

TFG

UN BODEGÓN DE FLORES INÉDITO DE RICARDO MANZANET (1853-1939) ESTUDIO TÉCNICO Y PROCESO DE RESTAURACIÓN

Presentado por Ainhoa Seguí Sintés
Tutor: Maria Castell Agustí

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

La obra objeto de este Trabajo Final de Grado es un bodegón floral procedente de una colección privada, elaborada mediante la técnica tradicional del óleo sobre lienzo y realizada por el pintor valenciano Ricardo Manzanet y Millán (Valencia, 1853 – Godella, 1939). Este pintor que disfrutó entre sus contemporáneos de un gran renombre y prestigio ha pasado a la historia como un reconocido pintor de paisajes, especialmente de marinas, así como de bodegones florales. Es bastante común en este sentido encontrar obra de Manzanet en diferentes subastas y anticuarios especializados en pintura de finales del siglo XIX y del primer tercio del XX.

El trabajo pretende contextualizar la obra con el panorama artístico de su momento, así como una aproximación a la producción pictórica de su autor a partir de diferentes datos biográficos.

Por otro lado, se busca documentar la obra realizando un estudio técnico y análisis de conservación, para poder determinar los daños que presenta y finalmente llevar a cabo un proceso adecuado de restauración, para mejorar la lectura de la obra y su perdurabilidad en el tiempo.

Palabras clave:

Ricardo Manzanet, Impresionismo valenciano, técnica pictórica S. XIX, bodegón floral, protocolo de limpieza.

ABSTRACT

The subject of this Final Degree Project, is a floral still life from a private collection, elaborated using the traditional technique of oil on canvas, and made by the Valencian painter Ricardo Manzanet y Millán (Valencia, 1853 - Godella, 1939). This painter, who enjoyed among his contemporaries a great reputation and prestige, is recognized as an important painter of landscapes, especially of seascapes, as well as floral still lifes. It's quite common in this sense to find Manzanet's work in different auctions and antiques specialized in painting of the late nineteenth century and the first third of the twentieth.

The work aims to contextualize the painting with the artistic outlook of its time, as well as an approximation to the pictorial production of its author from different biographical data.

On the other hand, it seeks to document the work by conducting a technical study and conservation analysis to determine the damage to it, and finally to carry out an appropriate restoration process, to improve the reading of the work and its durability over time.

Keywords:

Ricardo Manzanet, Valencian Impressionism, 19th century pictorial technique, floral still life, cleaning protocol.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradecer a María Castell y Vicente Guerola por brindarme la oportunidad de realizar este trabajo Final de Grado, y por su tiempo y dedicación a la hora de guiarme y corregirme durante todo el proceso.

A Toni Colomina, por su paciencia y ayuda a la hora de abordar todos los procesos de restauración, y darnos parte de su tiempo para poder realizarlo en el Taller de Conservación y Restauración de pintura de caballete y retablos del IRP.

Y por último, a mi familia y amigos, por confiar en mí y apoyar las decisiones que he ido tomando durante estos años.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	8
4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA	10
4.1. Ricardo Manzanet	10
4.1.1. Géneros	12
4.1.1.1. Pintura paisajística	12
4.1.1.2. Pintura floral	13
4.1.2. Etapas	13
4.1.2.1. Primera etapa (1870-1894)	13
4.1.2.2. Segunda etapa (1894-1939)	14
4.2. El bodegón	14
4.2.1. El bodegón floral en Valencia	16
4.2.1.1. Los dibujos	18
4.2.1.2. Las composiciones de flores	18
4.3. Estudio comparativo	20
4.4. Estudio compositivo	21
5. ESTUDIO TÉCNICO	22
5.1. Soporte textil	23
5.2. Bastidor	23
5.3. Estratos pictóricos	25
5.4. Marco	27
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN	29
6.1. Soporte textil	29
6.2. Bastidor	30
6.3. Estratos pictóricos	30
6.4. Marco	33
7. PROCESO DE INTERVENCIÓN	35
7.1. Soporte textil	35
7.2. Bastidor	36
7.3. Tratamientos estéticos	36
7.3.1. Limpieza	36
7.3.2. Primer barnizado y estucado.....	39
7.3.3. Reintegración cromática y barnizado final.....	39
8. CONCLUSIONES	41
9. BIBLIOGRAFÍA	42
10. ÍNDICE DE IMÁGENES	45

1. INTRODUCCIÓN

La obra objeto de estudio de este trabajo de final de grado es un lienzo de finales del S.XIX – principios del S.XX pintado al óleo, realizado por el pintor valenciano Ricardo Manzanet y Millán, en el cual vemos representado un bodegón floral. La obra procedente de una colección particular fue trasladada al Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP), en la Universidad Politécnica de Valencia, para su estudio técnico y posterior proceso de intervención.

