se ha podido contextualizar la obra dentro del periodo de la Contrarreforma y el tenebrismo en materia pictórica, donde la utilización del claroscuro tenía una gran influencia en las representaciones ya que pretendían ser lo más verosímiles posibles a la realidad.

La búsqueda de fuentes gráficas ha sido de gran interés ya que nos ha permitido establecer unos criterios dentro de la tipología de representación, conociendo así contextos totalmente distintos unos de otros, pero con una relación única, el siglo XVII.

Para el estudio de los materiales integrantes y la identificación del soporte, se han utilizado diferentes técnicas de análisis no invasivo. Gracias a estas se han podido establecer unas pautas del estado de conservación en el que se encuentra la obra teniendo en cuenta todos los elementos que la componen, identificando y localizando todas y cada una de las patologías que presenta. Y con ello poder escribir una propuesta de intervención y un plan de conservación preventiva que evite el deterioro paulatino de la pintura.

Finalmente, se han tenido en cuenta los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030 (ODS) promoviendo y dando a conocer el correcto uso de los materiales utilizados en nuestro trabajo como restauradores, reduciendo o eliminando la contaminación que estos pueden llegar a generar sobre el medioambiente y las personas, relacionando este tema concretamente con el ODS 12: *Producción y consumo responsables*.

10. BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ CEBRIÁ, María Victoria, 2017. *El estrato preparatorio en pintura sobre lienzo: estudio histórico y tipológico* [en línea]. Trabajo de Fin de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València [consulta: abril de 2024]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/89174>.
- CALVO MANUEL, Ana María, 1997. *Conservación y restauración de materiales: materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN 84-7628-194-3.
- CAMPO, Gema, BAGAN, Ruth y ORIOLS, Núria, 2009. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia (Museus Documentació)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. ISBN 9788439379904.
- CARRERAS RIVERY, Raquel y PÉREZ MARÍN, Eva, 2018. *Maderas en bienes culturales europeos: identificación microscópica y casos prácticos* [en línea]. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València [consulta: 4 junio 2024]. ISBN 978-84-9048-629-0. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/113115>.
- CASTELL AGUSTÍ, María, 2002. *El bastidor y sus efectos perjudiciales sobre las obras*. En: Vivancos Ramón, María Victoria: *Obras restauradas. Curso 2000-2001*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, pp. 41-56. ISBN 978-84-9705-163-7.
- COBALEDA PÉREZ, Marta, 2022. *La iconografía de la Flagelación* [en línea]. Trabajo fin de grado. Jaén: Universidad de Jaén [consulta: abril de 2024]. Disponible en: https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/16637/1/Cobaleda_Prez_Marta_TFG_Historia_del_Arte.pdf.
- COLOMINA SUBIELA, Antoni, GUEROLA BLAY, Vicente y MORENO GIMÉNEZ, Berta, 2020. *La limpieza de superficies pictóricas. Metodología y protocolos técnicos*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea. ISBN: 978-84-17987-97-8.

DOMENÉCH CARBÓ, María Teresa, 2013. Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. ISBN 978-84-9048-885-0.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, 2012. Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (*siglos XV-XX*). *Cuadernos de Bellas Artes* no. 04 [en línea]. Tenerife: Editorial Sociedad Latina de Comunicación Social [consulta: 5 mayo 2024]. ISBN: 978-84-940111-8-4. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/89093>.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, 2012. La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Hispanoamérica: aproximación y perspectivas para una investigación sobre el tema. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* [en línea]. Granada: Editorial Universidad de Granada, no. 43. pp. 23-36 [consulta: junio de 2024]. ISSN. 2445-4567. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/2672/2809>.

LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana, 2017. "*Arma Christi*", *Base de datos digital de iconografía medieval* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [consulta: 13 mayo 2024]. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>.

MÂLE, Emile, 2001. *El Arte Religioso de la Contrarreforma: estudio sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Editorial Encuentro. ISBN 84-7490-643-1.

MARTÍN REY, Susana, 2005. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: Pintura sobre lienzo*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN: 978-84-9705-868-1.

