

**TFG**

---

**UN PAISAJE DE LA MURTA (1884)  
DE MARIANO BARBASÁN:  
ESTUDIO HISTORICO-TÉCNICO Y  
ESTADO DE CONSERVACIÓN**

**Presentado por:**

**Julia Torrente Sevilla**

**Tutores:**

**Vicente Guerola Blay**

**y**

**Antoni Colomina Subiela.**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales**

**Curso 2017-2018**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado se basa en la realización de un estudio alrededor de una pintura al óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones que representa el monasterio valenciano del paraje de La Murta, realizado por el reconocido pintor aragonés Mariano Barbasán y Lagueruela (Zaragoza, 1864-1924). La tablilla está datada en 1884 durante su formación artística en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Esta obra fue adquirida por un coleccionista particular a través del mercado del arte en la casa de subastas Segre de Madrid en septiembre de 2017. Su cesión para el estudio y restauración nos ha permitido en primer lugar llevar a cabo una aproximación a la figura del autor de la obra a través de diferentes recensiones bibliográficas y, en segundo, realizar un acercamiento a la composición pictórica, estilística y de la utilización del Monasterio de la Murta como referente paisajístico.

A partir de diferentes datos técnicos y del estudio del estado de conservación se ha podido llevar a término un proceso integral de restauración en cuyas fases cabe destacar el proceso de limpieza a través de sistemas acuosos y disolventes orgánicos gelificados.

### **Palabras clave:**

Monasterio de la Murta, Mariano Barbasán y Lagueruela, paisaje académico valenciano, tableautin, métodos acuosos de limpieza.

## ABSTRACT

The present Final Degree Project is based on the realization of a study around an oil painting on a table of small dimensions. The work of art represents a landscape of the Murta made by the renowned Aragonese painter Mariano Barbasán and Lagueruela (Zaragoza, 1864-1924). The table is dated in 1884 during his artistic training at the Academy of Fine Arts of San Carlos in Valencia.

This work was acquired by a private collector through the art market at the Segre auction house in Madrid in September 2017. The cession for study and restoration has allowed us in the first place carried out an initial approximation to the figure of the author of the work through different bibliographical reviews, and secondly an approach to the pictorial, stylistic image and the use of the Monastery of La Murta as a landscape reference.

From the different technical piece of information and from the study of the state of conservation it has been possible to carry out an integral cleaning process in the following phases, the cleaning process through aqueous systems and gelled organic systems.

### **Palabras clave:**

Monastery of La Murta, Mariano Barbasán Lagueruela, academic Valencian landscape, tableautin, aqueous cleaning methods.

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría dar las gracias a mi tutor, Vicente Guerola Blay por darme la oportunidad de realizar este Trabajo Final de Grado (TFG) bajo su tutela y depositar en mí su más estrecha confianza; a mi tutor, Antoni Colomina Subiela, por orientarme, animarme y guiarme en el estudio técnico del mismo y en su proceso de intervención.

A Eva Pérez y María Castell por sus consejos y dedicación en cuestiones técnicas del trabajo.

A mis compañeros, familia y amigos por su apoyo durante toda esta etapa de mi vida.

# ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>  | <b>6</b>  |
| <b>2. OBJETIVOS.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>3. METODOLOGÍA.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>4. ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO.....</b>                               | <b>9</b>  |
| 4.1. El Monasterio de La Murta en Alzira.....                          | 9         |
| 4.2. El pintor Mariano Barbasán y su obra.....                         | 15        |
| 4.3. El paisaje academicista en el entorno de<br>Mariano Barbasán..... | 19        |
| 4.4. Estudio estilístico.....  | 22        |
| 4.4.1. Análisis compositivo.....                                       | 22        |
| 4.4.2. Otras representaciones.....                                     | 23        |
| <b>5. ESTUDIO TÉCNICO.....</b>   | <b>25</b> |
| 5.1. Soporte lúneo.....  | 25        |
| 5.2. Estratos pictóricos.....  | 29        |
| <b>6. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA.....</b>                       | <b>32</b> |
| 6.1. Soporte lúneo.....  | 32        |
| 6.2. Estratos pictóricos.....  | 34        |
| <b>7. PROCESO DE INTERVENCIÓN.....</b>                                 | <b>36</b> |
| 7.1. Limpieza con métodos acuosos.....                                 | 36        |
| 7.2. Pruebas de limpieza con disolventes orgánicos.....                | 40        |
| 7.3. Limpieza de barniz con <i>Solvent gel</i> .....                   | 40        |
| 7.4. Reintegración y barnizado.....                                    | 41        |
| <b>8. MEDIDAS CONSERVATIVAS.....</b>                                   | <b>43</b> |
| <b>9. CONCLUSIONES.....</b>  | <b>44</b> |
| <b>10. BIBLIOGRAFÍA.....</b>   | <b>46</b> |
| 10.1. Webgrafía.....   | 47        |
| <b>11. ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>                                     | <b>49</b> |
| 11.1. Índice de diagramas.....   | 53        |
| <b>12. ANEXOS.....</b>   | <b>54</b> |

# 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Grado (TFG) se centra en la realización del estudio historico-técnico y proceso de intervención a un *tableautin* inédito de Mariano Barbasán y Lagueruela datado en 1884. La obra ejecutada mediante la técnica pictórica al óleo presenta un buen estado de conservación, por lo que se ha podido llevar a término el estudio, documentación, así como su proceso de intervención en los talleres y laboratorios del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València (UPV) durante el curso 2017-2018.

La firma manuscrita en el anverso de la obra la señala como autógrafa de Mariano Barbasán e indica la fecha y ubicación de la misma en el territorio valenciano. Estas referencias han supuesto un gran valor documental a la hora de llevar a cabo su estudio pormenorizado y situar cronológicamente la pintura en el contexto de la producción del autor.

La representación paisajista que ilustra la obra describe un enclave monástico en la comarca de la Ribera Alta de Valencia, conocido como el Valle de la Murta y en el que se pueden apreciar las ruinas del antiguo Monasterio de Santa María de la Murta. Este entorno adquiere un significado importante para los artistas tardo-decimonónicos formados en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, ya que supuso, en muchos casos, una gran fuente de inspiración artística.

La tablilla corresponde a la etapa de formación de Barbasán, de la que actualmente se conservan un escaso número de obras debido a su temprano nombramiento como pensionado en la Escuela de Roma que lo alejó de los círculos de artistas nacionales emergentes. El Paisaje de la Murta adquiere, por tanto, una cierta importancia dentro de su producción artística, ya que la mayoría de obras se desarrollan en Italia y son pocos los vestigios de su periodo valenciano.

El estudio llevado a término de la obra se ha visto implementado con un proceso de restauración, que se ha centrado principalmente en una intervención estética. El buen estado de conservación de la misma ha permitido apreciar las calidades pictóricas de Barbasán, libres ahora de suciedad y barnices oxidados, así como la puesta en valor de una pintura inédita hasta la fecha del prolífico pintor aragonés.

El escaso contacto de la obra de Barbasán con los mercados del arte nacional ha sido revertido gracias a la perseverancia de su hijo por reconocer su éxito profesional, lo que ha propiciado su revalorización paulatina. Por ello, como dicta el crítico, historiador y biógrafo suyo Manuel García Guatas: “poseer un Barbasán es un placer visual y... una pequeña fortuna”.

## 2. OBJETIVOS

El desarrollo del presente Trabajo Final de Grado ha tenido como finalidad alcanzar distintos objetivos clasificados en base a la prioridad e importancia de los mismos, estableciéndolos de lo general a lo particular. El objetivo general se basa en realizar un estudio histórico-técnico de la obra inédita *Paisaje de la Murta* de Mariano Barbasán a través de una aproximación histórica contextualizando tanto la ubicación como la biografía como herramienta de desarrollo del trabajo teórico y la posterior intervención en la obra.

Los objetivos específicos que corresponden a cada una de las fases del proyecto se basan en:

- Realizar un breve recorrido histórico sobre el Monasterio de la Murta y su relación con la obra de Mariano Barbasán.
- Reflejar el desarrollo del paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de finales del siglo XIX con la aproximación a autores coetáneos a Barbasán que permita acercarnos al contexto exacto del proceso de ejecución de la obra objeto de estudio.
- Estudiar los aspectos técnicos que configuran la obra de Mariano Barbasán para determinar su estado de conservación.
- Diagnosticar las patologías presentes en la obra con el fin de llevar a cabo un proceso de restauración que le devuelva las relaciones cromáticas perdidas.

## 3. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos descritos anteriormente ha sido necesario llevar a cabo una metodología de trabajo que empieza con la búsqueda de información y documentación tanto práctica como teórica. Los recursos utilizados pertenecen al ámbito de las fuentes de información primarias que engloban tesis, monografías y trabajos académicos, así como bibliografía específica extraída tanto de bibliotecas de la Comunidad Valenciana como de la región aragonesa.

La utilización de fuentes de información terciarias más actuales como revistas especializadas en nuestro campo, páginas web y bases de datos en línea pone en contexto la tipología de la obra. Esta acción fue necesaria para recoger documentación actualizada que sirvió de apoyo para la realización de este trabajo y el proceso de restauración.

La documentación de la obra se llevó a cabo mediante técnicas fotográficas de luz visible, ultravioleta y reflectografía infrarroja a fin de realizar un examen visual que determinara el estado de conservación de la obra.



Fig. 1. *Paisaje de la Murta* de Mariano Barbasán y Lageruela (1884). Óleo sobre tabla (17,5 x 28 cm). Colección particular.

## 4. ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO

### 4.1. EL MONASTERIO DE LA MURTA EN ALZIRA



Fig. 2. Vista aérea de las ruinas del Monasterio de Santa María de la Murta.

El territorio del inmueble que se representa en la pintura comprende actualmente las ruinas del antiguo edificio a 8 km del municipio valenciano de Alzira, oculto por la frondosa vegetación y que sirvió a la Orden de los Jerónimos hasta 1821. Se sitúa en un enclave a las afueras del núcleo de la población entre los montes Cavall Bernat y las lomas de Bassetes Roges en el antiguo Vall de Miracles o Vall de Miralles<sup>1</sup>. La toponimia de esta zona se debe al asentamiento de un primitivo convento servita fundado por San Donato en el 568 y formado, según la tradición, por ermitaños huidos de África en el que profesaron su vida ascética y cristiana en el valle. La ocupación árabe en el siglo VIII provocó la dispersión de los ermitaños y la muerte de su fundador, el cuál fue enterrado en los terrenos del valle convirtiéndolo, en lugar santo<sup>2</sup>.



Fig. 3. Ubicación del Monasterio de Santa María de la Murta en el término municipal de Alzira.

La denominación del paraje de La Murta se debe al hallazgo de una imagen de la Virgen sobre un arbusto representativo en la flora de la zona levantina, el cual adquirió una gran relevancia hasta relegar el nombre de Vall de Miralles. Esta aparición, relatada por el prior Juan Bautista Morera en 1773 en un manuscrito sobre los orígenes del monasterio, ha sido transmitida como un hecho milagroso que atribuyó una significación al enclave local.<sup>3</sup> Junto a la

1 LÓPEZ ALBERT, S. Entre valles y monasterios: el paisaje valenciano a finales del siglo XIX. En: *Ars Longa*. p. 108

2 CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. *Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano*.

3 CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. *Ibidem*.



Fig. 4. Santa María de la Murta. Reconstrucción de la primitiva imagen realizada por de Gaspar y Pérez en 1954. Parroquia de Santa Catalina (Alzira).

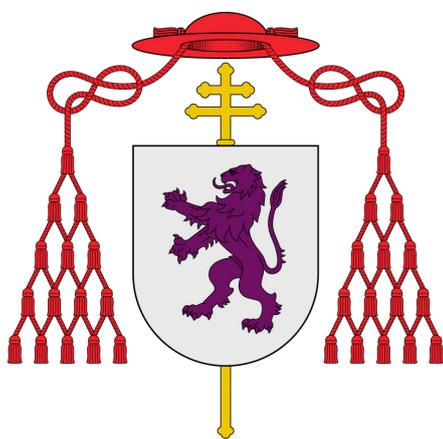


Fig. 5. Escudo de la Orden religiosa de San Jerónimo.

Torre de la Portería se colocó un monolito por la Cofradía de Nuestra Señora de la Murta como recuerdo de la aparición de la imagen de la Virgen<sup>4</sup>.

Tras la reconquista del paraje de la Murta por el rey Jaime I, unos ermitaños volvieron a ocupar las primitivas ermitas distribuidas alrededor del valle para conformar un agrupamiento arquitectónico de hasta once edificios. Este grupo no pertenecía a ninguna congregación conventual o jerárquica, sino que habitaban siguiendo un estilo de vida penitente, austero y pobre<sup>5</sup>.

En el año 1357, Arnau Serra, vecino de Alzira y señor de parte del valle de la Murta, bajo el reinado y autorización de Pedro el Ceromomioso, donó las tierras del monasterio y sus derechos señoriales al grupo de eremitas, propiciando la formación de una nueva congregación. La condición de esta donación era la confesión de la comunidad religiosa bajo la regla de San Jerónimo, en la que el grupo de ermitaños había servido anteriormente en Jávea. Un año más tarde el papa Gregorio XI les concedió mediante bula la licencia que les permitía la fundación del monasterio, que ocuparon inicialmente seis monjes venidos del Monasterio Jerónimo de Cotalba<sup>6</sup> en 1401 constituyendo la primera comunidad monacal en La Murta. Las razones en las que Serra se basó para donar sus bienes a esta orden parecen estar fundamentadas en motivos de poder eclesiástico en este grupo y afianzar así su doctrina en el enclave alzireño<sup>7</sup>.

La Orden de los Jerónimos se estableció en el reino de Valencia en el siglo XIII, durante el reinado de Alfonso III, venidos desde Italia para formar diversos núcleos de la congregación en nuestro país. En el siglo XIV se produjo un periodo de esplendor que significó un crecimiento de la misma en número y transcendencia. El ejemplo a seguir por los eremitas italianos fue el de San Jerónimo, ermitaño del desierto de Calquis<sup>8</sup>, el cuál influyó en las ideas de los grupos eremíticos en nuestro país e impulsó núcleos jerónimos en tierras castellanas. La bula *Sane Petitió* por parte del Papa Gregorio XI permitió la designación del grupo de eremitas como Hermanos o Frailes de San Jerónimo, así como la utilización del hábito blanco con el manto pardo. Los jerónimos debían seguir la constitución del Monasterio del Santo Sepulcro de Florencia y la regla dictada por San Agustín<sup>9</sup>.

4 MORERA, J. B., *Historia de la fundación de Monasterio del Valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santísima imagen de Nuestra Señora de La Murta*, p. 197.

5 CAMPÓN GONZALVO, J., *Historia del Monasterio de Nuestra Señora de la Murta*. pp. 44-50.

6 Edificio conventual fundado en el año 1388 en el término municipal de Alfahuir (Valencia) a 8 kilómetros de Gandía.

7 CAMPÓN GONZALVO, J., *Ibidem*.

8 ORDEN DE SAN JERONIMO. O.S.H. *Página web oficial de la Orden de San Jerónimo*.

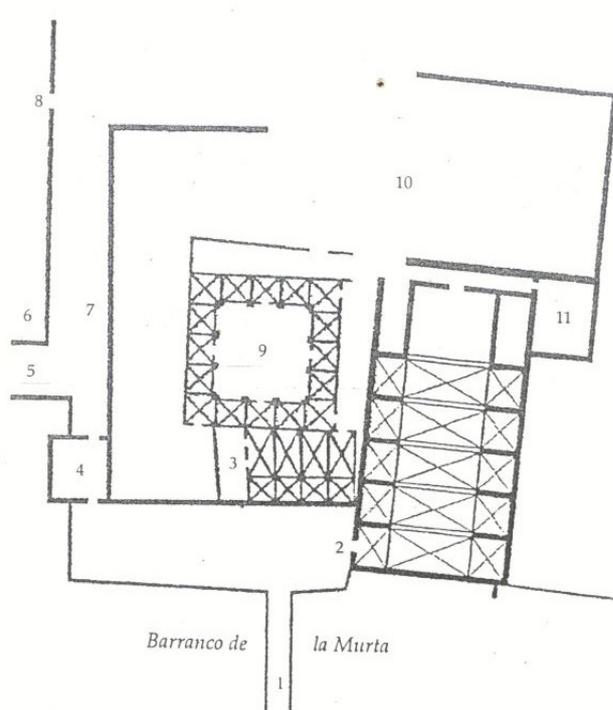
9 CAMPÓN GONZALVO, J. Op. cit. p.52.



Fig. 6. Vista aérea del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba (Alfauir).

Los eremitas jerónimos de Jávea seguían dirigiéndose al Santuario de Nuestra Señora de los Ángeles para profesar su devoción en el transcurso de la construcción del Monasterio de la Murta. Las once ermitas habitadas inicialmente por los eremitas aconfesionales se distribuían en el valle de Miralles, conformando como núcleo central las de Nuestra Señora, Arcángel San Miguel y San Jerónimo. Las dificultades iniciales originadas en la instalación de los monjes en el monasterio retrasó la fundación del mismo hasta la reunión de los jerónimos de Cotalba (Alfauir), que fueron los que acordaron los permisos para la creación de su nueva casa<sup>10</sup>. Sin embargo, la donación realizada por Arnau Serra fue entregada a la Orden de los Jerónimos por lo que los eremitas no eran los herederos directos de este enclave. La actuación de San Jerónimo de Cotalba como casa matriz fue indispensable para la restauración monástica del Monasterio de la Murta como centro independiente<sup>11</sup>.