Este trabajo se divide en dos apartados, primero un estudio teórico sobre el autor, su recorrido artístico y su obra, en la que trata el género paisajista y la pintura floral, lo que nos lleva al estudio compositivo y comparativo de la obra objeto de estudio con otras obras de características similares. También se ha realizado un breve recorrido histórico por la tipología del bodegón, centrándonos en el bodegón floral en Valencia y haciendo referencia a la importancia de Tomás Yepes en dicha temática. Para concluir la parte teórica, se ha realizado el estudio técnico y conservativo de la pieza, lo que nos da los datos necesarios para poder abordar la parte práctica.

En la segunda parte del trabajo, práctica, se determina el proceso de restauración a seguir a partir del estudio conservativo y la realización de las pertinentes pruebas, para concluir con la restauración completa de la pieza. Al no contar con grandes daños en el soporte de la obra, dicha intervención se ha centrado principalmente en el proceso de limpieza, tanto de la suciedad superficial como del barniz oxidado presentes en la obra, con el fin de devolverle su correcta legibilidad.

2. OBJETIVOS

Este trabajo ha tenido la finalidad del estudio completo de un lienzo de autor valenciano y su proceso de intervención, para lo que se han puesto en práctica todos los conocimientos adquiridos durante el grado, tanto teóricos como prácticos. Para ello se han seguido una serie de objetivos específicos:

- Recopilar la información bibliográfica necesaria para contextualizar tanto al autor como la obra y poder llevar a cabo su estudio histórico y artístico.
- Puesta en valor de una pintura inédita de Ricardo Manzanet.
- Documentar la obra mediante registros fotográficos y las pertinentes técnicas de identificación.
- Elaborar un estudio técnico para determinar el estado de conservación que presenta la obra y establecer un diagnóstico.
- Realizar el proceso de restauración de la obra.

3. METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos establecidos, la metodología se ha organizado abarcando áreas tanto teóricas como prácticas, siendo la siguiente:

- Búsqueda y recensión bibliográfica y documental en diferentes tipos de fuentes de información, primarias, secundarias y terciarias, como monografías, artículos específicos, catálogos de arte y páginas web.
- Documentación fotográfica en el campo visible e invisible para el registro de la pieza y sus daños y patologías, mediante fotografía ultravioleta, infrarroja y microfotografía.
- Identificación de los aspectos técnicos de la obra con distinto instrumental, como cuentahílos y microscopio, y la realización de los ensayos pirotécnico y de secado-torsión para la identificación de las fibras.
- Estudio del estado de conservación de la pieza para determinar su proceso de restauración.
- Proceso de intervención de la pieza en el Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València (UPV).



Bodegón de flores

Ricardo Manzanet y Millán

Finales del S.XIX – principios del S.XX

35x45,1 cm

Óleo sobre lienzo

Colección particular

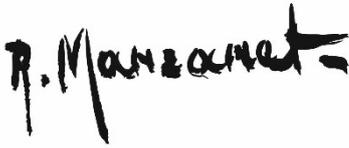


Fig.1. Transcripción de la firma.



Fig.2. Detalle de la esquina inferior izquierda.



Fig.3. Fotografía de Ricardo Manzanet.

4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Sabemos que la pieza está realizada por Ricardo Manzanet debido a que se trata de una obra autógrafa. La firma, en la cual podemos leer R. Manzanet (Fig.1), se encuentra en la esquina inferior izquierda del lienzo (Fig.2), realizada a pincel y en negro.

4.1. RICARDO MANZANET

Ricardo Manzanet y Millán (Fig.3), nacido el 15 de Febrero de 1853 en la calle de la Magdalena en Valencia, es el segundo de los tres hijos del matrimonio formado por Vicente Manzanet Asensi, sastre y dueño de una casa de confección, y Joaquina Millán Oliver, siendo M^a Asunción la hija mayor y Vicente el pequeño.

En su juventud cursa estudios de medicina por petición de su padre, los cuales abandonará tempranamente al descubrir su verdadera vocación y elegir dedicarse a la pintura, ámbito en el que se empezaría a formar rápidamente en talleres-estudio de artistas asentados en Valencia como José Vilar y Torres¹ o Gonzalo Salvá², dónde se interesó por el tema de la naturaleza, que sería el tema principal de sus obras y por el que más conocido sería juntamente con la pintura de flores.

Poco tiempo después, decide abandonar su ciudad natal para trasladarse a Barcelona, donde seguirá formándose con distintos pintores como Modest

¹ José Vilar y Torres (1848-1904), nace en Valencia y se decide por la pintura y el dibujo algo tarde, a los 35 años, ya que previamente había estado colaborando en el negocio familiar. Éste pintor destaca por sus paisajes montañosos, rurales, sus marinas, y por representar la vegetación valenciana, asturiana o vasca, juntamente con los Picos de Europa. Se dedica a la enseñanza hasta llegar a conseguir la Cátedra de Paisaje de Enseñanzas Populares en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en 1891.