MARTINES, Paulo, 2019. La meditación según Anselmo de Canterbury. *Patristica et Mediævalia* [en línea]. Puan: Filo UBA, 40(1), 5-15 [consulta: junio de

2024]. ISSN 2683-9636. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9061315.pdf>.

REVERÓN ÁLVAREZ, Enriqueta, 2015. *Tras la huella de Caravaggio. Pintores de la luz en la Europa del siglo XVII* [en línea]. Trabajo fin de grado. Tenerife: Universidad de la Laguna [consulta: marzo de 2015]. Disponible en:
<https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/1297>.

RIVAS RIVERA, José René y ROMERO HERNÁNDEZ, Gabriela Elizabeth, 2022. Análisis Forense para la identificación de fibras naturales de origen vegetal y animal [en línea]. Trabajo fin de grado. Universidad de El Salvador. [consulta: mayo de 2024]. Disponible en:
<https://oldri.ues.edu.sv/id/eprint/30445>.

SANTABÁRBARA MORERA, Carlota, 2019. Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa. *Conversaciones* [en línea]. Ciudad de México: Editorial Instituto Nacional de Antropología e Historia, no. 7. pp. 229-247 [consulta: junio de 2024]. ISSN. 2395-9479. Disponible en:
https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/cesare_brandi_y_el_arte_moderno.pdf.

VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, 2007. *La Conservación y Restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid, Editorial Tecnos. ISBN 978-84-309-4651-8 p. 105.

ZALBIDEA MUÑOZ, María Antonia y GÓMEZ RUBIO, Raquel, 2011. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. *ARCHÉ. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV* [en línea]. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, no. 6, pp. 495-504 [consulta: abril de 2024]. ISSN-e: 2445-1150. Disponible en:
https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf.

ZALBIDEA MUÑOZ, María Antonia, 2019. Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas. En: RiuNet repositorio UPV: [en

línea]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/123058> [consulta:
15 mayo 2024].

11. ÍNDICE DE IMÁGENES Y TABLAS.

Todas las imágenes de este Trabajo Fin de Grado pertenecen a la autora a excepción de las que tienen fuente de procedencia.

Figura 1. *Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación.* Óleo sobre lienzo. 149'5 x 104'5 cm. Autor desconocido, s. XVII, Arzobispado de Valencia.

Figura 2. *Cristo recogiendo las vestiduras.* Óleo sobre lienzo. Autor desconocido. Parroquia de San Miguel Arcángel, Andújar, Jaén.

<https://historiandujar.com/parroquia-de-san-miguel-arcangel/>

Figura 3. *La flagelación de Cristo.* Grabado. 42'2 x 53'5 cm aprox. Johann Sadeler I. 1582. The Metropolitan Museum of Art, New York.

http://www.cuadernosartesanos.org/04_Paradas_interior.pdf

Figura 4. *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación acompañado de ángeles.* Óleo sobre lienzo. 113 x 147'3 cm. Bartolomé E. Murillo. 1665. Museo de Bellas Artes de Boston.

<https://collections.mfa.org/objects/33496/christ-after-the-flagellation?ctx=cb624174-701e-4512-b1ca-962cd830f823&idx=6>

Figura 5. Representación del *Flagellum* de diversas correas. “Flagelantes en un grabado del s. XV”.

https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_de_los_Flagelantes

Figura 6. *Cristo contemplado por el alma cristiana.* Óleo sobre lienzo. 165'1 x 206'4 cm. Diego Velázquez. 1628-1629. National Gallery, London.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-contemplated-by-the-christian-soul>

Figura 7. *La flagelación de Cristo.* Óleo sobre lienzo. 286 x 213 cm. Michelangelo Merisi da Caravaggio. 1607-1608. Museo de Capodimonte, Nápoles, Italia.

<https://capodimonte.cultura.gov.it/mostra/oltre-caravaggio-un-nuovo-racconto-della-pittura-a-napoli/>

Figura 8. Croquis de planos.

Figura 9. Croquis compositivo.

Figura 10. *Cristo recogiendo sus vestiduras "O Tristissimum Spectaculum"*. Grabado a buril. 8'8 x 12'3 cm. Cornelis Galle "El viejo". 1640. Museo de Bellas Artes de San Francisco, Estados Unidos.