Las modificaciones arquitectónicas que se producían en el entorno monástico eran constantes y estaban subordinadas a los recursos y al espacio del que disponía la orden. En 1516, bajo el patronazgo de la familia Vich se construyó una nueva iglesia y el claustro de dos alturas que comprendía el edificio principal y posteriormente, en 1586, un puente de acceso al conjunto cenobítico con motivo de la visita de Felipe II.



#### PUNTOS DE INTERÉS

- 1 - Puente de Felipe II
- 2 - Portada de la Iglesia nueva
- 3 - Sacristía
- 4 - Torre de la Portería
- 5 - Bajada a la Casona
- 6 - Almazara
- 7 - Lienzo de Poniente
- 8 - Entrada a la Capilla y al Jardín
- 9 - Claustro
- 10 - Subida a las balsas y al acueducto
- 11 - Torre de las Palomas

Fig. 7. Planta del Monasterio de la Murta en su estado inicial.

10 CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. Op. cit.  
11 CAMPÓN GONZALVO, J. Op. cit. pp. 55-60.

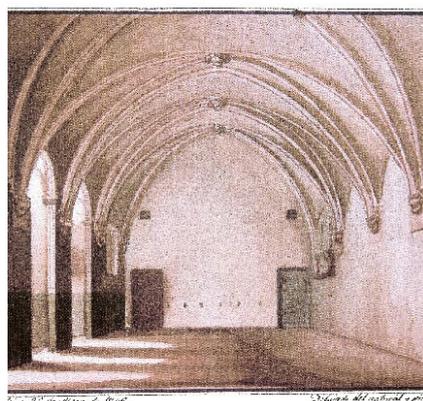


Fig. 8. Detalle de una representación a acuarela de la antigua Sacristía de M. Peris (1846) en el Museo Municipal de Alzira.

En el siglo XVI se erigió la Torre de las Palomas como fortificación defensiva militar, coronada por almenas, parapetos y aspilleras y que, afortunadamente, hoy en día sigue en pie conformando una estructura de solidez arquitectónica<sup>12</sup>. A esta construcción le siguieron otras medidas defensivas, como el levantamiento de la torre de las Campanas y la torre de la Portería para garantizar la seguridad de los monjes ante posibles incursiones bélicas. Asimismo, el monasterio se encontraba revestido exteriormente por un muro de cerramiento almenado, del que actualmente quedan restos y que pueden apreciarse con claridad en las acuarelas de M. Peris en el Museo Municipal de Alzira realizadas en el año 1846<sup>13</sup>. La Torre de las Palomas era un elemento característico de los monasterios jerónimos dentro de la geografía valenciana y carente en otros conventos fuera de la comunidad levantina.



Fig. 9. Acuarela de Monasterio de la Murta (Alzira) de M. Peris (1846). Actualmente en el Museo Municipal de Alzira.

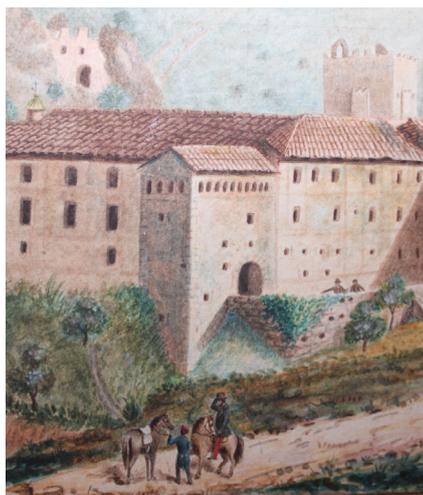


Fig.10. Detalle de una representación a acuarela del Monasterio de Santa María de la Murta de M. Peris (1846) en el Museo Municipal de Alzira.

En el siglo XVII el monasterio de la Murta no solo fue dotado de una significativa reforma arquitectónica, sino también de la importancia que le confirió albergar una colección pictórica formada por obras de artistas como Alberto Durero, Sebastiano del Piombo, Juan de Juanes, Luis de Morales, Paul Bril, Pedro de Orrente o Juan Ribalta. En 1694 se reconstruyó el claustro según las directrices de Martín de Olinde y se levantó una nueva iglesia en el ala oriental, relegando la función de la antigua a sacristía. El obispo de Tarragona, D. Juan de Vich y Manrique de Lara (1530-1612), perteneciente a la familia confirió al cenobio de esplendor y ornamentación litúrgica<sup>14</sup>.

12 CHÍAS NAVARRO, P., SENDER CONTELL, M. Nuevos enfoques en el estudio de los monasterios jerónimos. Santa María de La Murta y San Lorenzo de El Escorial: Organización funcional y tipologías. En: *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 84-91..

13 El Museo Municipal de Alzira alberga una colección de 14 acuarelas realizadas por M. Peris en 1846 en las que se representan las distintas estancias del Monasterio de la Murta.

14 CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. Op. cit.



Fig. 11. Estado actual de la Torre de las Palomas en el Monasterio de la Murta (Alzira).



Fig. 12. Estado actual del Claustro del Monasterio de la Murta (Alzira).

En los siglos XVII y XVIII se continuó ampliando y mejorando el cenobio hasta el siglo XIX, el cuál se convirtió en centro religioso y cultural al que acudían dignidades eclesiásticas y monarcas. Sin embargo, el Monasterio de la Murta era el más pequeño de la orden, sobre todo si lo comparamos con las construcciones monásticas aragonesas de bloques más compactos y sillares ensamblados, mientras que en Alzira se distribuía en torno a un claustro principal de reducidas dimensiones.

El edificio siguió el modelo del primer monasterio jerónimo construido en la localidad de Gandía, el de San Jerónimo de Cotalba y que sirvió como prototipo a los de Valdebrón, Badalona y Segorbe. La disposición del coro en la iglesia, divida por una nave de cinco tramos formados por arcos fajones y escarzos junto con la cabecera, respondían al modelo jerónimo canónico. Los muros estaban constituidos por mampostería y las bóvedas de ladrillo con un revestimiento enfoscado de tonalidad tostada<sup>15</sup>.

En 1812, el monasterio sufrió su primera desamortización como consecuencia de la invasión napoleónica, seguida de la exclaustación de los monjes en 1821 y que supuso el inicio del declive del cenobio. En 1836 se produjo en el territorio nacional la desamortización de Mendizábal, en la que se expropiaron los bienes pertenecientes a órdenes religiosas para pasar a manos privadas<sup>16</sup>. Las consecuencias de esta ley supuso la desaparición del clero regular y afectó directamente a los habitantes del Monasterio de la Murta.

La desamortización eclesiástica exclaustó el monasterio, quedando relegado a crédito público como bien nacional y prohibiendo su adquisición por *manos muertas*<sup>17</sup>. El expolio y devastación de todos los bienes muebles e inmuebles del monasterio influyó en el inicio de su proceso inexorable de ruina y degradación<sup>18</sup>. Los objetos artísticos y de culto fueron repartidos entre las parroquias, templos y museos nacionales lo que supuso la pérdida de un elevado porcentaje de lienzos durante los traslados.

La privatización del edificio en manos de la oligarquía valenciana supuso una serie de modificaciones arquitectónicas en su estructura, así como la construcción de un caserón sobre la hospedería anexa al monasterio.

15 LÓPEZ-YARTO, A., MATEO GÓMEZ, I., RUIZ HERNANDO, J. A. El Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta (Valencia). En: *Ars longa: cuadernos de arte*. pp.17-23.

16 CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. Op. cit.

17 Referido a los bienes civiles de propiedad eclesiástica, según los religiosos, pertenecientes a Dios que estaban bajo la protección de la Monasquia Hispánica.

18 GALLART PINEDA, P. A. El Monasterio de Santa María de la Murta, Alzira (Valencia), y su legado artístico. *Actas del Simposium I La Orden de San Jerónimo y sus monasterios: Espiritualidad, historia, arte y economía de una Orden religiosa ibérica*. pp. 480-481.



Fig. 13. Trabajos de consolidación en la estructura arquitectónica de Santa María de la Murta (Alzira).

El paraje de la Murta fue adquirido en 1989 por el Ayuntamiento de Alzira, que elaboró un Plan Especial de Protección de los Valles de la Murta y la Casella. El paraje forestal que hoy en día se conserva se ha destinado a labores educativas de formación y empleo juvenil. Años más tarde, en 1996, se llevaron a cabo labores de restauración en la imagen en bronce de la Virgen que se ubicaba en la capilla de la Mare de Déu, situada en el interior del jardín de la casa conventual, volviéndola a entronizar. Esta figura es una copia de la escultura original destruida en 1936 y que se trasladó después de la desamortización a la Iglesia de Santa Catalina de Alzira<sup>19</sup>.

Uno de los edificios anexos que sufrió frecuentes remodelaciones fue la nevera, construcción incluida en el Inventario de Depósitos de Nieve Valencianos. En ella aparecen elementos de periodos como el barroco, el gótico y el neoclásico y se han realizado campañas de arqueológica recuperando restos cerámicos procedentes de la familia Vich y la Orden de los Jerónimos. Esta construcción fue declarada en 2002 Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento por la disposición adicional primera, ubicado en un espacio protegido definido como Paraje Natural Municipal (PNM) desde 2004<sup>20</sup>.



Fig. 14. Estado actual tras los trabajos de consolidación de patrimonio arquitectónico en el Monasterio de la Murta (Alzira).

19 LÓPEZ-YARTO, A., MATEO GÓMEZ, I., RUIZ HERNANDO, J. A. Op.cit. p.20.

20 CAMPÓN GONZALVO, J. Op cit. pp. 70-80.



Fig. 15. *Autorretrato* de Mariano Barbasán. 1887 (51 x 41 cm) Museo de Zaragoza.



Fig. 16. *Un Rincón de Toledo*, 1887 (39 x 18 cm). Museo de Zaragoza.

## 4.2. EL PINTOR MARIANO BARBASÁN Y SU OBRA

Mariano Barbasán y Lagueruela (Zaragoza, 3 de febrero de 1864 - Zaragoza, 22 de julio de 1924) fue uno de los pintores aragoneses que más reconocimiento alcanzó a nivel internacional durante el primer tercio del siglo XIX. En 1880 llegó a Valencia con motivo de la destinación de su hermano mayor a la Academia Militar como profesor. Fue entonces cuando Barbasán se matriculó en la Academia de San Carlos para estudiar pintura sin recibir una previa formación artística en Zaragoza. Fue el único pintor del siglo XIX natural de Zaragoza que realizó sus estudios académicos en Valencia rodeándose de un enriquecedor ambiente artístico en los círculos de pintores de la ciudad.

En la escuela valenciana coincidió con jóvenes pintores como Salvador Abril Blasco (1862-1924) y Joaquín Sorolla (1863-1923), con los que establece una amistad más prolongada a pesar de la divergencia de su proyección y trayectoria artística del que queda el rastro de intercambio<sup>21</sup> de obras entre ambos<sup>22</sup>. Existen testimonios recogidos por Bernardino de Pantorba donde se reconoce a Salvador Abril como el impulsor de las frecuentes excursiones conjuntas que efectuaba en los alrededores valencianos para pintar paisajes<sup>23</sup>. Barbasán plasma con su técnica los recursos originarios de este periodo en los que se muestran representaciones costumbristas típicas de la región con la luz, el cromatismo y el acabado vivaz y homogéneo que constituyeron parte de su legado pictórico<sup>24</sup>.

En 1887, después de su formación inicial en Valencia, se traslada a Madrid donde presentará algunas obras en la Exposición Nacional con el propósito de introducirse en los certámenes nacionales y darse a conocer.

El conocimiento de las colecciones del Museo del Prado, así como sus frecuentes viajes a Toledo<sup>25</sup> para visitar a su hermano propiciaron su iniciación en las escenas de género de ambientación histórica<sup>26</sup>.

La concesión de la plaza de pensionado de pintura en Roma por la Diputación de Zaragoza le fue otorgada en 1889 tras la presentación de sus

21 Barbasán conservaba una prueba de la estrecha relación que mantuvo con Joaquín Sorolla y sus intercambios de pequeñas obras con el grabado de tres pequeños dibujos (23 x 16 cm) dedicado por el artista.

22 GARCÍA GUATAS, M., La pintura valenciana y su influencia en pintores aragoneses: Mariano Barbasán. En: *Pintura valenciana del siglo XIX - Ciclo de conferencias pronunciadas en la Real Academia de Bellas artes de San Carlos* [actas] pp. 241-250.

23 DE PANTORBA, B, *Mariano Barbasán: Edición crítica y documentación preparadas por Manuel García Guatas*, pp. 36-38.

24 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. pp. 251-254.

25 MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Barbasán Lagueruela, Mariano*.

26 AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA, *Artistas aragoneses: desde Goya a nuestro días*. [catálogo de exposición]. p.124.

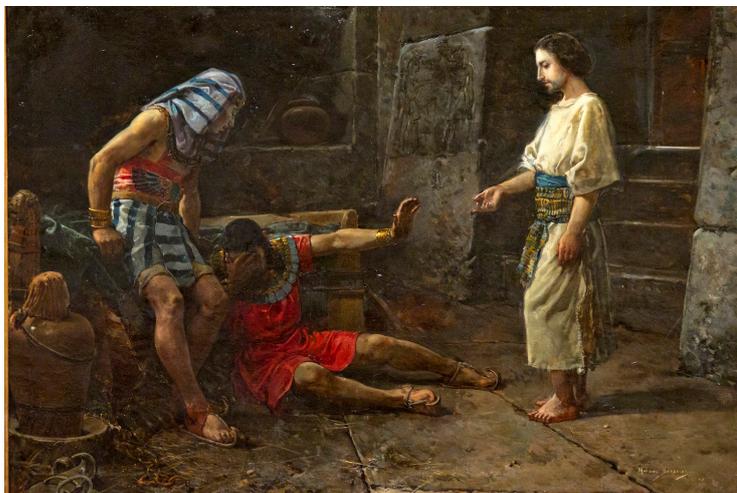


Fig. 17. *José explicando el sueño del copero y del panadero del Faraón*, 1888 (86 x 118 cm). Museo de Zaragoza.



Fig. 18. *Plaza de Anticoli Corrado*, 1922 (94 x 85 cm). Museo de Zaragoza.

brillantes ejercicios en la oposición. Una última obra de tema histórico *José explicando el sueño del copero y del panadero del Faraón* logró la ampliación de sus estudios en la Academia Española de Roma<sup>27</sup>. Su estancia previa en Madrid, así como el contacto con otros artistas españoles allí establecidos, influyó notablemente en su pintura y su estilo derivado del fortuniano y del preimpresionista italiano. Los referentes estilísticos valencianos le venían de la mano de afamados artistas como José Benlliure<sup>28</sup>. Al igual que otros artistas españoles pensionados, se vio obligado a pintar dos escenas de historia aragonesa y estudios arqueológicos copiados de grabados de Dürero<sup>29</sup>, que debía enviar a España cumpliendo con el contrato de la institución provincial. En virtud de ello, se constituyó en Roma en la segunda mitad del siglo XIX una pequeña comunidad de pintores aragoneses pensionados, de la que formaba parte el entonces joven Mariano Barbasán<sup>30</sup>. La insuficiente renta establecida por la Diputación de Zaragoza en sus años de formación, le forzó a ocuparse de temas pictóricos más costumbristas, inspirados en ambientes cotidianos que pudieran tener un mayor éxito en la venta a los marchantes.

En 1889, Mariano Barbasán contrajo matrimonio con una joven de Saranicesco (Italia) con la que tuvo un hijo con la que adquirió, en ese mismo año, una casa de un pueblecito de la campiña romana llamado Anticoli Corrado. En estos parajes establece su estudio donde pintó numerosas obras de paisaje costumbrista que le convirtieron en un artista reconocido de este género.

Hombre de hábitos metódicos y gran habilidad para tocar la guitarra, coleccionista filatélico, de buen humor permanente, aficionado a pasar jorna-

27 DE PANTORBA, B. Op. cit. p.38.

28 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. 250-260.

29 AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA, Op. cit. p.27.

30 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. 250-260.



Fig. 19. Detalle de la obra *El pintor*, 1922. Museo de Zaragoza.



Fig. 20. *El pintor*, 1922. Museo de Zaragoza.

das rodeado de sus incondicionales. Organizaba fiestas en el Círculo Artístico Internacional de Roma como la del carnaval de 1892, donde realizaron un retrato colectivo con sus amigos disfrazados de moros en una escena de café árabe en la que se encontraban: Barbasán, Blas Benlliure (1852-1936), Vicente Poveda (1857-1935), Eugenio Vivó (1869-1925)<sup>31</sup>.