LARREY, A. (1999). "El pintor José Vilar y Torres: aproximación al estudio de un paisajista" en *Archivo de arte valenciano*. 1999, núm. 80, p. 128-132.

² Gonzalo Salvá (1846-1923), aunque fue más conocido por su pintura de historia que por sus paisajes, fue el introductor del paisaje de la realidad en Valencia, llegando a ocupar el puesto de profesor de la asignatura de Perspectiva Lineal y aérea y Paisaje en la Academia de San Carlos.

BONET, V. (1989). "Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia" en *Archivo de arte valenciano*. 1989, núm. 70, p. 89-92.



Fig.4. *Marina*. Ricardo Manzanet Millán. 70x100cm. Óleo sobre lienzo. Mercado del arte.



Fig.5. *Marina*. Ricardo Manzanet Millán. 35x50cm. Óleo sobre lienzo. Mercado del arte.

Urgell³ y Ramón Martí y Alsina⁴ entre otros, sin tener documentación de que en ningún momento hubiese recibido ninguna formación de tipo académico.

Es en ésta ciudad donde Manzanet conoce al que será su principal marchante de arte, el galerista Pedro Rovira, quién le da la oportunidad de exponer gran parte de su obra en la galería ubicada en la calle Fernando. Es gracias a ésta relación profesional que el pintor ve la oportunidad de desarrollar gran parte de su producción pictórica en esta época de su carrera.

Desde su residencia en Barcelona realiza varios viajes por Cantabria, donde ejecuta sus obras más importantes como son las marinas del Norte (Fig.4 y 5), y Levante, buscando inspiración en la naturaleza y los paisajes. Ésta búsqueda también lo lleva a Navarra, donde encontraría a su futura mujer Enriqueta Duque López, con quién tendría una única hija a la que llamarían María.

Cerrada su etapa en Barcelona y cerca de cumplir medio siglo, decide volver a su ciudad natal, donde, gracias a la importancia que había ido adquiriendo a lo largo de estos años de madurez, se pudo abrir paso entre los círculos más selectos de la ciudad, entre ellos el "Ateneo Mercantil", donde conocería a José María Bayarri⁵ y Vicente Blasco Ibáñez⁶, quienes acabarían por compartir una gran amistad.

En sus últimos años de vida, decide trasladar su residencia a Godella, donde conoce al gran pintor Ignacio Pinazo Camarlench⁷. Durante ésta época también

³ Modest Urgell (1839-1919), nacido en Barcelona, fue un pintor, paisajista y escritor español, quién comenzó su formación en la Escuela de La Lonja de la Ciudad Condal, y amplió posteriormente sus estudios en París. Su pintura se especializó en la representación de cementerios, ermitas desoladas y paisajes crepusculares.

MUSEO DEL PRADO <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/urgell-englada-modesto/2a978001-5378-4376-936b-6124e93bc5bb>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

⁴ Ramón Martí y Alsina (1826-1894), nacido en Barcelona, compaginó sus estudios de filosofía con los de pintura, decidiéndose finalmente por ésta última. Cultivó temas muy diversos, tanto históricos como paisajes y retratos.

MUSEO DEL PRADO <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/marti-alsinaramon/39439380-9e36-4b21-b3a0-014f6f48ac26>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

⁵ José María Bayarri (1886-1970), escritor y escultor valenciano, quién se formó en el taller de Romero Tena y en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la que acabó ejerciendo como catedrático de Anatomía Artística y profesor de Estética de Historia del Arte.

CARDONA VIVES. ASOCIACIÓ CULTURAL DE CASTELLÓ. *L'actualitat del pensament de Josep M^a Bayarri. Part. I.* <<http://www.cardonavives.com/artrenou.asp?id=139>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

⁶ Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), escritor valenciano que cultivó sobre todo los géneros narrativos del relato breve, novelas, crónicas de viajes y artículos periodísticos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. *Biografía de Vicente Blasco Ibáñez.* <http://www.cervantesvirtual.com/portales/vicente_blasco_ibanez/autor_biografia/> [Consulta: 29 de junio de 2018].

⁷ Ignacio Pinazo (1849-1916), fue un pintor valenciano que se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, dónde ejerció también de profesor al terminar su etapa en Roma y volver a su ciudad natal.