<https://nartexblog.wordpress.com/2013/03/23/humildad-jesus-cristo-caido-recoge-sus-vestiduras-jose-de-mora/>

Figura 11. *El señor despojándose de vestiduras*. Óleo sobre tabla. 167 x 107 cm. Francisco de Zurbarán. 1661. Iglesia Parroquial de Jadraque, Guadalajara, España.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Cristo_recogiendo_sus_vestiduras_Zurbaran_1661.jpg

Figura 12. *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Óleo sobre lienzo. 185 x 135 cm. Jerónimo Jacinto Espinosa. Siglo XVII. Museo del Greco.

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Espinosa_Cristo_recogiendo_sus_vestiduras_XVII.jpg

Figura 13. *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Grabado. 195 x 245 mm. Joannes Galle.

https://www.academia.edu/41867093/Orígenes_desarrollos_y_difusión_de_un_modelo_iconográfico_Jesús_recogiendo_sus_vestiduras_después_de_la_flagelación_siglos_XV_XX

Figura 14. *Cristo recogiendo las vestiduras*. Óleo sobre lienzo. 163 x 96 cm. Alonso Cano. 1646. La Real Academia de Bellas Artes De San Fernando.

<https://www.academiacolectores.com/pinturas/#&gid=1&pid=0018>

Figura 15. *Cristo flagelado, recogiendo sus vestiduras*. Agua parda, preparado a lápiz. Tinta sobre papel verdoso. 122 x 75 mm. Alonso Cano. 1645-1650. Museo Nacional Del Prado (no expuesto).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-flagelado-recogiendo-sus-vestiduras/0bef9ced-c57d-473e-be6f-c473420a67a0>

Figura 16. *Cristo después de la Flagelación.* Óleo sobre lienzo. Bartolomé Esteban Murillo. 1670. Krannert Art Museum.

<https://kam.illinois.edu/resource/provenance-issues-noble-lineage>

Figura 17. *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación acompañado de ángeles.* Óleo sobre lienzo. 113 x 147'3 cm. Bartolomé E. Murillo. 1665. Museo de Bellas Artes de Boston.

<https://collections.mfa.org/objects/33496/christ-after-the-flagellation?ctx=cb624174-701e-4512-b1ca-962cd830f823&idx=6>

Figura 18. Estado de conservación del anverso. Fotografía general.

Figura 19. Estado de conservación del reverso. Fotografía general.

Figura 20. Fotografía de detalle del soporte textil accesible por el reverso de la obra.

Figura 21. Fotografía de detalle del soporte textil visible entre los faltantes de película pictórica.

Localización de las catas realizadas.

Figura 22. Composición de las láminas de contrachapado.

<https://maderas-uv.weebly.com/madera-contralaminada-clt.html>

Figura 23. Dibujo del ligamento tipo tafetán.

<https://www.bondrap.com/ideas-y-news/tipos-de-tejido.aspx>

Figura 24. Esquema del ligamento tipo tafetán.

<https://www.bondrap.com/ideas-y-news/tipos-de-tejido.aspx>

Figura 25. Macrofotografía de detalle de la densidad de la tela.

Figura 26. Torsión y grosor de una muestra de hilo del soporte textil de la obra objeto de estudio.

Figura 27. Fotografía de detalle al microscopio de una fibra del soporte de la obra objeto de estudio.

Figura 28. Fotografía general con luz ultravioleta.

Figura 29. Fotografía de detalle de la utilización de las veladuras.

Figura 30. Fotografía de detalle del ensamble del bastidor.

Figura 31. Croquis del tipo de ensamble a media madera.

Figura 32. Croquis del bastidor con medidas.

Figura 33. Fotografía de detalle del marco.

Figura 34. Sección en perfil con las medidas del marco.

Figura 35. Croquis del tipo de ensamble del marco por el reverso.

Figura 36. Diseño en 3D del marco ornamental, realizado con el programa Autodesk Civil 3D 2020.

Figura 37. Fotografía de luz rasante, abolsamiento.

Figura 38. Fotografía de detalle de los desgarros.

Figura 39. Fotografía de detalle de los faltantes de soporte.