La inclusión de sus obras en el mercado del arte internacional aumento la difusión de la producción de Barbasán a causa del impulso de marchantes ingleses y alemanes introducidos en las fronteras europeas y americanas. Representantes de galerías y coleccionistas le proporcionaron exposiciones tanto en el ámbito europeo como en América Latina (Argentina, México y Brasil) por medio de la Hispanic Society<sup>32</sup>. Sin embargo, fue poco conocido en el territorio nacional debido a la escasa participación en exposiciones, salvo una primera realizada en 1887 en la Exposición Nacional. Tras su regreso a Zaragoza realizó una última exhibición, un año antes de su muerte, en el Centro Mercantil de Zaragoza en la que cosechó un gran éxito en el público.<sup>33</sup>

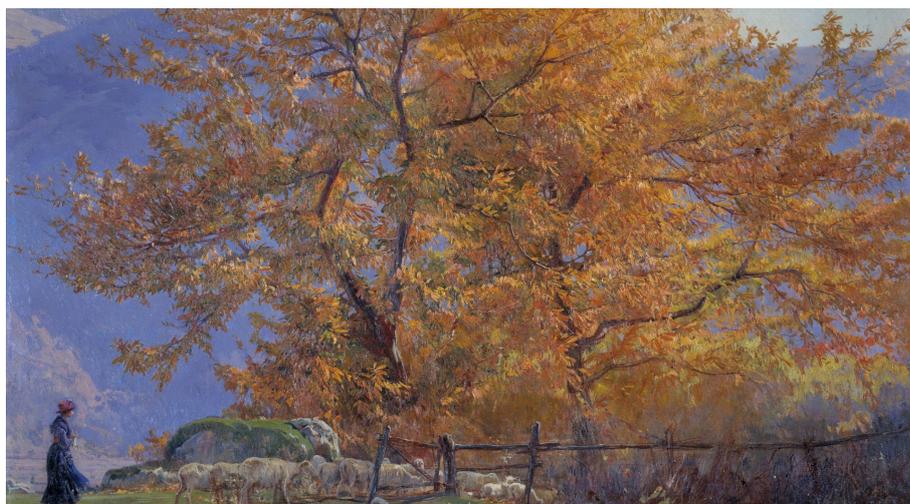


Fig. 21. Detalle de *El castaño*, 1918 (50 x 72 cm). Museo del Prado.

31 DE PANTORBA, B. Op. cit. p.38.

32 Institución museística destinada a la divulgación del arte y la cultura de España, Hispanoamérica y Portugal.

33 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. 250-260

Su producción artística se centró en escenas costumbristas y paisajes rurales cargados de una gran luminosidad mediterránea y esplendor cromático. La influencia de Mariano Fortuny, de los *macchiaioli*<sup>34</sup> y los preimpresionistas italianos se refleja en su técnica de pincelada abreviada con pequeños toques de color y la luz sobre el lienzo dando lugar a atractivos y espontáneos efectos preciosistas<sup>35</sup> cargados de un gran valor estético.

El establecimiento de su residencia de forma permanente en Italia durante treinta años, así como su temprana difusión en las redes del mercado del arte internacional provocaron un relativo desconocimiento de su producción en territorio nacional. La notoriedad fuera de nuestras fronteras y las exposiciones póstumas organizadas por su hijo Mariano Barbasán Lucaferri supusieron su redescubrimiento a nivel nacional el esplendor de su trayectoria artística, afianzándolo como una de las figuras claves en la pintura española de finales del siglo XIX. En 1921 fue designado maestro de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, en la que ocupa la plaza delegada por Francisco Pradilla tras su muerte. En 22 de julio de 1924 Barbasán fallece en Zaragoza a causa de su ya avanzada enfermedad de arteriosclerosis a la edad de 60 años<sup>36</sup>.

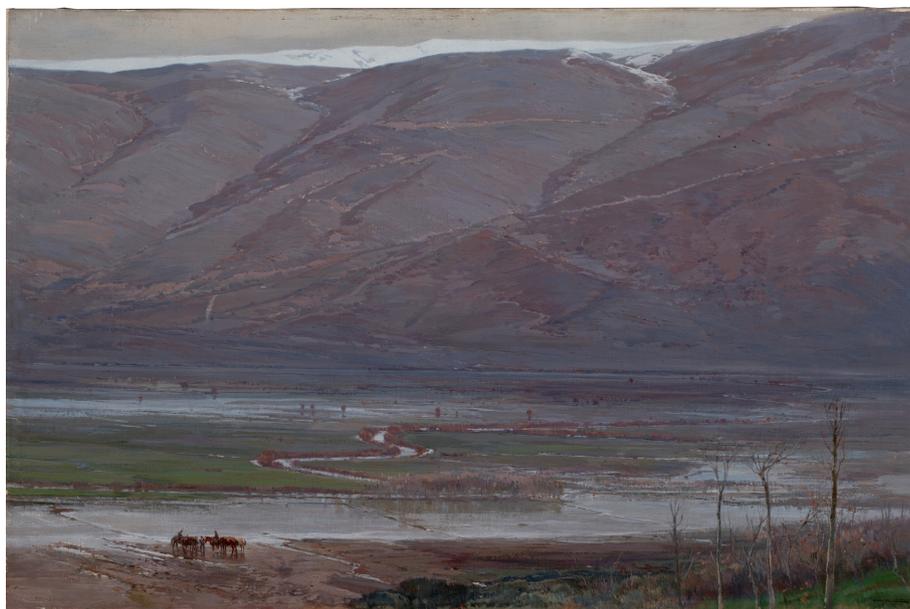


Fig. 22. *Tristeza invernal*, 1917 (64 x 98 cm). Museo del Prado.

34 En italiano 'manchistas' o 'manchadores'. Daban nombre a un movimiento pictórico desarrollado en Italia durante la segunda mitad del siglo XIX con principales exponentes como Diego Martelli, Nino Costa, Antonio Puccinelli y Raffaello Sernesi.

35 Según Javier Pérez Rojas en su libro *Preciosismo y simbolismo*, el preciosismo es un aspecto de la pintura valenciana que seduce al espectador a través de la mera visualidad, sensorial y perceptiva de la pintura entendida como un refinamiento de su estilo. PÉREZ ROJAS, F., J., *Preciosismo y simbolismo. El esplendor de la pintura valenciana...*

36 DE PANTORBA, B. *Ibidem* p.53.

### 4.3. EL PAISAJE ACADEMICISTA EN EL ENTORNO DE MARIANO BARBASÁN



Fig. 23. Detalle de *Paisaje napolitano* de Mariano Fortuny, 1874 (29 x 44 cm). Museo del Prado.

El paisaje se convirtió, en el ámbito de la pintura española, en un género ampliamente desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX debido al impulso de la pintura heredada de Fortuny (1838-1874) y a los preimpresionistas. Su gran éxito en los circuitos del mercado del arte estuvo propiciado por la conexión directa de los artistas plenairistas con la naturaleza. Los pintores adquirirían su formación en las escuelas oficiales del panorama europeo y completaban el aprendizaje con viajes a entornos cargados de inspiración, así como en talleres de artistas ya consagrados<sup>37</sup>. Con frecuencia realizaban trabajos al aire libre o *au plein air* en los que portaban sus tablas de pequeño formato o *tableautin*, facilitando el transporte de la obra final y proporcionando un soporte de mayor rigidez que el lienzo.

El contexto artístico desarrollado durante el siglo XIX se caracterizó por el desconocimiento de los diferentes movimientos pictóricos que se estaban desarrollando y gestionando en los enclaves europeos más importantes. De esta forma, los pintores academicistas valencianos estuvieron influenciados por el movimiento impresionista que prosperaba en París o Roma recreando, mediante paseos artísticos, los márgenes de la geografía valenciana<sup>38</sup>.

Cada trayectoria personal y artística siguió vertientes muy diversas que dependían de las circunstancias de la época. Valencia y Roma fueron las referencias capitalinas para la formación y el desarrollo de la producción de muchos artistas como Mariano Barbasán. La mayoría de los pintores aragoneses que fueron beneficiarios del pensionado se instalaron en la capital italiana formando una comunidad de artistas con grandes dotes para el paisaje rural y la composición ambiental<sup>39</sup>.



Fig. 24. *Playas de Bretaña* de Hermenegildo Estevan, 1884 (45 x 94 cm). Museo del Prado.

37 HEINZ, K, PEREZ, E., Aproximación técnica a las tablitas del Instituto Gómez-Moreno. Pintura sobre tabla decimonónica. En: *Arché*..p.174..

38 DE PANTORBA, B. Op. cit. pp.37-38.

39 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. 250-260.



Fig. 25. *A la orilla del estanque* de Ignacio Pinazo, 1890 (19 x 41 cm). Museo del Prado.



Fig. 26. Detalle de *Barca en la playa del Cabañal (Valencia)* de Ignacio Pinazo, 1880 (22 x 35 cm). Museo del Prado.

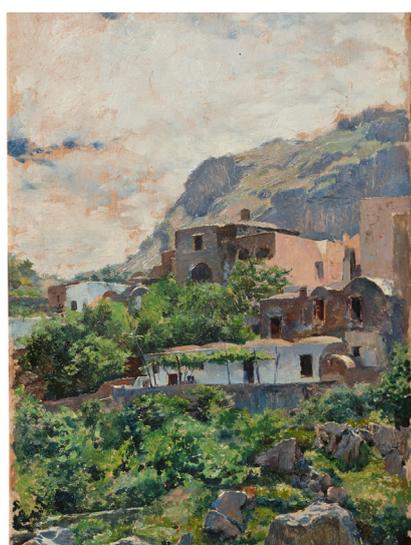


Fig. 27. Detalle de *Paisaje de Capri* de Francisco Pradilla, 1878 (27 x 17 cm). Museo del Prado.

Los dibujos de pequeñas dimensiones sobre paisajes habitados por figuras y escenas populares<sup>40</sup> enfatizaban las formas y contornos de líneas, conforme a una gradación tonal y composiciones mediante masas o manchas luminosas, tal y como desarrollaba Carlos Haes en su magisterio en la Academia de San Carlos en Valencia<sup>41</sup>.

El éxito de Mariano Fortuny y Jean-Louis-Ernest Meissonier (1817-1891) sedujo a los pintores españoles de finales del siglo XIX, al igual que la pintura independiente de Ignacio Pinazo (1849-1916) cautivó a los artistas valencianos. En la capital italiana destacaba la figura de la escuela española fomentada por los hermanos Benlliure, Joaquín Agrasot (1836-1919), José Garnelo (1866-1945), Enrique Simonet (1864-1927), Eugenio Vivó Tarín (1869-1925) y Vicente Poveda (1865-1932). El preciosismo pictórico definió la pintura del panorama academicista en Roma, que supuso un hándicap en la asimilación de las innovaciones estéticas que se producían en esa época. El fortuynismo e impresionismo coincidían en las pinceladas de color vibrante y minúsculo a través de una paleta de tonalidades claras. Sin embargo, los epígonos de Fortuny comenzaban a pintar al natural retocando posteriormente sus apuntes en el estudio, mientras que los impresionistas trabajaban directamente en sus talleres<sup>42</sup>.

Entre las figuras más relevantes de la Academia Española en Roma cabe destacar al aragonés Francisco Pradilla (1848-1921), que comenzó como pensionado en 1874 para la elaboración de pintura de género histórico y se convirtió en director de la academia algunos meses después. Aunque se dedicó principalmente a realizar encargos por el Estado, es en el paisajismo donde se aprecia su estilo pictórico más refinado con la utilización de escenas costumbristas de las Paludes Pontinas<sup>43</sup> o de ambientes marítimos gallegos. Realizó diferentes viajes, tanto por la geografía italiana como por territorios aragoneses más emblemáticos, donde tomaba apuntes de paisajes singulares cargados de virtuosismo técnico que en muchas ocasiones utilizó como fondos en representaciones históricas<sup>44</sup>.

40 UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, Escuela de Roma: Pintores aragoneses en el cambio de siglo [catálogo de exposición] p. 174

41 DE PANTORBA, B. Op. cit. p.27.

42 UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. Op. cit. p.24.

43 Área próxima a la capital italiana perteneciente a la región de Lazio que se extiende en una densa marisma cercana al Mar Tiro.

44 UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. Op. cit. p.23.



Fig. 28. *La pavera* de Hermenegildo Estevan, 1883 (78 x 120 cm). Museo del Prado.

Hermenegildo Estevan (1851-1945) fue otro de los pintores aragoneses que cultivaron temas de paisajes en Roma, pensionado para la plaza de representaciones paisajistas en 1888. Sus obras fueron enviadas a la revista *La Ilustración Española y Americana* en la que actuó como corresponsal con pintorescos bocetos y estampas rurales<sup>45</sup>. Utilizaba las referencias gráficas que la fotografía le aportaba y en la que retrataba escenas de sus viajes en Italia, la Bretaña francesa y Normandía durante la década de 1880<sup>46</sup>.

El pintor aragonés Agustín Salinas (1861-1928) formó parte de la comunidad de artistas españoles en Roma y fue predecesor inmediato de Mariano Barbasán tras ser aceptado para su pensionado en 1882. En su producción pictórica se observan dos estilos muy diferenciados, según la temática ejecutada: pintura de casacón muy manida y sin definición o *au plein air* creativo en la concepción de paisajes. Se ha considerado epígono de José Benlliure tal y como resume Bernardino de Pantorba en sus alusiones bibliográficas<sup>47</sup>.

La atractiva pintura que practicaban los artistas era efectuada con un minucioso virtuosismo técnico que provocaba una fascinación visual derivada de la finura practicada en cada una de las fracciones del lienzo o *tableautin*. Los colores embellecedores, el brillo matizado con focos de luz decimonónica y fortunyaniana formaban parte de un tipo de pintura muy diferente a la practicada en España por Sorolla, Cecilio Pla (1860-1934) y Muñoz Degrain<sup>48</sup>.

La introducción del género de paisaje en las redes del mercado del arte y en la historia de la pintura contemporánea se le atribuyen a Paul Duran-Ruel, primer marchante impresionista y de representaciones paisajistas, quién divulgó su gusto incipiente por esta categoría en el circuito del comercio artístico. Su estrecha relación con Fortuny, así como la intensa propaganda que Duran-Ruel efectuó, propició el crecimiento de las representaciones rurales, debido a la demanda de los clientes de la época y a la proliferación de seguidores del maestro catalán ante su indudable éxito<sup>49</sup>.



Fig. 29. *Jardín de la casa de Fortuny* de Mariano Fortuny, 1877 (40 x 28 cm). Museo del Prado.

45 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. 240-250.

46 UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. Op. cit. p.23.

47 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. 240-250.

48 GARCÍA GUATAS, M. *Ibidem..*

49 UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. Op. cit. p.25.

## 4.4. ESTUDIO ESTILÍSTICO

### 4.4.1. Análisis compositivo

La obra *Paisaje de la Murta* es una tabla de pequeño formato, con unas dimensiones exactas de 17 cm de alto y 28 cm de ancho, con 1 cm de grosor sobre madera de frondosa. En la obra se muestra un paisaje a través de una diferenciación de planos que plasma una determinada perspectiva que le confiere profundidad al paisaje.

La forma o disposición de los elementos que aparecen en la pintura señalan la utilización de una perspectiva cónica o lineal, en la que las figuras están ubicadas paralelamente a la línea de horizonte, y en este caso en concreto, a la vista del espectador. De esta forma, el punto de fuga converge en el centro de la misma representación y la línea de horizonte se sitúa en la mitad de la composición. Esta características constructivas, unidas a las cualidades técnicas que se observan en la pintura, consolidan la hipótesis de la ejecución del *Paisaje de la Murta in situ*.

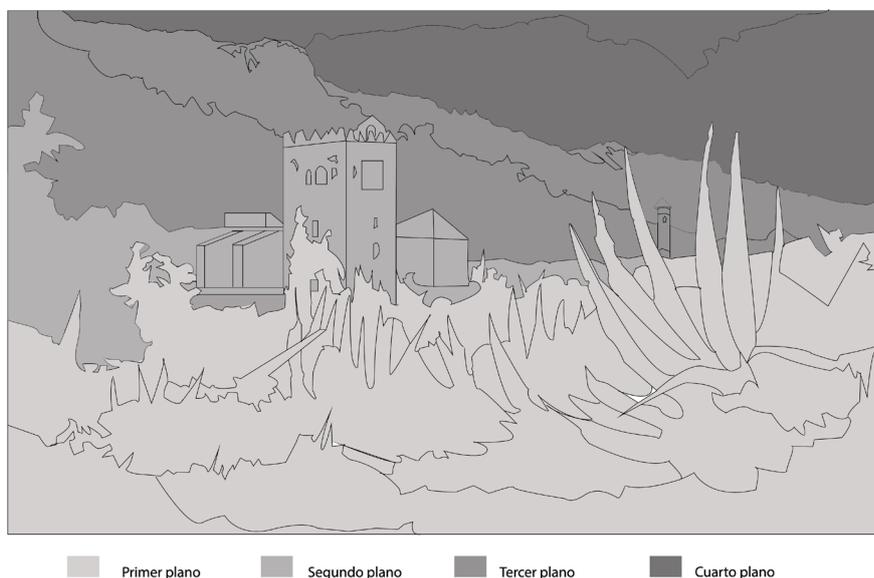


Diagrama 1. Análisis compositivo de planos.

El análisis visual de los diferentes planos (Diagrama 1) que conforman la obra nos muestran cuatro planos predominantes, derivados de la distancia a la que se encuentran los diferentes elementos del paisaje. Por un lado, se observa un primer plano en el margen superior formado por una hilera de plantas conocidas como sábilas y que se intercalan con pequeños arbustos característicos del bosque mediterráneo. Aparecen en un primer plano más cercano al espectador seguido de un segundo nivel que conforman las ruinas del edificio del Monasterio junto con otros anexos que aparecen en segunda instancia. El tercer plano abarca todo el fondo montañoso de la pintura, for-

mado por la Sierra de Corbera. Por último, el cuarto plano comprende el cielo saturado de nubes.