MUSEO DEL PRADO. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinazo-camarlench-ignacio/2a9a72a9-a35f-4381-af7c-6d295269ab00>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

viajará por los pequeños pueblos de la huerta, donde se inspirará gracias a las ermitas, los campanarios y los riachuelos. Será en Godella, donde se dedica a pintar las flores de su jardín, donde fallece el pintor en 1939, con 86 años.⁸

La trascendencia de Ricardo Manzanet no es tan recurrente como podría, pese haber demostrado sus grandes capacidades como pintor participando en numerosas exposiciones y subastas a lo largo de su vida celebradas en el *Palau de Belles Arts* de Barcelona, como son la Exposición Universal de Barcelona de 1888 o la Tercera exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1896; y otras celebradas en la Sala Parés, como la Séptima exposición extraordinaria de Bellas Artes inaugurada en diciembre de 1888 o la Novena exposición extraordinaria de Bellas artes inaugurada en diciembre de 1891⁹. Aunque aún sin ser un nombre muy sonado en el mundo del arte, actualmente podemos encontrar sus obras en subasta, la mayoría paisajes marinos de pequeño formato que oscilan entre los 400 y los más de 2.000€ en las pujas.¹⁰

4.1.1. Géneros

Aunque Manzanet es mayormente conocido como un pintor de paisajes, y más específicamente por sus representaciones de marinas, trató distintos géneros durante toda su trayectoria artística, centrándose en dos de ellos: la pintura paisajística y la floral.

4.1.1.1. Pintura paisajística

Manzanet destaca sobre todo por los paisajes, más específicamente por sus marinas, de las que hará su especialidad. Éste interés por la naturaleza y el mar provoca que durante su estancia en Barcelona, instale su residencia en el paseo de la Aduana, donde aprende a captar las luces y sombras que provocaba la luz en el agua. En la vuelta a su ciudad de origen, pinta el puerto de Valencia y sus aguas más transparentes, pero el paisaje marino que más le inspiró fue sin duda durante su estancia en Santander, donde representa el mar Cantábrico en toda su fuerza, con grandes tormentas y vientos.

⁸ ALDEA, A. "Ricardo Manzanet Millán. Paisajista y pintor de flores" en *Archivo de Arte Valenciano*. 2002, núm.83, p. 139-141.

⁹ MONTMANY, A; COSO, T; LÓPEZ, C; *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins l'any 1939)*. Barcelona: Institut d'estudis catalans. 2002.

¹⁰ *Abalarte subastas internacionales*. <<http://www.abalartesubastas.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018]

Arcadja auctions results. <<http://www.arcadja.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018]

Artfecit. <<http://www.artfecit.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018]

Artnet. <<http://www.artnet.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018]

Balclis. <<http://www.balclis.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018]

Invaluable. <<http://www.invaluable.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018]

Setdart. <<http://www.setdart.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018]



Fig.6. *Bodegón de flores*. Ricardo Manzanet Millán. 80,5x51cm. Óleo sobre lienzo. Mercado del arte.



Fig.7. *Playa con pescadores*. Ricardo Manzanet Millán. 51x81cm. Óleo sobre lienzo. Mercado del arte.

4.1.1.2. Pintura floral

Esta atracción que siente hacia la naturaleza, la cual queda reflejada ya en sus paisajes, hace que también aprecie los pequeños detalles de la misma, representando la dulzura y belleza que le transmite en obras delicadas de pequeño formato y temática floral, de las cuales no encontramos gran variedad en el mercado del arte.

Observando esta parte de la naturaleza se encuentra un mundo y unas tonalidades que le apasionan, representándolo en sus obras a modo de grandes contrastes de color, que va acompañado de una pincelada viva pero a su vez minuciosa en contraposición a la pincelada suelta del fondo.

Las rosas, pensamientos, crisantemos y margaritas son las flores que el pintor suele elegir para sus obras, las cuales representa de distintas formas, como en maceteros, recipientes transparentes y cristalinos o centros de exquisita cerámica.¹¹

4.1.2. Etapas

Referente a su estilo y características, podemos diferenciar dos etapas en la obra de Ricardo Manzanet, que vienen marcadas también por su lugar de residencia, en Barcelona durante la primera etapa, donde cabe mencionar sus viajes por el norte de España, y en Valencia, su tierra natal, en la segunda etapa.

4.1.2.1. Primera etapa (1870-1894)

Durante su estancia en Barcelona, sigue formándose influido por las corrientes artísticas que llegan de Bélgica y París, pero el pintor buscaba un tema cambiante y dinámico, el cual encuentra representado en el mar Cantábrico en uno de sus viajes por el norte de España, donde pintaría sus obras más conocidas, las marinas del Norte.

¹¹ ALDEA, A. Op. cit. P. 141-143.

En estos cuadros intenta captar el movimiento del agua y los reflejos que la luz provoca en ella mediante una pincelada suelta y dinámica, pero con colores grisáceos y a la vez suaves. En la composición, coloca la línea del horizonte baja y divide las obras en dos planos, el primero donde suele representar rocas o barcas, y el segundo, donde representa pequeños barcos en la lejanía o pájaros.

4.1.2.2. Segunda etapa (1894-1939)

En la segunda parte de su trayectoria artística, decide regresar a Valencia, viajando por su geografía en busca de pueblos, donde cambiará el cromatismo de su paleta adaptándose al colorido de lo que ve, para así poder representar la naturaleza de una forma más realista.