Figura 40. Fotografía de detalle de los arañazos.

Figura 41. Fotografía de detalle de los desprendimientos de la película pictórica.

Figura 42. Fotografía de detalle de las grietas de envejecimiento.

Figura 43. Fotografía de detalle de pintura del marco sobre la capa pictórica.

Figura 44. Croquis de daños anverso.

Figura 45. Fotografía general del marco.

Figura 46. Fotografía de detalle de los orificios del marco en el reverso.

Figura 47. Fotografía de detalle de la separación de las molduras del marco.

Figura 48. Localización de las catas.

Figura 49. Detalle del roto central.

Figura 50. Diseño de entelado de bordes. Medidas generales y detalle de zonas de adhesión.

Figura 51. Ejemplo de bastidor interinal metálico.

Figura 52. Mesa caliente de baja presión.

<https://shop-espana.ctseurope.com/943-mesas-de-baja-presion-mod-nsd-110-115>

Figura 53. Croquis del nuevo bastidor.

Figura 54. Sección del listón del bastidor. Detalle de la unión de los materiales que lo componen.

Figura 55. Lugar actual de almacenamiento de la obra.

Figura 56. Ejemplo de sistema mediante peines.

<https://eypar.com/soluciones/blockart/>

Figura 57. Ejemplo de caja de conservación.

<https://embalajes-casmad.es/wp-content/uploads/2020/05/EMBALAJE-OBRA-ARTE-4.jpg>

Tabla 1. Tipologías de la representación “*Cristo recogiendo sus vestiduras*”.

Tabla 2. Datos técnicos de la obra objeto de estudio, *Jesús recogiendo sus vestiduras*.

Tabla 3. Resultados de la prueba de solubilidad.

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

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 (ODS).

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

Descripción de la relación del TFG con los Objetivos de Desarrollo sostenible de la Agenda 2030.

Como bien se ha estado tratando, el presente trabajo tiene como objetivo principal estudiar la simbología y el contexto de la representación pasionista en la obra y plantear una propuesta de intervención restaurativa. Una vez finalizado el trabajo se han visto varios Objetivos de Desarrollo Sostenible muy vinculados al mismo.

En primer lugar, el ODS 4: Educación de calidad. El estudio simbólico del tema pasionista y el análisis técnico de los materiales de la obra contribuyen al conocimiento y la educación en temas de historia del arte, conservación y restauración. Promover la educación en estas áreas es fundamental para preservar el patrimonio cultural, ya que se enseña respeto hacia aquello que representa a la humanidad y, de este modo, asegurar que las futuras generaciones comprendan y valoren estos trabajos.

En segundo lugar, el ODS 11: Ciudades y comunidades sostenibles. Concretamente el objetivo 11.4, el cual se centra en proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo. La propuesta de intervención restaurativa de la obra mencionada en el texto es un claro ejemplo de cómo se pueden tomar medidas concretas para preservar el patrimonio cultural de la forma más sostenible posible, garantizando que siga siendo accesible y comprensible para las generaciones venideras. Además, la conservación y restauración del patrimonio cultural son fundamentales para mantener la identidad cultural y promover el desarrollo sostenible de las comunidades.

En tercer lugar, el ODS 3 y el 12: Salud y bienestar, y producción y consumo responsables. En el ámbito de la conservación y restauración, el uso de materiales y métodos sostenibles es crucial. Se buscan análisis técnicos de los materiales de restauración que sean más sostenibles y menos dañinos para el medioambiente y la propia salud de las personas, tanto las que trabajan con dichos materiales como las que no. Estos objetivos se relacionan con la elección de materiales lo más sostenibles posible, la reducción de los residuos y el uso responsable de los recursos en los procesos de restauración.

En cuarto lugar, el ODS 16: Paz, justicia e instituciones sólidas. La conservación y restauración de bienes culturales, como el trabajo presentado, apoya este ODS promoviendo la paz y la cohesión social trabajando en cualquier elemento cultural que represente a cualquier población, comunidad o religión. De este modo fortalecen las instituciones culturales y contribuyen a la construcción de sociedades más justas, pacíficas e inclusivas.