En el lateral izquierdo de la composición aparece la inscripción donde se describe el nombre del paraje representado, escrito en vertical de abajo hacia arriba, así como la fecha de realización, el 21 de Noviembre de 1884.

El análisis compositivo de los planos que conforman el Paisaje de la Murta, junto con la comparativa de imágenes y planos de la construcción del monasterio, permite hipotetizar sobre la ubicación aproximada de Mariano Barbasán en el momento de ejecución de la obra. La pintura representa dos de las caras de la fachada de la torre principal, así como los contrafuertes y dinteles que construyen el claustro. La inclinación de los dos últimos planos, que comprende la montaña y el cielo, muestra la proximidad del autor al edificio principal. Por ello, tal y como se describe en el Diagrama 2, Mariano Barbasán se situó a una distancia cercana a los 30-60 metros con respecto al monasterio y en un ángulo aproximado de 45°.

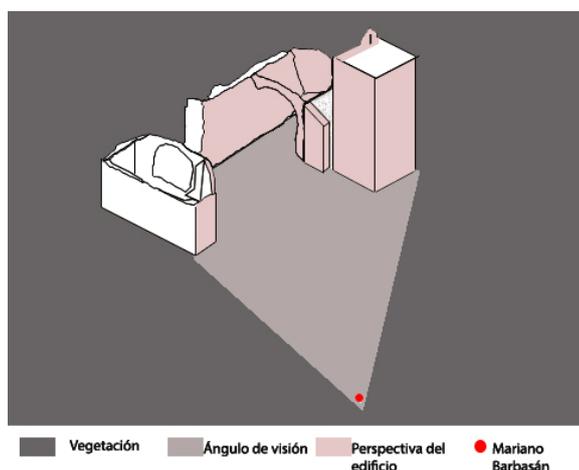


Diagrama 2. Aproximación a la ubicación de Mariano Barbasán en el momento de ejecución de la obra.

#### 4.4.2. Otras representaciones

La necesidad de los artistas del siglo XIX por conectar directamente con la naturaleza que les rodea impulsó la búsqueda de enclaves que suscitaban su interés estético. El paraje de La Murta se convirtió en un paisaje nacional de gran belleza para los pintores que se formaban en la escuela de Bellas Artes de San Carlos, cuando en 1871 Rafael Montesinos Ramiro, profesor de la asignatura Perspectiva y Paisaje en la escuela valenciana, introdujo la pintura de este género entre los ejercicios prácticos<sup>50</sup>. La práctica pictórica al natural entró a formar parte de los contenidos académicos de la escuela valenciana,



Fig. 30. Detalle de la inscripción lateral.

50 LÓPEZ ALBERT, S. Entre valles y monasterios: el paisaje valenciano a finales del siglo XIX. En: *Ars Longa*. p. 108



Fig. 31. Valle de la Murta de Antonio Muñoz Degrain, 1864. Colección particular.

influenciada por los conocimientos promulgados por el profesor Carlos de Haes, quien observaba la naturaleza con una perspectiva diferente a la encontrada en territorio levantino. La introducción del tema paisajista en las pinturas de finales del siglo XIX llevó al acuñamiento del término “bautismo de sangre” para los pintores que se iniciaban en la práctica pictórica al natural en la geografía valenciana<sup>51</sup>.



Fig. 32. Grabado de Vista de la Murta y Ruinas del antiguo Monasterio. (22 x 12 cm) 1883. Colección particular.

Rafael Montesinos, instructor de esta tipología artística, realizó una serie de obras representando el valle de La Murta, que fueron expuestas en la Exposición Nacional de 1864 y en la que aparecían pinturas referentes al *Puente a la entrada del destruido Monasterio de la Murta* (1864), *El Monasterio de la Murta* (1846), *El Monasterio jerónimo de la Murta* (1846) y *La Murta. Puerta del Monasterio* (1855).

Por su parte, Rafael Monlón Torres (1843-1900), artista poco representativo del género paisajístico y excelente pintor de marinas, presentó a la Regional Valenciana de 1867 *Varias vistas del barranco de la Murta*<sup>52</sup>.

Javier Juste Cerveró (1856-1894) escogió el tema del Valle de la Murta para la Exposición Nacional de 1884, en la que recibió la segunda medalla con la obra titulada *Paisaje de la Murta* y donde se observaba el antiguo monasterio jerónimo. Juste no sólo coincidió con Mariano Barbasán cronológicamente en la representación de este enclave, sino que formaba parte del alumnado de la Academia de San Carlos.

José Vilar y Torres (1828-1904) se convirtió en epígono de Javier Juste y ejecutó *Recuerdo de la Murta* (1885), premiada con una medalla en la Exposición celebrada en el Ateneo Valenciano y calificada de “bellísima” por el público asistente<sup>53</sup>.

Antonio Muñoz Degrain, compañero de Mariano Barbasán en la Acade-

51 LÓPEZ ALBERT, S. Op. cit. pp.106-107.

52 LÓPEZ ALBERT, S. *Ibidem*. p.109.

53 LÓPEZ ALBERT, S. *Ibidem*. p.110.



Fig. 33. Detalle de *La Sierra de las Agujas* de Antonio Muñoz Degrain, 1864. (144 x 217 cm). Museo del Prado.

mia de San Carlos de Valencia, realizó en 1864 una obra titulada *Vista del valle de la Murta* y en la que obtuvo la tercera medalla del Museo Nacional de El Prado. En ese mismo año, los picudos perfiles de la Sierra de Corbera cautivaron su inspiración con la obra *Sierra de la Agujas tomada desde la loma del Carvall Bernat* (Tavernes de la Valdillgna), dotando de una gran fidelidad y protagonismo a la naturaleza del enclave<sup>54</sup>.

Rafael Montesinos Ausinas (1846-?), hijo del maestro Rafael Montesinos Ramiro y fiel discípulo de Muñoz Degrain, también utilizó el referente paisajista donde reflejó el emblemático Valle de la Murta en obras como *Estrecho camino de la Murta* (1871), *Valle de Corbera* (1874) o el *Valle de la Murta* (1883), en las que resalta la fisionomía natural del paisaje<sup>55</sup>.

Esta recopilación de obras muestra la relevancia de este género en la Escuela valenciana, donde cabe destacar el Paraje de la Murta como una de las grandes fuentes de inspiración artística. La frondosa vegetación del paisaje, así como su proximidad a la ciudad de Valencia, fueron las claves de este referente en la producción de los artistas valencianos de la época.

## 5. ESTUDIO TÉCNICO

En el siguiente apartado se desarrollan las características de los materiales que conforman los distintos estratos de la obra a través de la observación organoléptica de la misma con la ayuda de microscopio óptico y macrofotografías. La tablilla, objeto de estudio, no muestra, en un primer examen visual, indicios de restauraciones anteriores o repintes posterior al proceso de ejecución de la obra, ya que el estado de conservación es similar en la totalidad de la misma y no presenta elementos ajenos añadidos.

### 5.1. Soporte lúgneo

La obra está formada por una única pieza rectangular de madera de frondosa de pequeñas dimensiones, calificada con el término de *tableautin*. El apelativo surgió en Francia en el siglo XIX y fue desarrollado por reconocidas figuras de la pintura romántica como Ernest Meissonier (1815-1891), el cuál difundió la utilización de este pequeño formato a través de su pintura denominada de "casacón"<sup>56 57</sup>. El transporte y las dimensiones del *tableautin* supo-

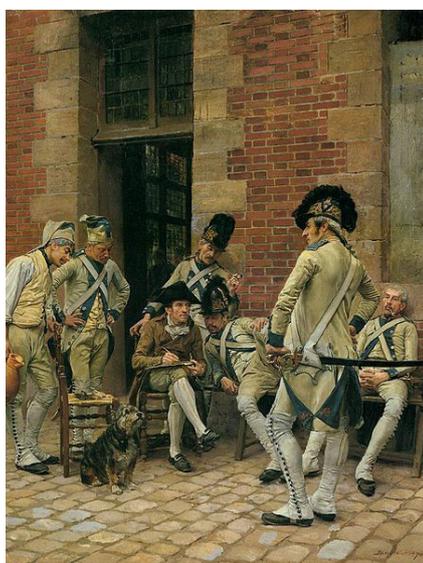


Fig. 34. *El retrato del Sargento* de Ernest Meissonier, 1874 (73 x 62 cm). Kuntsttalle Museum (Hamburgo).

54 MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *La Sierra de las Agujas, tomada desde la loma del Cavall-Bernat*.

55 LÓPEZ ALBERT, S. *Ibidem*. p.109.

56 Término acuñado a representaciones pictóricas de pequeño formato con personajes de la corte francesa vestidos con casacas frecuentes en la segunda mitad del siglo XIX.

57 HE, K., *Estudio técnico del estado de conservación de una pintura sobre tabla octagonal "Madame Anónima": Análisis de casos*. pp. 9-10

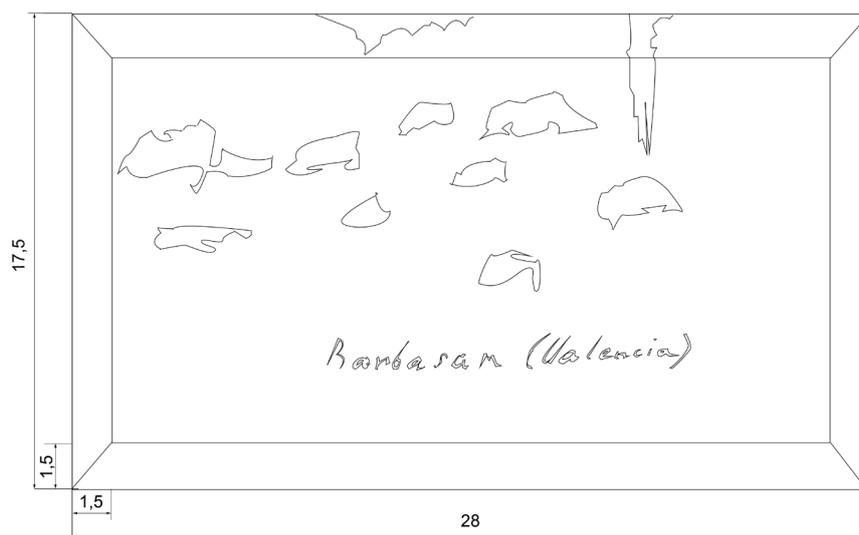


Diagrama 3. Dimensiones y estructura del soporte ligneo de la obra.



Fig. 35. Macrofotografía de radios multiseriados vistos en la sección tangencial.

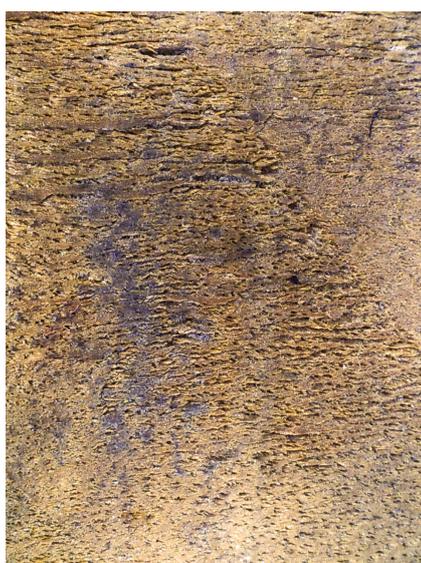


Fig. 36. Macrofotografía de vasos fracturados en diagonal vistos en la sección transversal.

nían ciertas ventajas a los pintores de la escuela valenciana como Barbasán, lo que impulsó su desarrollo en el panorama nacional preimpresionista, así como en la escuela fortunyana.

La transmisión del amor a la naturaleza y su relación directa como introductor paisajista se debe al entusiasmo instruido por Rafael Montesinos Ramiro como profesor de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que fomentó el plenerismo entre sus alumnos<sup>58</sup>. Así, las tablitas de pequeñas dimensiones y grosor eran previamente biseladas por los ebanistas de la época para ser transportadas en la propia caja de pintura. Suponía una comodidad como soporte de pintura rápida al exterior, apuntes o bocetos, al igual que en la propia venta de los estudios paisajistas en el mercado del arte<sup>59</sup> por lo que se garantizaba el éxito de sus ventas<sup>60</sup>.

El pequeño formato rectangular presenta unas dimensiones de 17,5 x 28 cm, con 1,5 de biselado en el reverso y 0,5 cm de grosor. El examen visual y organoléptico de su estructura macroscópica muestra una madera perteneciente a la familia de frondosas<sup>61</sup>, ya que no se aprecian los anillos de crecimiento ni la definición del veteado propio de algunas coníferas. La observación al microscopio del reverso de la tablilla muestra radios multiseriados y biseriados<sup>62</sup>, paralelas a los vasos<sup>63</sup>, así como punteaduras o espejuelos característicos de algunas especies de frondosas como el haya (*Fagus sylvatica*)<sup>64</sup>. Las frondosas se caracterizan por su compleja estructura macroscópica, la dureza de sus fibras y su agrupación de sus fibras en bloque, que le otorgan

58 LÓPEZ ALBERT, S. Op. cit. p.107.

59 HEINZ, K, PEREZ, E. Op. cit. pp.173-177.

60 MINISTERIO DE CULTURA. *Sorolla: Pequeño formato. Fondos del Museo Sorolla*. p.19.

61 Clasificación genérica de la maderas pertenecientes al grupo de las angiospermas o latifoliadas.

62 Radios medulares formados por células parenquimáticas que presenta un mayor número de células visibles en el corte tangencial y radial.

63 AAVV. *La madera y su anatomía*. pp. 163-173.

64 VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. pp- 103-108.



Fig. 38. Reverso de la obra. Fotografía de detalle de bordes biselados.



Fig. 39. Reverso de la obra. Fotografía de detalle de impregnación.



Fig. 40. Reverso de la obra. Macrofotografía de impregnación de tonalidad amarilla en la esquina biselada.



Fig. 37. Reverso de la obra. Fotografía general con luz visible.

una gran resistencia mecánica. En este caso no se ha podido determinar qué tipo de especie de madera es ya que los elementos presentes no aportan información suficiente que ayude a su identificación.

El tipo de corte de la madera se sitúa entre la sección radial y tangencial siendo esta última la predominante, ya que las fibras no se encuentran totalmente paralelas entre sí y los vasos presentan una leve inclinación en la superficie<sup>65</sup>. La disposición de las vetas no se observa con nitidez debido a las características propias de la madera y a la suciedad superficial.

El biselado del reverso era frecuente en obras de esta tipología, con una anchura de 1,5 cm en los cuatro bordes de forma regular. La utilización de este recurso por parte de los ebanistas que se encargaban de la construcción de las tablillas se fundamentaba en razones meramente conservativas, según la tradición, para evitar cambios dimensionales en el soporte y alabeos.

En el reverso de la tablilla se pueden observar diferentes manchas e inscripciones que indican la autoría y ubicación de la obra, así como la presencia de una paleta cromática elaborada con tonalidades semejantes a la pintura del anverso y distintas huellas pictóricas de sustancias filmógenas desconocidas.

La caligrafía presente en la parte central inferior rubrica “Barbasán (Valencia)”, estableciéndola como autógrafa de Mariano Barbasán y Lagueruela en su etapa de formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. La signatura de tonalidad parda ocupa un total de 1 cm de alto x 13 cm de ancho, de correcta legibilidad. La realización de inscripciones y firmas en el reverso de las tablillas conformaba una práctica frecuente en la elaboración de obras de dicho formato y en pintura *a plein air*<sup>66</sup>.