Al igual que en su primera etapa, está influenciado por el arte Belga, centrándose en las características de la pintura paisajista tradicional flamenca y holandesa de los siglos XVI y XVII, las cuales aprende durante su estancia en Barcelona. De ellas extrae su gran interés por la atmósfera, la lluvia y los movimientos de las olas frente a un vendaval, características que utiliza en sus marinas. Dichas características no llegarán a Valencia hasta años después, por lo que los cuadros de Manzanet no serán apreciados en ese momento, sino que pasará un tiempo hasta que se comprenda la calidad de la pintura que nos presenta en sus obras.¹²

4.2. EL BODEGÓN

El tema del bodegón ha estado presente a lo largo de la historia del arte desde la antigüedad, empleados en las casas romanas como ornamentación mediante la realización de pinturas murales, o más tarde en la Edad Media como acompañamiento de escenas de carácter religioso.

Durante el Renacimiento, el tema del bodegón empezó a ganar más relevancia, descubriendo el gusto por la representación de los distintos objetos, flores y frutas, pero siguiendo con la función prácticamente decorativa que tenía desde la antigüedad.

Fue a finales del siglo XVI donde el bodegón se volvió un tema independiente, aunque la Contrareforma seguía potenciando el arte religioso frente a lo cotidiano. El hecho de que la burguesía empezara a rechazar toda temática mitológica y que las sociedades reformadas se opusieran a las obras que trataban imágenes religiosas, llevó a que lo cotidiano juntamente con la temática del bodegón comenzaran a ser pintados en más ocasiones y finalmente



Fig.8. *Bodegón con copas, flores y conchas*. Clara Peeters. 1612. 59,5x49cm. Óleo sobre tabla. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

¹² *Ibíd.* p.143-147



Fig.9. *Vánitas*. Jacques Linard. 1640-1645. 31x39cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

consiguieran emerger como temas propios, alejándose del carácter decorativo que anteriormente tenían en las obras de temática religiosa.

La representación de lo cotidiano fue evolucionando y ganando importancia dentro del mundo del arte hasta llegar a los siglos XVII y XVIII, época en la que ya destacaban por encima de los temas mitológicos y religiosos, y por lo cual surgió una gran cantidad de artistas especializados en dicha temática.¹³

En España, no fue hasta 1935 que se creó la primera exposición monotemática con el tema de *Floreros y bodegones en la pintura española*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, una institución privada, en Madrid. Ésta temática de exposición tuvo continuidad años después a causa del estallido de la Guerra Civil (1936-1939) que impidió seguir con dicha muestra de arte, por lo que fue en 1983 cuando Alfonso E. Pérez Sánchez, director del Museo del Prado por ese entonces, promovió la exposición *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*.¹⁴

Con los años, han ido desarrollándose distintos géneros recogidos en el término “naturaleza muerta”, como el **bodegón**: representaciones de comida y utensilios; **frutero**: donde no aparecen otros elementos más que frutas, ya que sino pertenecería a la categoría del bodegón; **caza**: representa animales sin realizar la acción, ya que en ese caso nos tendríamos que referir al tema como cacería; **pescadería**; **bodegón con objetos**: engloba todo tipo de elementos inanimados, como libros, muebles...; **bodegón con figuras**: con representaciones de naturaleza muerta y personajes supeditados al tema; y **figuras con bodegón**: cuadros de género religiosos o mitológicos en los que aparece la representación de algún bodegón.¹⁵

Todos estos términos han ido variado su nomenclatura a lo largo de los años, dependiendo también de la zona geográfica donde nos encontremos. En la actualidad, las diferentes tipologías se clasifican en cinco grupos desde el punto de vista conceptual: realista, simbolista, didáctica, especulativa y propagandística. A parte de ésta clasificación, también hay distintas variantes aceptadas por los historiadores del arte: las “vánitas”¹⁶ (Fig.9), bodegones y floreros y bodegones con figuras.¹⁷

¹³ TRIADÓ, J. *El bodegón*, p. 7-9.

¹⁴ CALVO, F. *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, p. 20-21.

¹⁵ TRIADÓ, J. Op. cit. p. 13.

¹⁶ Modalidad que se desarrolló mayormente en el Barroco y se usó para introducir una reflexión sobre la fugacidad de la vida y la inutilidad de los placeres mundanos ante la inminente muerte que nos acecha.

MUSEO DEL PRADO. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas/6ae85887-498f-4421-980a-fd9814035c8b>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

¹⁷ TRIADÓ, J. Op. cit. p. 17.