Y en quinto y último lugar, el ODS 17: Alianzas para conseguir los objetivos. Este objetivo resalta la importancia de las alianzas y la cooperación en la conservación y restauración de bienes culturales. Estas alianzas pueden tomar muchas formas, desde la colaboración de las asociaciones público-privadas hasta la cooperación internacional de los países para alcanzar resultados sostenibles y efectivos para la preservación del patrimonio cultural mundial. En relación con este trabajo se ha podido comprobar que gracias a las alianzas (Arzobispado de Valencia – Universidad Politécnica de Valencia) la obra objeto de estudio a comenzado a ser trabajada para, en un futuro, conseguir preservarla para el disfrute y estudio de la misma por las generaciones futuras.

ANEXO II. FICHA TÉCNICA DE LA OBRA OBJETO DE ESTUDIO.

FICHA TÉCNICA	
AUTOR: Desconocido	TEMA: Religioso
TÍTULO: <i>Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación.</i>	
TÉCNICA: Pintura al óleo.	
FIRMA: No	FECHA: s. XVII
MEDIDAS (en cm):	Altura: 149'5 cm Anchura: 104'5 cm
DATOS DEL PROPIETARIO: Arzobispado de Valencia, València.	
SELLOS E INSCRIPCIONES: No	
MARCO: Sí	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular	
RESTAURADOR: BELÉN LARREA ESTRELLES	

FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



REVERSO

SOPORTE	
SOPORTE TEXTIL: ASPECTOS TÉCNICOS	
DIMENSIONES : 139 x 94 cm	
CLASE DE TEJIDO:	Lino, <u><i>Linum usitatissimum L.</i></u>
NÚMERO DE HILOS x cm²: No ha sido posible contar la cantidad de número de hilos por centímetro cuadrado debido a la falta de tela a la vista por el reverso.	
COSTURAS: Por el anverso no se aprecian.	
TIPO DE LIGAMENTO: Tafetán	
ORILLO:	No ¿Dónde?: Sólo hay una zona donde se ha podido observar la tela y no se ha visto orillo (parte inferior central del reverso).
OTROS ELEMENTOS:	No
SOPORTE TEXTIL: ESTADO DE CONSERVACIÓN	
DEFECTOS EN EL PLANO:	Distensiones: No Abolsamientos: No Otros: No
DESGARROS: Sí	AGUJEROS: Sí CORTES: No
BORDES CORTADOS: No lo parece.	
ENCOGIMIENTO: No	
MUTILACIONES: No	
MARCAS EN EL LIENZO:	Causadas por el bastidor: Se ven las marcas del travesaño central por el anverso.
ATAQUES BIOLÓGICOS:	Posiblemente roedor.
HUMEDAD: No	
OXIDACIÓN: No	
SUCIEDAD:	Barro: No Cal: Sí Pintura: No Aceite: No Cera: No Deyecciones: Sí, posiblemente de mosca, visibles por el reverso. Polvo: Sí
INTERVENCIONES ANTERIORES	
REENTELADO:	No
BORDES:	No
PARCHES:	No
INJERTOS:	No
OTROS: Repintes y adiciones de elementos de refuerzo en el reverso.	

BASTIDOR			
ORIGINAL: Sí, colocado detrás de la tabla de contrachapado.		MEDIDAS (en cm): 139 x 94 cm	
MATERIAL: Madera		NÚMERO DE ELEMENTOS: 5 elementos	
TIPO DE ACABADO:	Lijado		
ARISTAS:	Vivas		
ENSAMBLES:	Fijo		
TIPO DE ENSAMBLAJE: Ensamble a media madera.			
SISTEMA DE CUÑAS: No se aprecia		Nº de cuñas: No presenta	
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: No	Papeles pegados: No	Inscripciones: No
	Grafismos: Sí, una cruz hecha a lápiz.	Firmas: No	Otros: No
DAÑOS:	Ataque de xilófagos: No	Nudos: Sí	Astillamiento: No XXXXXXXXXX
		Alabeamiento: No XXXXXXXXXX	
INTERVENCIONES ANTERIORES:		Añadidos: No	Refuerzos: Sí, un tablero de madera blanda.
CROQUIS DEL BASTIDOR Y SUS MEDIDAS			