65 VIVANCOS RAMÓN, V. *Ibidem*.

66 HEINZ, K, PEREZ, E. Op. cit. p.77.

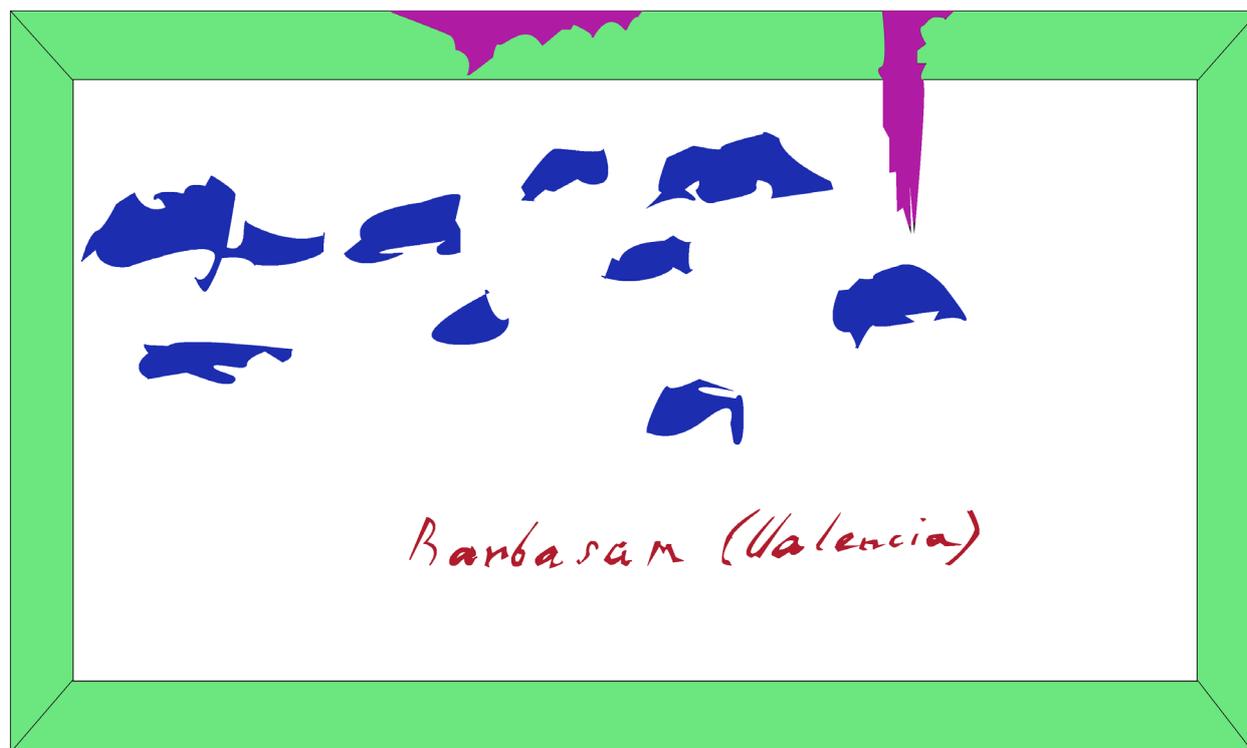


Diagrama 4. Datos del reverso de la obra.



Fig. 41. Firma de Mariano Barbasán. Fotografía de detalle.

En la parte superior central se disponen un total de nueve pinceladas cromáticas, divididas según su grado de calidez, de modo que se sitúan las más cálidas a la izquierda y las más frías a la derecha. Debido a la imposibilidad de efectuar una analítica de los pigmentos presentes no se ha determinado su composición exacta.

En los extremos superiores y en las esquinas izquierdas se observan impregnaciones cromáticas de un material de naturaleza desconocida de tonalidad parda oscura y blanca y aplicadas por fricción o aspersion.



Fig. 43. Fotografía de detalle de inscripción en el borde perimetral izquierdo del anverso.



Fig. 44. Diferenciación de texturas pictóricas. Fotografía de detalle.

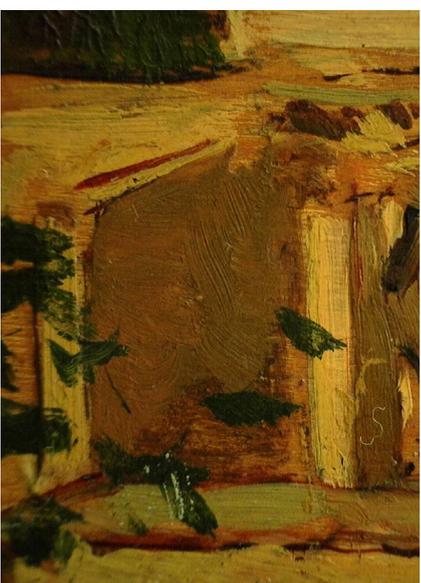


Fig. 45. Contornos de dibujo preliminar en elementos arquitectónicos. Fotografía de detalle.



Fig. 42. Fotografía general de anverso con luz visible.

## 5.2. Estratos pictóricos

La identificación técnica de los materiales que conforman los estratos pictóricos de la obra se ha llevado a cabo mediante un estudio organoléptico de la misma, un examen visual a través de fotografías de luz visible y espectros no visibles como infrarrojo y ultravioleta y fuentes de información secundarias.

El estrato pictórico está conformado por pintura al óleo, pigmentos aglutinados en aceite secante, aplicados directamente sobre el soporte lúneo sin capa de preparación. El carácter plenairista de la obra de Barbasán, fruto de un rápido proceso de ejecución, podría ser una de las justificaciones de la ausencia de imprimación. La inscripción que aparece en la zona inferior izquierda de la obra refuerza la fugacidad de la creación, al señalar la fecha exacta de su ejecución el 21 de Noviembre de 1884.

En la época en la que se realizó el *tableautin* se fomentó el desarrollo de la industria química de los materiales empleados en las Bellas Artes. Las características físicas que se observan en la superficie de la capa pictórica muestran una diferenciación en texturas y espesores, así como de transparencias derivadas de la ejecución a través de colores de manufactura industrial<sup>67</sup>. La utilización de pigmentos de pequeña granulometría para la creación de veladuras y capas diáfanos en el fondo de la tabla consolidan esta suposición.

La reflectografía infrarroja no muestra indicios de un dibujo preliminar, elaborado con materiales no permeables a su longitud de onda como el uso del carboncillo o el grafito<sup>68</sup>. No obstante, el dibujo subyacente o de encaje se puede observar con luz visible en ciertas zonas en las que se aprecian

67 JUANES, D., GÓMEZ, M. *La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas en museos y colecciones*. pp. 135-136.

68 DE LA SIERRA DIMAS, H., *Análisis infrarrojo de obra pictórica contemporánea de la colección de la Universitat Politècnica de Valencia*. [trabajo final de máster] p.16.



Fig. 46. Composición construida directamente sobre el soporte. Fotografía de detalle.



Fig. 47. Pinceladas cortas mediante las cuales configura los detalles.



Fig. 48. Incisiones en la capa pictórica originadas por el mango del pincel. Fotografía de detalle.

contornos arquitectónicos y en la vegetación. La composición es construida directamente sobre el soporte aplicando, de forma espontánea, el color.

Barbasán utilizaba frecuentemente la misma pintura al óleo con tonalidad rojiza y en algunos casos azul ultramar para esbozar los trazos principales de la obra. Utiliza líneas direccionales muy marcadas, trazadas de forma rápida y que servían como guías analíticas previas a la aplicación cromática como planteamiento del resultado final compositivo. Barbasán no acostumbraba a enmascarar o cubrir este perfil sino que se interesó por conservar la pureza del color para transmitir esa sensación lumínica gradual<sup>69</sup>.

Los aspectos relativos a la creación de los matices característicos en la técnica depurada del aragonés muestran una diferenciación en la densidad de la carga de pintura, presentando en una misma obra zonas de veladuras y empastes ópacos.

El soporte lúneo se incorpora como un elemento plástico que se relaciona directamente con la composición, quedando en desnudez en los extremos perimetrales de la obra. Tanto en la vegetación inferior como en los elementos arquitectónicos del paisaje recurre a pequeños toques de pintura que detallan las riquezas de la flora del Valle de la Murta y que reflejan la huella del pincel. La vegetación está construida con un *ductus* ligero, así como a base de incisiones en la capa pictórica practicadas mediante la parte trasera del mango del pincel.

El registro cromático del que se sirve en su composición incluye gamas a base de ocre, tierras, verdes, azules y pardos en los que se percibe la atmósfera y la intensidad lumínica del encuadre escogido<sup>70</sup>. La pintura comprende casi la totalidad del soporte, a excepción de los extremos que forman parte de la representación, quedando los bordes perimetrales carentes de capa pictórica. En los primeros planos las pinceladas cortas marcan la direccionalidad y vibración del espesor de la vegetación, mientras que en planos más alejados el gesto es más largo y estático.

La imposibilidad de analizar los pigmentos presentes lleva a hipotetizar sobre el uso de colores como el albayalde o el blanco de zinc, amarillo orgánico, bermellón, azul cobalto, tierra de sombra, hematites u óxido de hierro rojo, pardo orgánico y negro de huesos. Esta hipótesis se establece tras realizar una comparativa con los utilizados por sus coetáneos en la Academia de Bellas Artes de San Carlos<sup>71</sup>.

69 GARCÍA GUATAS, M. Op. cit. 26.

70 GARCÍA GUATAS, M. *Ibidem*. pp. 29-30.

71 JUANES, D., GÓMEZ, M. Op. cit. 143.



Fig. 49. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta.

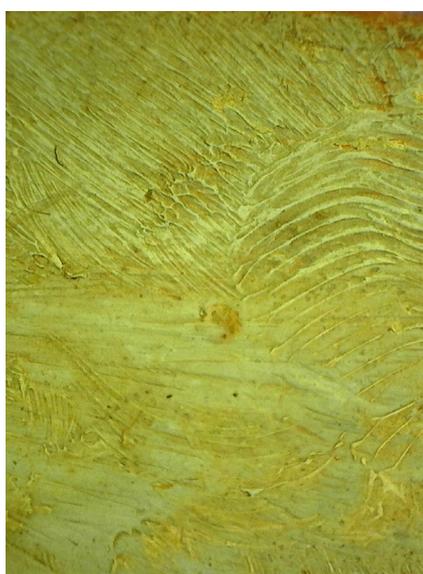


Fig. 50. Fotografía de detalle del cielo con fluorescencia ultravioleta.

La observación de la capa pictórica mediante técnicas fotográficas de fluorescencia ultravioleta muestra una diferenciación tonal en la zona del cielo, que vira a un amarillo cromo ligero, probablemente por el contenido de pigmento de blanco de zinc en la mezcla cromática<sup>72</sup>.

La capa pictórica presenta un estrato de barniz o de protección incoloro, de acabado satinado y de fino espesor, que se puede apreciar tanto en las fotografías de luz reflejada como en las fotografías realizadas con radiaciones ultravioleta. No se ha podido determinar la naturaleza del estrato, aunque por su periodicidad y acabado podría estar realizado a base de resinas naturales como dammar o almáciga, disueltas en esencia de trementina<sup>73 74</sup>. La morfología de la superficie muestra la metodología de aplicación a brocha en la totalidad de la obra y la heterogeneidad del barniz en las zonas superiores que coinciden con el cielo. Su aspecto presenta una ligera tonalidad amarillenta debido a los procesos de envejecimiento y oxidación.

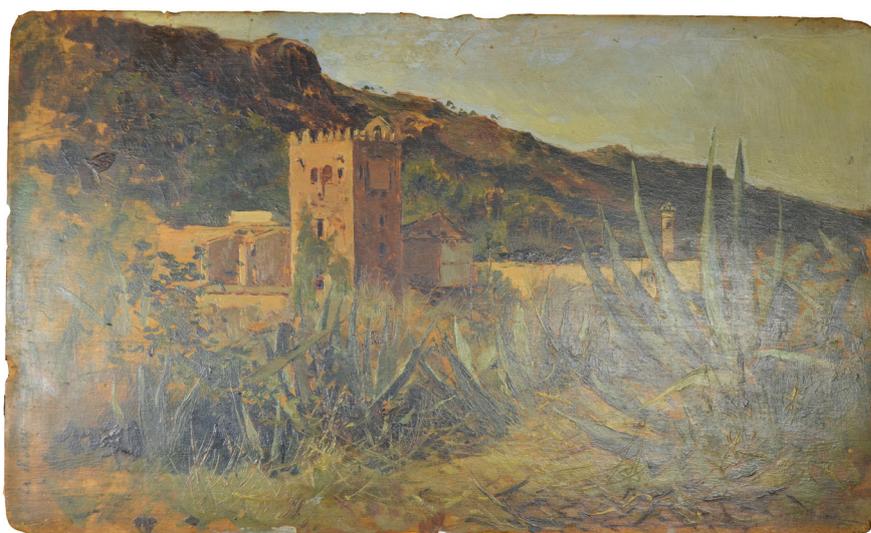


Fig. 51. Fotografía general de anverso con luz reflejada.

72 ROIG PICAZO, P. *Estudio técnico, analítico y estilístico de obras de arte*. p. 128.

73 DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. pp.94-95.

74 TOWNSEND, J.H. *The Materials Used by British Oil Painters in the Nineteenth Century*. En: *Tate Papers*.



Fig. 52. Fotografía de detalle de pérdida de soporte en la esquina inferior derecha.



Fig. 53. Macrofotografía de detalle de orificio en el reverso de la obra.



Fig. 54. Macrofotografía de desgaste superficial en el reverso de la obra.

## 6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La obra se encontraba en relativo buen estado de conservación debido a la estabilidad de los diferentes estratos que la conforman. Las patologías más visibles afectan a su apariencia estética, sin llegar a incidir en la lectura de la misma. El diagnóstico del estado de conservación de la obra se ha determinado tras el análisis organoléptico de la misma, apoyado de instrumental óptico y fotográfico específico.

### 6.1. SOPORTE LÍGNEO

La madera es un material frecuentemente utilizado en la pintura, el cuál sustenta los estratos pictóricos y a la vez presenta una alta sensibilidad a los factores medioambientales por sus naturaleza higroscópica<sup>75</sup>. Su capacidad de absorción y sorción del agua provoca cambios dimensionales por la fluctuación de humedad en su estructura interna<sup>76</sup> afectando al estado de conservación del soporte y estratos superpuestos<sup>77</sup>. Sin embargo, el soporte, en este caso, se encuentra estable y en buen estado y no presenta indicios de alabeamiento, dilatación o contracción.

El corte tangencial de la obra determina su mal comportamiento con el paso del tiempo, debido a los cambios dimensionales de la madera que podría derivar en un leve alabeo en sentido opuesto a los anillos de crecimiento. No obstante, al tratarse de una única pieza de madera de frondosa de pequeño formato ofrece una mayor dureza y resistencia a los cambios derivados de agentes medioambientales como la humedad o la temperatura<sup>78</sup>.

El soporte lígneo presenta pequeñas pérdidas que coinciden con los ángulos y el borde perimetral de la tablilla. Las causas que determinan esta patología se deben a factores de tipo físico-mecánico durante su manipulación o almacenamiento y que afectan a la parte más externa de la obra.

En el diagrama de daños del reverso (Diagrama 5) se aprecian estas pequeñas pérdidas, así como un orificio en la parte central generado por causas antrópicas y que evidencia la presencia de un clavo o alcaiyata como sistema de anclaje.

Los agentes físico-mecánicos han provocado grietas en la madera y desgastes superficiales al tratarse de una obra de pequeñas dimensiones que ha

75 La estructura celulósica de la madera compuesta por polímeros con grupos OH<sup>-</sup> provoca la atracción de las moléculas de agua generan un incremento de volumen en la misma.

76 RODRIGUEZ BARREAL. J.A., *Patología de la madera*. p.40.

77 VIVANCOS RAMÓN, V. Op. cit. p.111.

78 VIVANCOS RAMÓN, V. *Ibidem* pp. 116-117.



Diagrama 5. Daños de soporte en el reverso de la obra.

sido transportada y manipulada de forma constante. La abrasión o erosión superficial genera una pérdida de las células que constituyen la membrana celular en la superficie de la madera<sup>79</sup>.

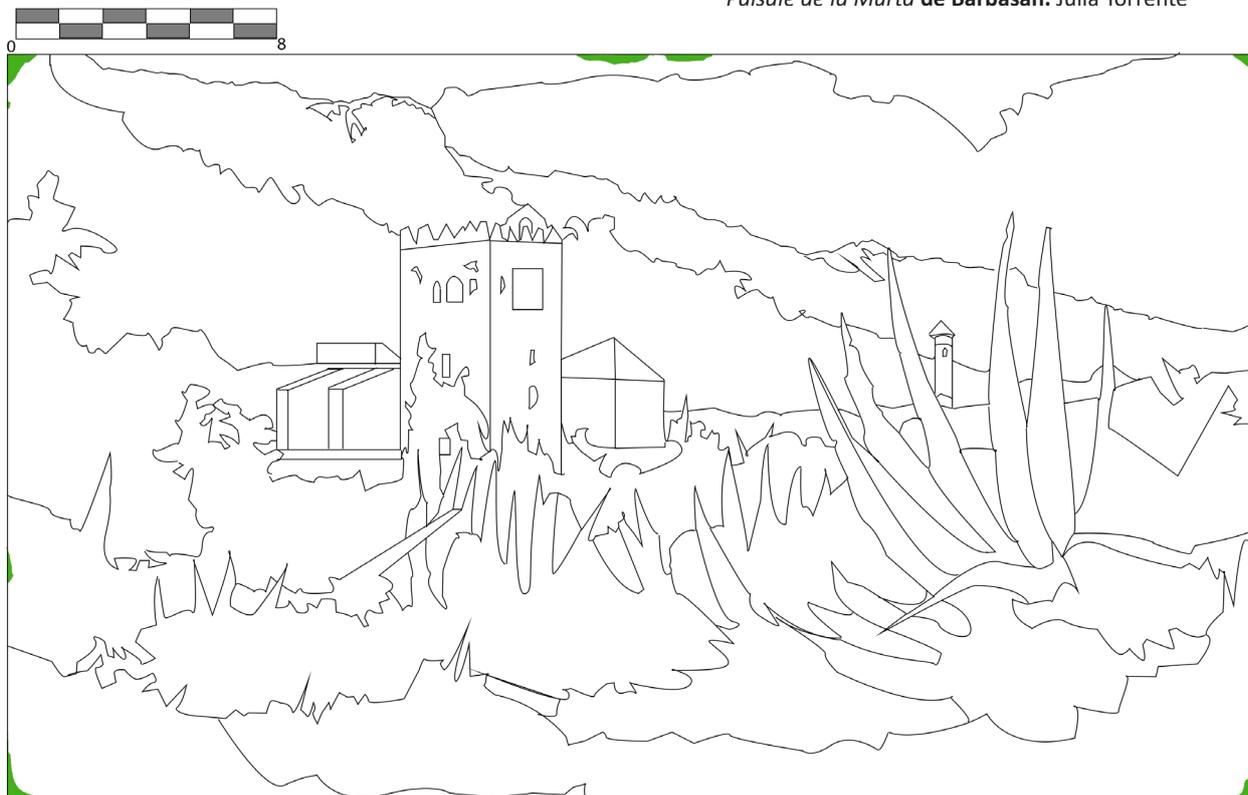
En la parte izquierda de la tablilla se observan manchas de tonalidad clara de naturaleza desconocida y que coinciden en algunos casos con los ángulos del bisel.