4.2.1. El bodegón floral en Valencia

Hasta el siglo XVII el bodegón carece de importancia y variedad en Valencia respecto a otras zonas de España y sobretodo la corte, apareciendo nombradas las primeras obras de ésta tipología, como posibles “bodegones”, en el inventario de bienes del patriarca San Juan de Ribera¹⁸, aunque al estar con obras flamencas e italianas pueden no ser cosecha valenciana. Posteriormente, en 1641, don Diego Vich¹⁹ donó al monasterio jerónimo de la Murta en Alcira, dos Juan Ribalta²⁰, un “plato con uvas” y otro lienzo “con unos pícaros que juegan”. Si estas obras eran de dicho pintor, significa que en Valencia se realizaban obras contemporáneas con Toledo, Madrid o Sevilla, dato que no puede ser corroborado al no haber llegado a la actualidad ningún lienzo testimonio de los primeros bodegones en Valencia.²¹

En 1642 ya nos encontramos con las obras fechadas de Tomás Yepes (ca.1600-1674) (Fig.10), quién es uno de los grandes referentes de la temática del bodegón en Valencia. Una década antes de éstas obras, Yepes ya era un consolidado y prestigioso pintor de flores y frutas, por lo que podemos encontrar obras anteriores a dicha fecha bien documentadas en pleitos y distintos documentos.

En ésta época no aparece ninguna figura valenciana de relieve en la sociedad, por lo que parece que el pintor no trabajaba por encargo, sino que ponía en venta su obra libremente. Muchos de sus cuadros eran adquiridos por menestrales y agricultores acomodados, ya que la mayoría de las obras de las cuales tenemos constancia en la actualidad provienen de alquerías y caserones de las zonas rurales de Valencia y Alicante.²²

Yepes cultivaba varios géneros dentro de la temática del bodegón, como la pintura de frutas, alimentos y dulces, muebles y aparadores de repostería, aunque ante todo se dedicaba a la de flores. También hay constancia de lienzos del pintor vistos en Madrid y Sevilla con representaciones de carnes y pescados,



Fig.10. *Florero con cuadría vista de frente*. Tomás Yepes. 1643. 115×86cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

¹⁸ San Juan Ribera (1532-1611), fue Obispo de Badajoz, Arzobispo de Valencia y patriarca de Antioquía. Se dedicó a expulsar a los moros de la ciudad y fundó el Colegio del Corpus Christi a la vez que llevaba adelante la reforma monástica entre los capuchinos que había traído a Valencia. MUSEO DEL PRADO. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-patriarca-san-juan-de-ribera-copia/e1aa0fe4-0d3b-4cc5-843e-c3fc2705747b>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

¹⁹ Don Diego Vich, erudito comendador, autor de unas *Efemérides* y dos *Discursos* sobre las comedias.

DE LA BARRERA, C.A. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, p. 9.

²⁰ Juan Ribalta (1596/1597-1628), pintor español hijo de Francisco Ribalta, que iba dirigido a convertirse en uno de los artistas españoles más notables del siglo XVII, pero su temprana muerte lo impidió.

MUSEO DEL PRADO. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/ribalta-juan/d796c453-390b-4a03-b04b-77e91830790f>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

²¹ PÉREZ, A.E. “El bodegón en Valencia: Tomás Yepes y su influencia” en *El bodegón*. Fundación Amigos del Museo del Prado, p. 273-274.

²² *Ibíd.* p. 280-282.

imágenes de devoción, cazadores y paisajes (Fig.11), todo ello con un estilo plenamente naturalista y con una iluminación de herencia tenebrista, típicamente valenciana. Sus composiciones son simples y suelen estar tratadas con una gama de tonos tostados y calientes sobre preparación roja, heredada de los tiempos de Ribalta, pintadas con ligeras veladuras que perfilan y dotan de corporeidad y volumen a los objetos.²³

Posteriormente, en el siglo XVIII, surgió la necesidad de crear nuevos diseños para tejidos a causa de la proyección económica de la industria de la seda valenciana, que se había independizado de las manufacturas francesas. Este hecho hizo posible la formación, en 1778, de la Sala de Flores, Ornatos y Otros diseños adecuados para Tejidos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la cual seis meses después se convirtió en la Escuela de Flores y Ornatos.²⁴

Debido a las enseñanzas en dicha Escuela y la relación que tenía la ciudad de Valencia con la industria de la seda, la producción de bodegones florales se puede dividir en dos grupos: los dibujos, diseños de flores realizados para tejidos, y las composiciones florales como obras independientes.



Fig.11. *Paisaje con una vid*. Tomás Yepes. Ca.1645. 67×90cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

²³ *Ibíd.* p. 283-284.

²⁴ LÓPEZ, M. "Arte y ciencia: El caso de la pintura valenciana de flores" en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. 2009, vol. 2, p. 454-460.



Fig.12. Estudio de flores: ramo de flores. Bernardo Llácer. Sanguina y tiza blanca sobre papel. Museo de Bellas Artes, Valencia.