COMPLEMENTOS			
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ASPECTOS TÉCNICOS			
CLASE DE MATERIAL: Madera			
ORNAMENTACIÓN:	Arquitectónica: No	Vegetal: No	Animal: No Antropomorfica: No Gráfica: Sí
DORADO:	Al agua: No Tiene una pintura con purpurina.	Al mixtión: No	
ÉPOCA: Edad Contemporánea			
ESTILO:	Románico: No	Gótico: No	Renacentista: No
	Neoclásico: No	Barroco: No	Otros: Contemporáneo
DIMENSIONES (en cm): Dimensiones totales: Alto: 149'5 cm Ancho: 104'5 cm Por el anverso la moldura mide de ancho 14'5 cm y por el reverso 10'5 cm.			
Nº DE PIEZAS: 4 piezas.			
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
SOPORTE:			
GRIETAS: No	PÉRDIDA: Sí (nudos)	EROSIÓN: No	ALABEOS: No
SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: Sí			
ATAQUE BIOLÓGICO:	Insectos: No		
	Hongos: No		
QUEMADOS: No			
HUMEDAD: No			
INTERVENCIÓNES ANTERIORES:	Injertos: No	Refuerzos: No	Modificaciones: Sí, se aprecian varios cambios del tipo de anclaje a la pared.
	Mutilaciones: No	Otros: No	
RECUBRIMIENTOS:			
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Regular		
LAGUNAS: Sí, algún nudo de la madera se ha caído.			
OXIDACIÓN DEL BARNIZ: No			
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: Sí	Hollín: No	Grasa: No
	Deyecciones: NO	Barro: No	Cera: No
			Otros: Restos de escayola.
INTERVENCIÓNES ANTERIORES:	Repintes: Sí, pintura dorada con purpurina.		Estucos: No
OTROS: No			

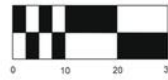
CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS			
PREPARACIÓN:			
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional		
COLOR:	Blanca: No	Coloreada: Sí, <u>almagra</u> .	
AGLUTINANTE:	Aceite		
GROSOR (en mm):	Fino		
PELÍCULA PICTÓRICA:			
TÉCNICA:	Óleo: Sí	Temple: No	Mixta: No
			Acrílico: No
			Dorado: No
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA: (en mm)		Gruesa: No	Fina: Sí
			Media: No
TEXTURA:	Empastes: No	Fina: Sí	Mixta: No
DIBUJO SUBYACENTE: No			
BARNIZ:			
TIPO DE BARNIZ: Seguramente resina <u>Dammar</u> .			
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Malo		
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: No	<u>Descohesión</u> : Sí	Piel de naranja: No
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): No		Transparencia (aglutinante): No
<u>CRAQUELADURAS O GRIETAS</u> :	Envejecimiento: Sí		Falsas: No
CAZOLETAS:	No	LAGUNAS: Sí	<u>ABOLSAMIENTOS</u> : No
<u>PULVERULENCIA</u> :	Sí	EROSIÓN: Sí, arañazos.	OTROS: Oxidación del barniz.
QUEMADOS:	Granulaciones: No	Ampollas: No	Cráteres: No
HUMEDAD:	Pasmados: No	Manchas: No	Microorganismos: No
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa		
	Oxidación: Sí	<u>Amarilleamiento</u> : Sí	Pérdida de transparencia: Sí
	Pasmado: No	Aplicación irregular: Sí	
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: Sí	Hollín: No	Gasa: No
	Deyecciones: No	Barro: No	Cera: No
INTERVENCIONES ANTERIORES			
PROTECCIÓN: No			LIMPIEZA: No
REPINTES: Sí			ESTUCOS: No

CROQUIS DE DAÑOS

PELÍCULAPICTÓRICA (ANVERSO)



- Lagunas de película pictórica
- Desgarro
- Pérdida de soporte
- Arañazo
- Intervención anterior (Repinte)



SOPORTE (REVERSO)

No es visible el reverso de la obra porque hay un elemento de refuerzo (una tabla de contrachapado de madera) entre medias.