La suciedad superficial generalizada se aprecia en la tonalidad actual de la madera, que adquiere un color grisáceo debido a los depósitos de partículas que se encuentran suspendidas en el aire.

El polvo fino se acumula en la estructura de la madera y cataliza procesos de degradación como la proliferación de hongos e insectos xilófagos que atacan directamente el soporte lúneo<sup>80</sup>. No es una patología que determine un mal estado de conservación, pero sí es necesario prevenir su aparición, ya que afecta tanto a nivel estético como conservativo.

79 VIVANCOS RAMÓN, V. *Ibidem* p.156.

80 VIVANCOS RAMÓN, V. *Ibidem* p.139-140.



Pérdida de soporte lúneo.

Diagrama 6. Daños de soporte en el anverso de la obra.

## 6.2. ESTRATOS PICTÓRICOS



Fig. 55. Fotografía de detalle de alteración cromática en el estrato pictórico.

La capa pictórica presenta una leve alteración cromática, debido a la incidencia de las radiaciones lumínicas y al depósito de partículas de suciedad ambiental en la superficie del estrato. La fotooxidación del barniz genera compuestos cromóforos al introducir oxígeno en su red interna, provocando un visible amarilleamiento<sup>81</sup>. La presencia de dobles enlaces en la fórmula empírica de aceites secantes y resinas naturales son la causa de su envejecimiento natural ante factores mediambientales<sup>82</sup>.

En la zona superior, concretamente en la zona del cielo, se observa una morfología heterogénea, fruto del defecto de técnica en la aplicación del barniz o por el atrapado de suciedad del mismo. La absorción de partículas en el estrato pictórico se produce al depositarse sobre la capa de protección aún viscosa, reteniendo las partículas de suciedad ambiental en su estructura interna<sup>83</sup>.

En los bordes perimetrales inferiores se observa una leve abrasión superficial, tanto del soporte lúneo como en la capa pictórica, debido a la ausencia de preparación y a la escasa cantidad de carga matérica. Pese a que no presenta capa de imprimación, la adhesión del estrato pictórico al subyacente muestra un buen estado de conservación.

81 VIVANCOS RAMÓN, V. *Ibidem* p.150-153.

82 DOMÉNECH CARBÓ, M.T., *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de bienes culturales*. p.247.

83 VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. cit.* p.140.



Manchas. Oxidación. Desgaste superficial.

Diagrama 7. Daños en los estratos pictóricos del anverso de la obra.



Fig. 56. Fotografía de detalle de depósito pictórico superficial.



Fig. 57. Macrofotografía de detalle de capa heterogénea de barniz.



Fig. 58. Macrofotografía de detalle de desgaste superficial de estrato pictórico.

En la parte superior izquierda se observa un depósito de carga matérica que supera el nivel de la capa pictórica original y del que no se ha determinado su naturaleza.

## 7. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Las patologías presentes en la obra no suponen un riesgo estructural para el estado de conservación de la misma y su estabilidad en el tiempo. A nivel de soporte, se observan leves pérdidas y desgastes superficiales que no repercuten en su legibilidad global.

La alteración cromática causada por el depósito de suciedad superficial y la fotooxidación del barniz representa una modificación a nivel estético que requiere de un proceso de intervención. Por ello, los tratamientos de restauración se han centrado en la eliminación de la suciedad ambiental depositada, así como del barniz oxidado, sin modificar la materia prístina de la obra. Su valor estético unido al cromatismo característico que envuelve la obra de Mariano Barbasán, son factores fundamentales en la percepción de la pintura. El proceso de restauración realizado se ha llevado a cabo mediante una intervención estética en el estrato pictórico, dividida en tres fases: limpieza, reintegración y barnizado.

### 7.1. Limpieza con métodos acuosos

La eliminación de los depósitos de suciedad sobre el estrato pictórico requiere de una limpieza superficial utilizando sistemas que solubilizan el sustrato graso. Las soluciones acuosas a diferentes valores de pH, mezcladas con aditivos que potencian su efectividad, son los métodos más empleados por el buen resultado que ofrecen y su ausencia de toxicidad. El agua tiene la capacidad de disolver sustratos hidrófilos de forma libre, pero requiere de índices de pH diferentes y aditivos que incrementen su acción de limpieza<sup>84</sup>.

El protocolo de limpieza comenzó con la realización de catas utilizando soluciones tampón o *buffers* con diferentes valores de pH<sup>85</sup>, adicionadas con tensoactivos y quelantes.

La modificación y estabilización del Potencial Hidrógeno se lleva a cabo mediante la incorporación de un ácido o base débil y su ácido o base conjugada<sup>86</sup>, generando una solución con un pH estable que no varía al entrar en contacto con la superficie pictórica. El intervalo de índice de pH utilizado fue de 5'5- 8'5, comprendido dentro del rango de seguridad<sup>87</sup> en pintura de ca-

84 GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T. *Notas para un proceso metódico de limpieza: Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*. pp.13-14.

85 Potencial de iones Hidrógeno. Nos indica la alcalinidad o basicidad de una sustancia en un intervalo del 0 a 14 siendo 0 su valor más ácido y 14 su valor más básico.

86 DOMÈNECH, M.T., Op. cit. p. 151-160.

87 El valor de pH se ajusta dependiendo de la acción que se desee realizar sobre un sustrato: limpieza o eliminación. Los valores varían en función de la sustancia aunque suelen situarse dentro del rango de seguridad para limpiezas y por encima de éste para eliminarlas.

ballete (pH 5-9)<sup>88</sup>. No obstante, existen sustancias que tienen la capacidad de generar un pH estable sin necesidad de adicionar su ácido o base conjugada. Este equilibrio se produce teniendo en cuenta el valor de  $pK_A$ <sup>89</sup> del ácido o base a un pH determinado en el cuál se encuentra disociados al 50% y mantiene su equilibrio iónico<sup>90</sup>.

Los tensoactivos se añaden a las soluciones tampón para rebajar la tensión superficial y aumentar el poder de limpieza en sustratos grasos. La composición de sus moléculas presenta una parte lipófila y otra hidrófila que permite la atracción de partículas grasas propiciando, la formación de micelas. Para que se produzca la acción limpiadora es necesario la aparición de micelas y una cantidad mínima de tensoactivo que viene determinada por la concentración micelar crítica (CMC). Este valor nos indica qué cantidad mínima de tensoactiva es necesaria para alcanzar un poder detergente, emulsionante o solubilizante. El grado de solubilidad de un tensoactivo no iónico<sup>91</sup> se mide según el valor de HLB (Hydrophilic-Lipophilic Balance) en una escala de 0 a 20 siendo el número 1 muy efectivo en sustratos lipófilos, mientras que el 20 en hidrófilos<sup>92</sup>. Los tensoactivos utilizados en la realización de las catas de limpieza fueron Tween<sup>®</sup> 20<sup>93</sup> y Lauril sulfato sódico (SLS)<sup>94</sup>, en una concentración inferior al 1-2% en volumen y peso.

La adición de quelantes a soluciones tampón viene determinada por su capacidad para atraer iones metálicos presentes en la composición de la suciedad superficial depositada. Las partículas suspendidas en el aire contienen metales que son atraídos por las sustancias quelantes formando compuestos llamados quelatos<sup>95</sup>. Los quelantes utilizados en las pruebas de limpieza fueron el citrato de triamonio (TAC)<sup>96</sup> y el EDTA trisódico<sup>97</sup>. Las recomendaciones de concentración de quelantes para pinturas al óleo barnizadas deben ser inferiores al 1% para garantizar el rango de seguridad de la obra<sup>98</sup>. Por ello, la proporción de quelante utilizada fue de un 0,5% en peso en disoluciones

---

88 GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T.. Op.cit. p.15.

89 Valor que determina la fuerza que presentan las moléculas para disociarse o constante de disociación.

90 GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T.. Op.cit. pp. 16-17.

91 Los tensoactivos no iónicos no poseen carga positiva o negativa de iones en su composición molecular y por tanto presenta un pH neutro apto para tratamientos de limpiezas en pintura de caballete.

92 GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T.. Op.cit. p.18-19.

93 Tensoactivo débil derivado del óxido de etileno comercializado en estado líquido.

94 Tensoactivo fuerte compuesto por aquisulfatos sódicos comercializado en estado sólido en forma de polvo blanco.

95 GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T.. Op.cit. p.20.

96 Quelante débil compuesto por amonio citrato tribásico comercializado en estado sólido en forma de polvo blanco.

97 Quelante fuerte compuesto por una sal tetrasódica de ácido orgánico (etilendiaminotetracético) con una solubilidad superior que su sal bisódica.

98 CTS Europe - Usar el citrato de amonio.

| pH 5'5  | pH 7  | pH 8'5  |
|---|---|---|
| Solución tampón pH 5'5 libre                  | Solución tampón pH 7 libre                  | Solución tampón pH 8'5 libre                  |
| Solución tampón pH 5'5 + 0'5 g de TAC         | Solución tampón pH 7 + 0'5 g de TAC         | Solución tampón pH 8'5 + 0'5 g de TAC         |
| Solución tampón pH 5'5 + 0'5 g de EDTA        | Solución tampón pH 7 + 0'5 g de EDTA        | Solución tampón pH 8'5 + 0'5 g de EDTA        |
| Solución tampón pH 5'5 + 5 gotas de Tween 20® | Solución tampón pH 7 + 5 gotas de Tween 20® | Solución tampón pH 8'5 + 5 gotas de Tween 20® |
| Solución tampón pH 5'5 + 0'5 g de SLS         | Solución tampón pH 7 + 0'5 g de SLS         | Solución tampón pH 8'5 + 0'5 g de SLS         |

Tabla 1. Soluciones tampón junto con la proporción de aditivos utilizadas en las catas de limpieza.

Las catas de limpiezas se realizaron empleando las siguientes soluciones tampón a diferentes valores de pH y aditivos en su proporción adecuada (Tabla 1).

Tal y como se muestran en los resultados de limpieza de la figura 59, el poder de acción de la solución tampón aumenta con la incorporación de aditivos. Todos los métodos empleados son efectivos en mayor o menor grado, aumentando su poder al incrementar el valor de pH. De los aditivos aplicados, los tensoactivos nos ofrecen un resultado de limpieza superior al de los quelantes.

El grado de limpieza que generan los dos tensoactivos es muy similar, de modo que se decidió la utilización de una solución tampón a pH 5'5 con Tween® 20, por ser más débil que el Lauril sulfato de sódico e igualmente efectiva. El valor de pH utilizado se encuentra dentro del grado de seguridad de pinturas de caballete y no presenta un riesgo para los estratos inferiores.

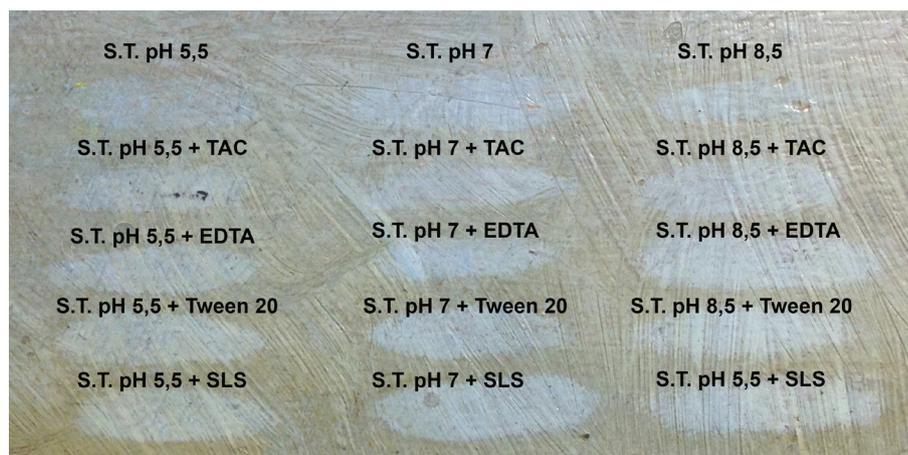


Fig. 59. Catas de limpieza con soluciones tampón.

Las soluciones tampón se testaron sobre los diferentes colores que presenta la obra mediante un hisopo impregnado realizando leves movimientos circulares. Las catas preliminares tienen como objetivo la evaluación de la resistencia del estrato pictórico a los agentes limpiadores para verificar la estabilidad del mismo ante un tratamiento generalizado. La ubicación de las pruebas abarca pequeñas dimensiones de colores y zonas más representativas en la obra.

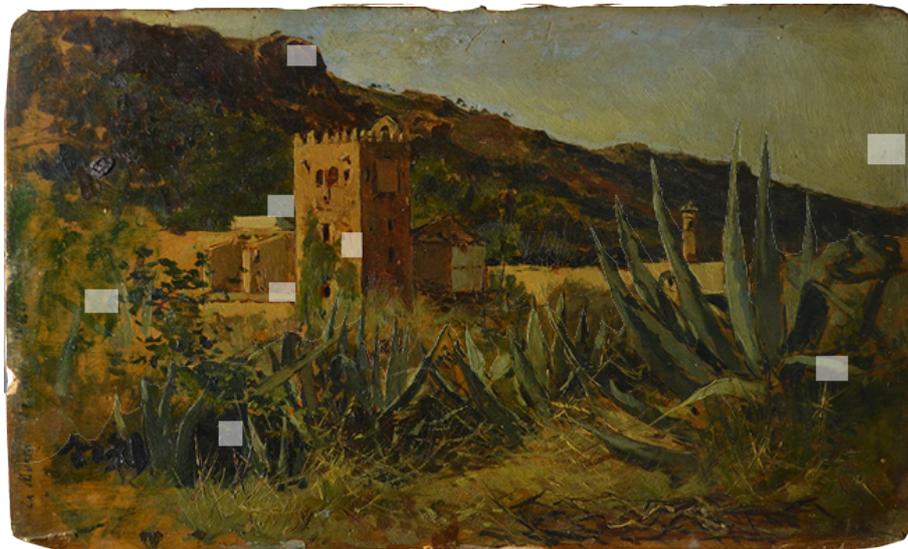


Fig. 60. Localización de catas de limpieza preliminares.

En la Figura 60 se observa la localización exacta de cada una de ellas. Los colores testados reaccionaron de forma favorable a los distintos sistemas acuosos empleados. Por tanto, se realizó una segunda serie de catas de limpieza en la zona más clara de la obra para evaluar la efectividad de cada una de las soluciones tampón.

La limpieza se llevó a cabo en toda la superficie pictórica de la obra tanto en anverso como en el reverso realizando movimientos circulares adaptados a los volúmenes del estrato pictórico. La operación no presentó problemas o anomalías durante su ejecución y se obtuvieron resultados que modificaron la apariencia cromática de la obra de forma favorable.

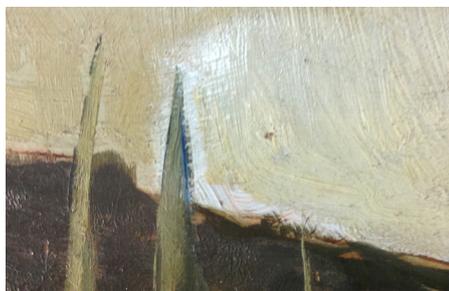


Fig. 61. Fotografía de detalle limpieza superficial en el cielo.



Fig. 62. Fotografía de detalle limpieza superficial en la vegetación.



Fig. 63. Fotografía de detalle limpieza superficial en el cielo.

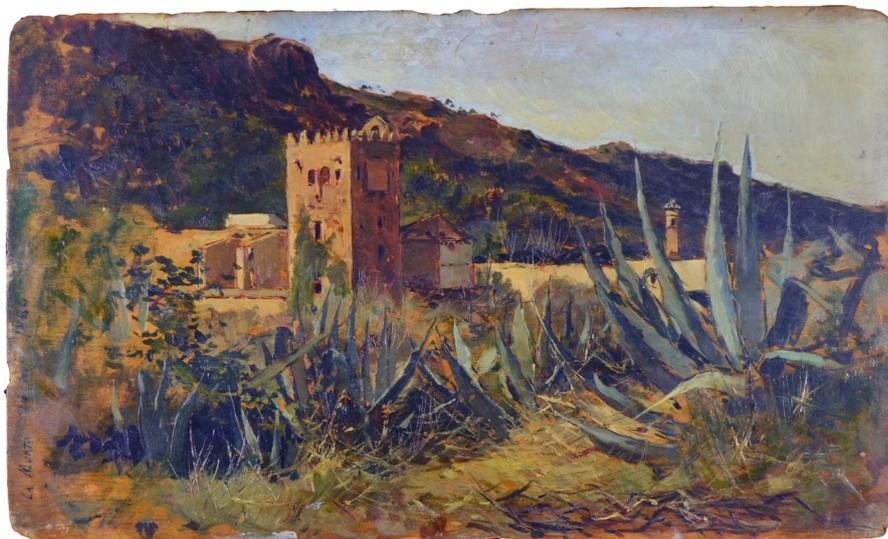


Fig. 64. Fotografía general tras limpieza superficial de anverso.