4.2.1.1. Los dibujos

Muchos de estos dibujos provienen de la Sala de Flores, donde los estudiantes dedicaban varias horas diarias al estudio de las flores tanto del natural como copiando modelos y distintas estampas de su maestro. Todas estas composiciones comparten las mismas características, lo que hace que las podamos clasificar en cinco tipos: los estudios de una o varias plantas ornamentales, los ramos y jarrones del natural o copiados, los dibujos de flores para grabados, los modelos ornamentales y los diseños aplicados a los tejidos.

Se usaban distintas técnicas, como la sanguina (Fig.12), la aguada y la tinta a pluma, aunque estas dos últimas con poca frecuencia ya que exigían una habilidad y dominio de la técnica mayor, por lo que era más común utilizar lápiz negro con toques de tiza blanca o clarión para conseguir un mayor contraste entre la sombra y la luz.

En cuanto a la representación y estudio de las flores, los dibujos más sencillos contaban con una sola especie botánica, la cual se podía llegar a pintar desde varios puntos de vista. Siguiendo el mismo carácter, estaban los estudios que agrupaban dos o tres especies de flores, para acabar con los dibujos más complejos, donde aparecían ramos y jarrones de flores.²⁵

4.2.1.2. Las composiciones de flores

Dentro de las obras que tratan el tema de las flores como independiente, también podemos encontrar cuatro grupos con características distintas entre ellos: los óleos concebidos como estudios del natural, las guirnaldas o coronas de flores, los cestos, ramos y floreros representados en un paisaje y los floreros en sí mismos.

Los óleos concebidos como estudios del natural son obras que constan de un gran detalle y exactitud botánica, donde suele estar una sola planta o un número reducido de ellas. Esta tipología de obra no estaba destinada a ser una obra independiente, sino que servía como estudio previo a obras posteriores.

Por otro lado, las guirnaldas o coronas de flores son una tipología de obra de origen flamenco, las cuales solían acompañar alguna figura o escenas de carácter popular y realista, o mitológico y alegórico.

El tercer grupo es el que presenta más cantidad de variaciones, donde encontramos cestos, ramos y floreros representados en un paisaje, los cuales suelen estar dispuestos en el suelo o en canastillas y jarrones para dotar al paisaje o jardín de una cierta importancia.

Por último, el bodegón como tema independiente no acompaña a ninguna escena o paisaje, sino que se disponen normalmente sobre fondos neutros y suelen aparecer en recipientes más sencillos, como jarrones de vidrio o barro, u



Fig.13. Florero sobre una silla. Miguel Parra Abril. 1844. 120x92cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

²⁵ LÓPEZ, M. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*, p. 145.



Fig.14. *Florero*. Benito Espinós. 1780-1788. 60×42cm. Óleo sobre tabla. Colección Real (Palacio de Aranjuez, Madrid), Museo de Arte Moderno.

otros con una gran elaboración y detalles. El objetivo de ésta variante es proporcionar una visión idealizada de la propia naturaleza, en la que se mejora lo observado en los estudios al natural y lo dota de gran detalle.²⁶

Los pintores de la Escuela valenciana de Flores siguieron influenciándose de la pintura francesa hasta finales del siglo XIX. Pese a que las composiciones florales han seguido las mismas características establecidas por dicha Escuela, podemos destacar tres pintores que experimentaron una evolución ajena a dichas características. En primer lugar, Miguel Parra²⁷, considerado el “Vicente López de las flores” y José Felipe Parra²⁸, evolucionaron hacia un estilo más personal y una representación más detallada de las flores, más próxima al Romanticismo, mientras que por otro lado, la obra de Vicente Castelló²⁹ se alejó de los convencionalismos de la Academia para utilizar una pincelada más desecha, aproximándose a los pintores contemporáneos.³⁰

Por lo tanto, aunque la tipología del bodegón llegase tarde a Valencia como temática independiente sin necesidad de acompañar a obras religiosas, a lo largo de los años han ido apareciendo pintores de renombre que han conseguido hacer evolucionar este tipo de pintura adaptándolo a las características pictóricas de cada uno, enriqueciendo de este modo la temática del bodegón en Valencia.

²⁶ *Ibíd.* p. 153-157.

²⁷ Miguel Parra (1780-1846), pintor español que estudió en la Escuela de Bellas Arte de San Carlos de Valencia, de la cual llegó a ser profesor a su vez que pintor de cámara de los reyes Fernando VII e Isabel II. Destacó como pintor de floreros, naturalezas muertas y retratos.

MUSEO DEL PRADO. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/parra-miguel/1d5d1bad-5ffc-4390-83ad-9dc2fe69f2e3>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

²⁸ José Felipe Parra (1824-ca. 1864), pintor formado en la Academia de San Carlos y que estudió en la Sala de Flores. Destaca por su pintura sobria de colorido y entonación, muy bien dibujada, recordando a la pintura flamenca y holandesa. Sus principales obras son bodegones y pinturas florales.