Fig. 65. Fotografía de detalle de limpieza de barniz con solvent gel en el cielo.

### 7.2. Pruebas de limpieza con disolventes orgánicos

La eliminación de la suciedad superficial depositada nos muestra una capa de barniz oxidado de tonalidad amarilla que requiere su solubilización. La naturaleza lipófila de las resinas que componen los barnices no posibilita su limpieza mediante medios acuosos con pH moderado. Por ello, se realizaron las pruebas pertinentes mediante mezclas de disolventes orgánicos en las proporciones actualmente establecidas en el Test de Cremonesi, atendiendo a los parámetros de fuerza dipolo-dipolo (fp), dispersión (fd) y capacidad para formar puentes de hidrógeno (fh). Estas tres interacciones intermoleculares son las responsables del poder de solubilidad de cada disolvente según la concentración del mismo en la mezcla<sup>99</sup>. El valor de fd nos ayuda a conocer la solubilidad del sustrato a remover de acuerdo con su polaridad y así poder ajustar la proporción de disolvente en la mezcla.

Los disolventes orgánicos empleados en el Test de Cremonesi son acetona, ligroína y etanol en mezclas binarias de ligroína-etanol, ligroína-acetona y acetona-etanol. El porcentaje de cada disolvente varía según la mezcla utilizada incrementando progresivamente su polaridad<sup>100</sup>. Los resultados obtenidos en las pruebas de solubilidad en la zona más clara de la obra no posibilitaron la eliminación de la capa de protección. Se testaron las mezclas de solventes utilizados en el Test de Cremonesi en los colores más representativos de la obra para garantizar su estabilidad y evitar reacciones incontroladas.

Se concluyó que el disolvente que mejor actuaba frente al sustrato es la acetona en mezclas del 50-75 % en etanol y se optó por intensificar su acción mediante una limpieza con *Solvent gel* del mismo disolvente.

### 7.3. Limpieza de barniz con Solvent gel

La variación de la densidad de un disolvente nos ofrece ciertas ventajas como un mayor tiempo de actuación del mismo al ralentizar su evaporación, el control de su acción de forma localizada, una disminución de la penetración en el mismo y un aumento de la acción limpiadora gracias a su efecto tensoactivo. Por ello, se decidió probar con un *solvent gel* de acetona que potenciara la limpieza de la capa protectora envejecida.

El aumento de densidad del disolvente polar se realizó a partir de una mezcla de 2 g de ácido poliacrílico Carbopol® Ultrez 21 y 20 ml de amina Ethomeen® C-25, al que se le añadieron 100 ml de acetona. La mezcla ad-

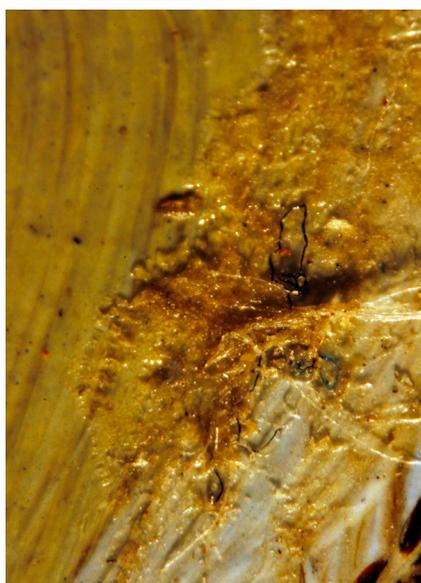


Fig. 66. Macrofotografía de residuos de gel en la capa pictórica.

99 GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T.. Op.cit. p.29.

100 Véase tabla de mezclas de Test de Cremonesi en anexos. La polaridad es mayor cuando menor sea el parámetro de fd.

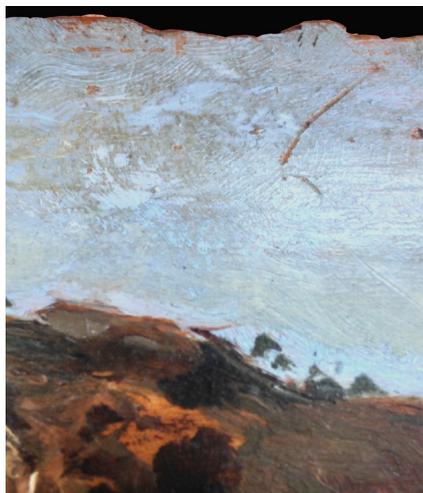


Fig. 67. Fotografía de detalle de fase inicial de reintegración cromática.

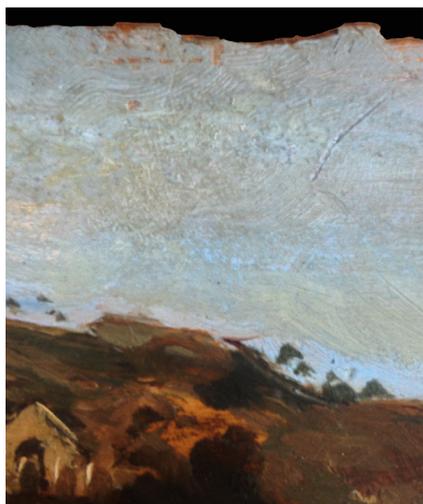


Fig. 68. Fotografía de detalle de fase final de reintegración cromática.

quiere una consistencia deseada tras agregar 10 ml de agua destilada<sup>101</sup>.

El *solvent gel* de acetona fue aplicado a pincel la superficie pictórica realizando leves movimientos circulares sin insistir en exceso y dejando un tiempo de actuación de 3 minutos. Se retiró en seco mediante un hisopo y se neutralizó finalmente con una mezcla de disolventes de polaridad inferior a la acetona para no seguir generando una acción limpiadora. La mezcla utilizada tiene una proporción de acetona del 40 % en volumen y 60 % de ligroína para garantizar una buena eliminación de residuos sin afectar a la obra.

#### 7.4. Reintegración y barnizado

La fase de ajuste cromático comienza con un primer barnizado a brocha mediante un barniz a base de resina natural triterpénica dammar, diluida en una mezcla de White Spirit®. La metodología de aplicación de la capa protectora se realizó mediante movimientos giratorios sobre la superficie, en horizontal y hasta alcanzar el punto de pérdida de fluidez para propiciar la expansión del mismo y generar un acabado moderadamente brillante.

La elección del sistema de reintegración no discernible está fundamentada en la función meramente estética que representa. La heterogeneidad del barniz en ciertas zonas del cielo interrumpe la visión global de la obra y su percepción. Por ello, la reintegración tiene como objetivo atenuar la irregularidad de la capa pictórica y no la de diferenciarse con respecto al estrato original. No tendría sentido discernir mediante un sistema de reintegración reconocible ya que el fin que se busca con este tratamiento es justamente el contrario. Así, se optó por un método invisible a través de la aplicación de veladuras de tonalidad similar limitadas a zonas con un alto contraste cromático.

La reintegración se efectuó mediante pigmentos aglutinados con resina aldehídica Laropal® A81 sobre la capa de barniz dammar en la zona superior de la obra. El diluyente utilizado fue etil L-lactato perteneciente a la familia de los ésteres y derivado del ácido láctico y etanol. Tras su secado, el aspecto que genera esta resina es parcialmente mate, por lo que se aumentó el brillo de las zonas reintegradas con pequeños toques de barniz dammar diluido en White Spirit®.

En cuanto al sistema de enmarcación, se desconoce la presencia de marco original presente en la venta de la obra en la casa de subastas Segre. Sin embargo, los orificios presentes en el soporte, así como los desgastes superficiales en el perímetro de la obra parecen apuntar a la existencia de algún tipo de enmarcación en la vida de *Paisaje de la Murta*.

101 Elaboración de solvent gel propuesto por Richard Wolbers.



Fig. 69. Anverso de la obra. Fotografía general inicial con luz visible.



Fig. 70. Anverso de la obra. Fotografía general tras el proceso de restauración.

## 8. MEDIDAS CONSERVATIVAS

La conservación preventiva implica toda acción indirecta sobre el contexto sin interferir en los materiales de la obra para evitar posibles procesos de degradación<sup>102</sup>.

El soporte lúneo es sensible a estos factores debido a su naturaleza higroscópica, que favorece la sorción y desorción de agua de su estructura interna. La humedad relativa del ambiente debe ser estable y oscilar entre el 50-60% para evitar fluctuaciones bruscas que provoquen cambios dimensionales en el soporte. El control de la humedad relativa adecuada requiere la verificación de las condiciones mediambientales con termohigrómetros que realicen un registro preciso y poder actuar en el caso de que los parámetros varíen entre el 15-20% de HR.

La temperatura es un valor que puede afectar a los materiales constituyentes de la obra y generar patologías irreversibles en la película pictórica. Dadas las características de la misma, la pintura deberá conservarse en un ambiente que oscile entre 19-23 °C, sin grandes variaciones diarias.

Las radiaciones lumínicas a las que se expone la obra pueden deteriorar los componentes de la capa pictórica, degradando pigmentos sensibles a la luz y catalizando reacciones químicas en aglutinantes. Las recomendaciones lumínicas de conservación de pintura de caballete oscilan entre los 150-180 lux y así evitar los efectos negativos de la acción de la luz. En el caso de la iluminación LED, estos valores pueden ser más flexibles.

Los agentes biológicos de deterioro como los hongos e insectos xilófagos atacan el soporte lúneo, debilitando su estructura interna. El descontrol de los factores anteriores, unido a la acumulación de suciedad en la superficie de la obra, propician su aparición. Por ello, se recomienda mantener la pintura en un ambiente controlado, libre de partículas contaminantes que puedan afectar negativamente a su estado de conservación.

---

102 ICOM-CC, Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible. En: 15ª Conferencia Trienal.

## 9. CONCLUSIONES

El análisis histórico-técnico y estado de conservación de la obra inédita *Paisaje de la Murta* en el presente Trabajo Final de Grado han sido indispensables para la realización del proceso de intervención.

El desarrollo del estudio histórico del Monasterio de la Murta ha puesto de manifiesto su determinación como principal enclave monacal en la comarca de la Ribera Alta y, más concretamente, en el municipio de Alzira. La fundación de la Orden de los Jerónimos en el Vall de Miracles fue clave para la constitución del edificio, así como la desamortización de Mendizábal supuso el declive del mismo hasta alcanzar el estado de ruina, tal y como se encuentra actualmente.

Mariano Barbasán fue un pintor decimonónico que desarrolla la mayoría de su producción artística en Roma, dónde formó parte del pequeño grupo de artistas aragoneses pensionados en la capital italiana. Tras la recesión bibliográfica de su trayectoria, se establece la existencia de un escaso número de obras pertenecientes a su etapa de formación en Valencia. Por lo tanto, *Paisaje de la Murta* adquiere una importancia dentro de su recorrido artístico y representa una de las pocas pinturas inéditas del aragonés hasta la fecha, en la que plasma el carácter *au plein air* en un formato de pequeñas dimensiones denominado *tableautin*.

El paisaje fue un género ampliamente desarrollado por Mariano Barbasán, así como por artistas pertenecientes tanto a la escuela valenciana como a la Escuela de Roma. En el presente trabajo, se determina el *tableautin* como una de las tipologías pictóricas más empleadas en la segunda mitad del siglo XIX ya que su ejecución al exterior permitía un contacto directo con la naturaleza. El Paraje de la Murta fue una de las fuentes de inspiración para los artistas formados en la Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) y supuso la proliferación de obras del género paisajista en un corto periodo de tiempo. Mediante el análisis compositivo, se ha realizado una aproximación a la ubicación exacta en la que se encontró el artista en el momento de ejecución y un estudio de los planos que conforman la representación.

Dentro del estudio técnico de la obra, se ha determinado que la familia de madera a la que pertenece el soporte es frondosa debido a las características macroscópicas que la caracterizan. No se ha podido precisar la especie a la que corresponde ya que no se muestran con claridad elementos particulares de una u otra. La capa pictórica carece de preparación o imprimación, acentuando así su carácter plenairista, y presenta contornos que delimitan el dibujo preliminar efectuado por Barbasán. Ante la imposibilidad de analizar los pigmentos, no se ha podido definir con exactitud los colores empleados por el artista.

La obra presentaba un relativo buen estado de conservación ya que las patologías más significativas afectan a la capa pictórica de forma superficial. En cuanto al soporte, sólo se han podido determinar pequeñas pérdidas en las esquinas de la tablilla y en los bordes perimetrales, así como desgastes superficiales derivados probablemente de su manipulación y transporte. La capa pictórica mostraba una alteración cromática con un ligero viraje grisáceo, fruto del depósito de partículas ambientales suspendidas en el aire. La oxidación de aceites secantes presentes en la composición de la pintura y en la resina del barniz habían provocado un amarilleamiento generalizado del estrato pictórico.

Los tratamientos de restauración realizados se han centrado en la eliminación de la suciedad superficial depositada mediante sistemas acuosos y la limpieza de barnices con disolventes orgánicos gelificados. Este proceso ha permitido una mejora de la percepción visual de la obra y de su estado de conservación. La inocuidad de los materiales así como los resultados obtenidos han supuesto una operación exitosa en la que se han aplicado directamente los contenidos impartidos en el Grado y recopilados en diferentes fuentes de información. La limpieza con *solvent gel* ha requerido mayor tiempo del estimado debido a la difícil eliminación de los residuos presentes en la superficie. Este inconveniente es un riesgo a valorar en pinturas de caballete ya que su inapropiado lavado o enjuague y la retención de residuos, puede suponer un factor de degradación. Las fases finales de reintegración y barnizado han concluido el proceso de restauración de forma favorable. Tras el estudio previo a la intervención, se determinó la ausencia de tratamientos anteriores, por lo constituye la primera restauración efectuada sobre una obra inédita de estas características.

Las posibles líneas de investigación a seguir en este trabajo podrían ser la caracterización de la especie de frondosa del soporte lúgneo, el análisis químico de los pigmentos presentes tanto en el anverso como reverso de la obra y la propuesta de un sistema de enmarcación y/o exposición de la misma.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Madrid: Mundi-Prensa Libros S.A., 2003.

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA, *Artistas aragoneses: desde Goya a nuestro días*. [catálogo de exposición]. Zaragoza: Zaragoza Cultural S.A., 1991.

CAMPÓN GONZALVO, J., *Historia del Monasterio de Nuestra Señora de la Murta*. Alzira: Ayuntamiento de Alzira, 1991.

DE PANTORBA, B, *Mariano Barbasán: Edición crítica y documentación preparadas por Manuel García Guatas*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, 1984.

DOMÉNECH CARBÓ, M.T., *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de bienes culturales*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013.

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Ediciones Reverté, 2005.

GARCÍA GUATAS, M., La pintura valenciana y su influencia en pintores aragoneses: Mariano Barbasán. En: *Pintura valenciana del siglo XIX - Ciclo de conferencias pronunciadas en la Real Academia de Bellas artes de San Carlos [actas]* . Valencia: Real Academia de San Carlos, 2001.

GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T. *Notas para un proceso metódico de limpieza: Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*. Valencia, 2017.

MINISTERIO DE CULTURA. *Sorolla: Pequeño formato. Fondos del Museo Sorolla*. Valencia: Ministerio de Cultura, 1995.

MORERA, J. B., *Historia de la fundación de Monasterio del Valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santísima imagen de Nuestra Señora de La Murta*. Alzira: Ayuntamiento de Alzira, 1995.

PÉREZ ROJAS, F., J., *Preciosismo y simbolismo. El esplendor de la pintura valenciana*. [catálogo de exposición]. Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 2001.

ROIG PICAZO, P. *Estudio técnico, analítico y estilístico de obras de arte*. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universitat Politècnica de Valencia, 2005.

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, Escuela de Roma: Pintores aragoneses en el cambio de siglo [catálogo de exposición] Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2013.

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

## 10.1. WEBGRAFÍA

CHÍAS NAVARRO, P., SENDER CONTELL, M. Nuevos enfoques en el estudio de los monasterios jerónimos. Santa María de La Murta y San Lorenzo de El Escorial: Organización funcional y tipologías. En: *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/76333/4041-14001-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. *Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano*. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.

CTS Europe - Usar el citrato de amonio. [consulta 2018-05-15] Disponible en: <<http://www.ctseurope.com/es/dettaglio-news.php?id=413>>.

DE LA SIERRA DIMAS, H., *Análisis infrarrojo de obra pictórica contemporánea de la colección de la Universitat Politècnica de Valencia*. [trabajo final de máster] [consulta 2018-04-16] Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/39137>>.

GALLART PINEDA, P. A. El Monasterio de Santa María de la Murta, Alzira (Valencia), y su legado artístico. *Actas del Simposium I La Orden de San Jerónimo y sus monasterios: Espiritualidad, historia, arte y economía de una Orden religiosa ibérica*. [Consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-orden-de-san-jeronimo-y-sus-monasterios-actas-del-simposium-i-15-ix-1999/>>.

HEINZ, K, PEREZ, E., Aproximación técnica a las tablitas del Instituto Gómez-Moreno. Pintura sobre tabla decimonónica. En: *Arché*. [consulta 2018-03-02] Disponible: <[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33295/2012\\_6-7\\_173-182.pdf?sequence=1](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33295/2012_6-7_173-182.pdf?sequence=1)>.

HE, K., *Estudio técnico del estado de conservación de una pintura sobre*

*tabla octagonal "Madame Anónima": Análisis de casos.* [trabajo final de grado] [consulta 2018-04-16] Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/98327>>.

ICOM-CC, Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible. En: 15ª Conferencia Trienal. [consulta 2018-06-07] Disponible en: <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:E8xiGM7F70wJ:www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/%3Faction%3DSite\\_Downloads\\_Downloadfile%26id%3D748+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:E8xiGM7F70wJ:www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/%3Faction%3DSite_Downloads_Downloadfile%26id%3D748+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es)>.

JUANES, D., GÓMEZ, M. *La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas en museos y colecciones.* [consulta 2018-04-16] Disponible en: <[http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-8/capitulos/14-La\\_paleta\\_Sorolla.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-8/capitulos/14-La_paleta_Sorolla.pdf)>.

LÓPEZ ALBERT, S. Entre valles y monasterios: el paisaje valenciano a finales del siglo XIX. En: *Ars Longa*. [consulta 2018-03-10] Disponible en: <<https://www.uv.es/dep230/revista/PDF476.pdf>>.

LÓPEZ-YARTO, A., MATEO GÓMEZ, I., RUIZ HERNANDO, J. A. El Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta (Valencia). En: *Ars longa: cuadernos de arte*. [Consulta: 2018-02-02]. Disponible en: <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28104/17-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Barbasán Lagueruela, Mariano*. [consulta 2018-03-05] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/barbasan-lagueruela-mariano/1be39b36-f835-45ae-98c8-b82092feb112>>.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *La Sierra de las Agujas, tomada desde la loma del Cavall-Bernat*. [consulta 19-05-2018] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-sierra-de-las-agujas-tomada-desde-la-loma-del/38cae422-6df4-45a0-9a40-14650374ec51>>.

ORDEN DE SAN JERONIMO. O.S.H. *Página web oficial de la Orden de San Jerónimo* [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www3.planalfa.es/msmparral/jeronimo.htm>>.

TOWNSEND, J.H. The Materials Used by British Oil Painters in the Nineteenth Century. En: *Tate Papers*. [consulta 2018-04-16] Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/the-materials-used-by-british-oil-painters-in-the-nineteenth-century>>.

## 11. ÍNDICE DE IMÁGENES

**Fig. 1.** *Paisaje de la Murta de Mariano Barbasán y Lageruela (1884). Óleo sobre tabla. Colección particular. Imagen de Julia Torrente Sevilla.*

**Fig. 2.** *Vista aérea de las ruinas del Monasterio de Santa María de la Murta. Imagen extraída de: CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.*

**Fig. 3.** *Ubicación del Monasterio de Santa María de la Murta en el término municipal de Alzira. Imagen extraída de: Google Maps [consulta 2018-02-02] Disponible en: < <https://www.google.es/maps/place/46600+Alcira,+Valencia/@39.14719,-0.4220866,14z/data=!4m5!3m4!1s0xd61b00a9e6e6bef:0xd7b5683204bd9559!8m2!3d39.1511854!4d-0.4333643>>.*

**Fig. 4.** *Santa María de la Murta. Reconstrucción de la primitiva imagen realizada por de Gaspar y Pérez en 1954. Parroquia de Santa Catalina (Alzira). Imagen extraída de: CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.*

**Fig. 5.** *Escudo de la Orden religiosa de San Jerónimo. Imagen extraída de: WIKIPEDIA - ORDEN DE SAN JERÓNIMO. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Orden\\_de\\_San\\_Jer%C3%B3nimo#/media/File:Escudo\\_de\\_la\\_Orden\\_de\\_San\\_Jer%C3%B3nimo.svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_San_Jer%C3%B3nimo#/media/File:Escudo_de_la_Orden_de_San_Jer%C3%B3nimo.svg)>.*

**Fig. 6.** *Vista aérea del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba (Alfauir). Imagen extraída de: AJUNTAMENT D'ALFAUIR. Monasterio de San Jerónimo de Cotalba [consulta 2018-06-15] Disponible en: <<http://www.alfauir.es/es/content/monasterio-san-jeronimo-cotalba>>.*

**Fig. 7.** *Planta del Monasterio de la Murta en su estado inicial. Imagen extraída de: CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.*

**Fig. 8.** *Detalle de una representación a acuarela de la antigua Sacristía de M. Peris (1846) en el Museo Municipal de Alzira. Imagen facilitada por el Museo Municipal de Alzira (Valencia).*

**Fig. 9.** *Acuarela de Monasterio de la Murta (Alzira) de M. Peris (1846). Actualmente en el Museo Municipal de Alzira. Imagen facilitada por el Museo Municipal de Alzira (Valencia).*

**Fig. 10.** *Detalle de una representación a acuarela del Monasterio de Santa María de la Murta de M. Peris (1846) en el Museo Municipal de Alzira. Imagen facilitada por el Museo Municipal de Alzira (Valencia).*

**Fig. 11.** *Estado actual de la Torre de las Palomas en el Monasterio de la Murta (Alzira). Imagen extraída de: CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.*

**Fig. 12.** *Estado actual del Claustro del Monasterio de la Murta (Alzira).* Imagen extraída de: CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. *Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano*. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.

**Fig. 13.** *Trabajos de consolidación en la estructura arquitectónica de Santa María de la Murta (Alzira).* Imagen extraída de: CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. *Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano*. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.

**Fig. 14.** *Estado actual tras los trabajos de consolidación de patrimonio arquitectónico en el Monasterio de la Murta (Alzira).* Imagen extraída de: CONSELLERIA D'EDUCACIÓ - GVA. *Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano*. [consulta 2018-02-02] Disponible en: <<http://www.ceice.gva.es/va/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>>.

**Fig. 15.** *Autorretrato de Barbasán, 1887 (51 x 41 cm) Museo de Zaragoza.* Imagen extraída de: ARTE-PAISAJE - BLOG DE JOSÉ ANTONIO TOLOSA. *Autorretrato (Mariano Barbasán)*. [consulta 2018-06-13] Disponible en: <<http://arte-paisaje.blogspot.com/2012/06/autorretrato-mariano-barbasan.html>>.

**Fig. 16.** *Un Rincón de Toledo, 1887 (39 x 18 cm). Museo de Zaragoza.* Imagen extraída de: ARTE-PAISAJE - BLOG DE JOSÉ ANTONIO TOLOSA. *Autorretrato (Mariano Barbasán)*. [consulta 2018-02-13] Disponible en: <<http://arte-paisaje.blogspot.com/2012/06/autorretrato-mariano-barbasan.html>>.

**Fig. 17.** *José explicando el sueño del copero y del panadero del Faraón, 1888 (86 x 118 cm) Museo de Zaragoza.* Imagen extraída de: WIKIPEDIA - ARCHIVO [consulta 2018-02-15] Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El\\_sue%C3%B1o\\_de\\_Jos%C3%A9,\\_de\\_Mariano\\_Barbas%C3%A1n\\_\(Museo\\_de\\_Zaragoza\).JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_sue%C3%B1o_de_Jos%C3%A9,_de_Mariano_Barbas%C3%A1n_(Museo_de_Zaragoza).JPG)>.

**Fig. 18.** *Plaza de Anticoli Corrado, 1922 (94 x 85 cm). Museo de Zaragoza.* Imagen extraída de: MUSEO DE ZARAGOZA . *Plaza de Anticoli Corrado*. [consulta 2018-02-15] Disponible en: <<http://www.museodezaragoza.es/siglos-xix-y-xx/12plaza-de-anticoli-corradooleo-sobre-lienzomariano-barbasan-laguera1922/>>.

**Fig. 19.** *Detalle de la obra El pintor, 1922. Museo de Zaragoza.* Imagen extraída de: PINTEREST. [consulta 2018-02-15] Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/467178161337275048/>>.

**Fig. 20.** *El pintor, 1922. Museo de Zaragoza.* Imagen extraída de: PINTEREST. [consulta 2018-02-15] Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/467178161337275048/>>.

**Fig. 22.** *Tristeza invernal, 1917 (64 x 98 cm). Museo del Prado.* Imagen extraída de: MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *Tristeza invernal*. [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tristeza-invernal/e9df8f79-0e05-43ca-864c-92be94fffa0a>>.

**Fig. 23.** *Detalle de Paisaje napolitano de Mariano Fortuny, 1874 (29 x 44 cm). Museo del Prado.* Imagen extraída de: MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *Paisaje napolitano*. [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www>>.

museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-napolitano/93c82163-8364-4044-9ced-1488adcb703f>.

**Fig. 24.** *Playas de Bretaña de Hermenegildo Estevan, 1884 (45 x 94 cm).* Museo del Prado. Imagen extraída de: MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *Playas de Gran Bretaña.* [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/playas-de-bretaa/0d1ad044-fd26-4f6d-93bc-606ab92b8ac8?searchid=8fa461ba-4509-9b42-311f-981e4b1060ce>>.

**Fig. 25.** *A la orilla del estanque de Ignacio Pinazo, 1890 (19 x 41 cm).* Museo del Prado. Imagen extraída de: MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *A la orilla del estanque.* [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/a-la-orilla-del-estanque/4fa72b05-d199-4652-bee7-6deefd645b69>>.

**Fig. 26.** *Detalle de Barca en la playa del Cabañal (Valencia) de Ignacio Pinazo, 1880 (22 x 35 cm).* Museo del Prado. Imagen extraída de: MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *Barca en la playa Cabañal (Valencia).* [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/barca-en-la-playa-del-cabaal-valencia/2c2a3591-b12c-43c7-9023-70882de3c23c>>.

**Fig. 27.** *Detalle de Paisaje de Capri de Francisco Pradilla, 1878 (27 x 17 cm).* Museo del Prado. Imagen extraída de: MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *Paisaje de Capri.* [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-de-capri/f8b386ac-5c80-45f1-8916-799cbc0641b1>>.

**Fig. 28.** *La pavera de Hermenegildo Estevan, 1883 (78 x 120 cm).* Museo del Prado. Imagen extraída de: MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *La pavera.* [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-pavera/cc1b062a-ad07-4185-aae9-db71bd8fab5c>>.

**Fig. 29.** *Jardín de la casa de Fortuny de Mariano Fortuny, 1877 (40 x 28 cm).* Museo del Prado. MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *Jardín de la casa de Fortuny.* [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jardin-de-la-casa-de-fortuny/d03b475c-4d3d-433d-b33d-4b31ab8ed43c>>.

**Fig. 30.** *Detalle de la inscripción lateral.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 31.** *Valle de la Murta de Antonio Muñoz Degrain, 1864. Colección particular.* Imagen facilitada por el Museu Municipal de Alzira (Valencia).

**Fig. 32.** *Grabado de Vista de la Murta y Ruinas del antiguo Monasterio. (22 x 12 cm) 1883. Colección particular.* Imagen extraída de: TODOCOLECCION - Vista de la Murta y Ruinas del antiguo Monasterio. [consulta 2018-06-16] Disponible en: <<https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/alcira-valencia-vista-murta-ruinas-antiguo-monasterio-iea-1883~x5773922>>.

**Fig. 33.** *Detalle de La Sierra de las Agujas de Antonio Muñoz Degrain, 1864. (144 x 217 cm).* Museo del Prado. MUSEO DEL PRADO - COLLECCIÓN. *Sierra de las Agujas.* [consulta 2018-02-20] Disponible en: <<https://www>>.

museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-sierra-de-las-agujas-tomada-desde-la-loma-del/38cae422-6df4-45a0-9a40-14650374ec51>.

**Fig. 34.** *El retrato del Sargento de Ernest Meissonier, 1874 (73 x 62 cm). Kuntshtalle Museum (Hamburgo).* Imagen extraída de: PINTEREST. [consulta 2018-04-15] Disponible en: <<https://www.pinterest.es/pin/655977501944509739/?lp=true>>.

**Fig. 35.** *Macrofotografía de radios multiseriados vistos en la sección tangencial.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 36.** *Macrofotografía de vasos fracturados en diagonal vistos en la sección transversal.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 37.** *Reverso de la obra. Fotografía general con luz visible.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 38.** *Reverso de la obra. Fotografía de detalle de bordes biselados.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 39.** *Reverso de la obra. Fotografía de detalle de impregnación.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 40.** *Reverso de la obra. Macrofotografía de impregnación de tonalidad amarilla en la esquina biselada.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 41.** *Firma de Mariano Barbasán. Fotografía de detalle.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 42.** *Fotografía general de anverso con luz visible.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 43.** *Fotografía de detalle de inscripción en el borde perimetral izquierdo del anverso.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 44.** *Fotografía de detalle de capa pictórica de diferentes densidades.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 45.** *Fotografía de detalle de contornos de encaje en el anverso de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 46.** *Fotografía de detalle de la capa pictórica y el soporte lúneo en anverso.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 47.** *Fotografía de detalle de pinceladas cortas para la configuración de la figura.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 48.** *Fotografía de detalle de la huella del mango del pincel en la vegetación.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 49.** *Fotografía general con fluorescencia ultravioleta.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 50.** *Fotografía de detalle del cielo con fluorescencia ultravioleta.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 51.** *Fotografía general de anverso con luz reflejada.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 52.** *Fotografía de detalle de pérdida de soporte en la esquina inferior derecha.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 53.** *Macrofotografía de detalle de orificio en el reverso de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 54.** *Macrofotografía de desgaste superficial en el reverso de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 55.** *Fotografía de detalle de alteración cromática en el estrato pictórico.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 56.** *Fotografía de detalle de depósito pictórico superficial.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 57.** *Macrofotografía de detalle de capa heterogénea de barniz.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 58.** *Macrofotografía de detalle de desgaste superficial de estrato pictórico.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 59.** *Catas de limpieza con soluciones tampón.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 60.** *Localización de catas de limpieza preliminares.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 61.** *Fotografía de detalle limpieza superficial en el cielo.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 62.** *Fotografía de detalle limpieza superficial en la vegetación.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 63.** *Fotografía de detalle limpieza superficial en el cielo.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 64.** *Fotografía general tras limpieza superficial de anverso.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 65.** *Fotografía de detalle de limpieza de barniz con solvent gel en el cielo.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 66.** *Macrofotografía de residuos de gel en la capa pictórica.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 67.** *Fotografía de detalle de fase inicial de reintegración cromática.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 68.** *Fotografía de detalle de fase final de reintegración cromática.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 69.** *Anverso de la obra. Fotografía general inicial con luz visible.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Fig. 70.** *Anverso de la obra. Fotografía general tras el proceso de restauración.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

### 11.1. ÍNDICE DE DIAGRAMAS

**Diagrama 1.** *Análisis compositivo de planos.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Diagrama 2.** *Aproximación a la ubicación de Mariano Barbasán en el momento de ejecución de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Diagrama 3.** *Dimensiones y estructura del soporte lúneo de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Diagrama 4.** *Datos del reverso de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Diagrama 5.** *Daños de soporte en el reverso de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

**Diagrama 6.** *Daños de soporte en el anverso de la obra.* Imagen de Julia Torrente Sevilla.

## 12. ANEXOS

| mezcla | ligroina | acetona | etanol | $f_d$ | $f_p$ | $f_h$ |
|--------|----------|---------|--------|-------|-------|-------|
| L      | 100      | 0       | -      | 97    | 2     | 1     |
| LA1    | 90       | 10      | -      | 92    | 5     | 3     |
| LA2    | 80       | 20      | -      | 87    | 8     | 5     |
| LA3    | 70       | 30      | -      | 82    | 11    | 9     |
| LA4    | 60       | 40      | -      | 77    | 14    | 7     |
| LA5    | 50       | 50      | -      | 72    | 17    | 9     |
| LA6    | 40       | 60      | -      | 67    | 20    | 11    |
| LA7    | 30       | 70      | -      | 62    | 23    | 15    |
| LA8    | 20       | 80      | -      | 57    | 26    | 17    |
| LA9    | 10       | 90      | -      | 52    | 29    | 19    |
| A      | 0        | 100     | -      | 47    | 32    | 21    |
| LE1    | 90       | -       | 10     | 91    | 4     | 5     |
| LE2    | 80       | -       | 20     | 85    | 5     | 10    |
| LE3    | 70       | -       | 30     | 79    | 7     | 14    |
| LE4    | 60       | -       | 40     | 73    | 8     | 19    |
| LE5    | 50       | -       | 50     | 67    | 10    | 23    |
| LE6    | 40       | -       | 60     | 60    | 12    | 28    |
| LE7    | 30       | -       | 70     | 54    | 13    | 33    |
| LE8    | 20       | -       | 80     | 48    | 15    | 37    |
| LE9    | 10       | -       | 90     | 42    | 16    | 42    |
| E      | 0        | -       | 100    | 36    | 18    | 46    |
| AE1    | 0        | 75      | 25     | 44    | 29    | 27    |
| AE2    | 0        | 50      | 50     | 42    | 25    | 33    |
| AE3    | 0        | 25      | 75     | 39    | 21    | 40    |

Tabla 2. Parámetros de solubilidad de mezclas en el Test de Cremonesi.