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES SUNTUARIAS “GONZÁLEZ MARTÍ”. <<http://www.mecd.gob.es/mnceramica/institucion/historia/biografia-de-artistas/jose-felipe-parra.html>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

²⁹ Vicente Castelló (1787-1860), se formó en la Academia de San Carlos de Valencia y fue un alumno aventajado de Vicente López, convirtiéndose en el pintor más importante del ámbito valenciano durante la primera mitad del siglo XIX.

NOËL RIBES. <<http://www.noelribes.com/es/catalogo/pinturadibujos/vicente-castello-y-amat-valencia-17871860-hacia-18001850.html>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

³⁰ LÓPEZ, M. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*, p. 162.

4.3. ESTUDIO COMPARATIVO

Durante su vida, Manzanet se formó con distintos pintores de renombre, como se ha comentado anteriormente, la mayoría de ellos, al igual que el pintor valenciano, dedicados en gran parte a la representación del paisaje en sus obras. Es por esto que al buscar comparación de los bodegones de Manzanet con otros pintores no las encontramos en las obras de sus maestros.

La obra de estudio, de temática floral, representa un conjunto de rosas de tonos luminosos realizadas con una pincelada suelta y dinámica a la vez que precisa, las cuales resaltan sobre un fondo con tonos más apagados. Todas estas características las podemos comparar con numerosos bodegones florales del pintor impresionista francés Henri Fantin-Latour.³¹

Las tonalidades de la paleta que Manzanet utiliza en este cuadro y el uso del contraste entre flores y fondo, nos pueden recordar a varios de los bodegones realizados por el pintor francés (Fig.15 y 16). Éste, en muchas de sus representaciones, utiliza colores claros como blancos y rosas en las flores, que destacan sobre fondos más grisáceos o verdosos, provocando el mismo efecto que podemos apreciar en la obra de estudio. A su vez, ambos introducen rosas rojas que rompen con las tonalidades pastel de las flores.

Otra similitud entre ambos artistas es el tratamiento que dan a las flores mediante la pincelada, suelta y dinámica con pequeñas zonas de empaste y otras más veladas, lo que da la sensación de una pintura rápida pero que a su vez deja los volúmenes bien definidos. Esto lleva a que ciertas tipologías de rosas de ambos autores tengan una construcción muy similar (Fig. 17).



Fig.15. *Cesta de rosas*. Henri Fantin-Latour. 1890. 49x60cm. Óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.

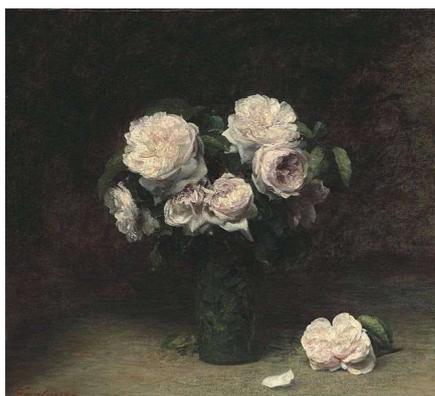


Fig.16. *Flores en un vaso*. Henri Fantin-Latour. 1877. 43,6x47,6cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Fig.17. Comparación entre una rosa de Henri Fantin-Latour y una de Ricardo Manzanet.



³¹ Henri Fantin-Latour (1836-1904), pintor impresionista francés que destacó por sus cuadros florales y sus retratos de grupo. Se formó en la École de Dessin de París, aunque parte de su aprendizaje viene dado por su interés en copiar a grandes maestros como Tiziano, Veronés y más tarde Gustave Courbet.

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA.

<<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/fantin-latour-henri>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

4.4. ESTUDIO COMPOSITIVO

Tanto las líneas compositivas como la separación en planos que se aprecian en ésta obra, son muy sencillas, ya que el único elemento representado es un conjunto de flores situado equilibradamente en el centro.

En la obra podemos diferenciar distintas partes (Fig.18): el primer plano en el que están situadas las flores con sus respectivas hojas, el cual no está al mismo nivel, sino que fuga hacia el fondo, encontrando el punto más cercano al espectador no en el centro, sino un poco desviado a la derecha de éste. Por otra parte, el fondo se puede dividir en la zona inferior, con la línea del horizonte más arriba que la mitad del cuadro, lo que le aporta una mayor sensación de profundidad y perspectiva, y la zona superior con una tonalidad más oscura, por lo que el primer plano resalta y se produce una diferenciación figura-fondo más acusada.

Por último, en cuanto a las líneas compositivas (Fig.19), vemos que el conjunto de flores puede ir inscrito en un triángulo invertido, con la punta de la parte inferior desviada a la derecha. Dicho vértice coincide con el punto del plano más cercano al espectador, siendo los otros dos las partes más alejadas, provocando la sensación de profundidad. También cabe destacar que siguiendo la dirección de las hojas del fondo, podemos trazar dos diagonales en dirección a los extremos de la parte superior de la obra.



Fig.18. Estudio por planos.

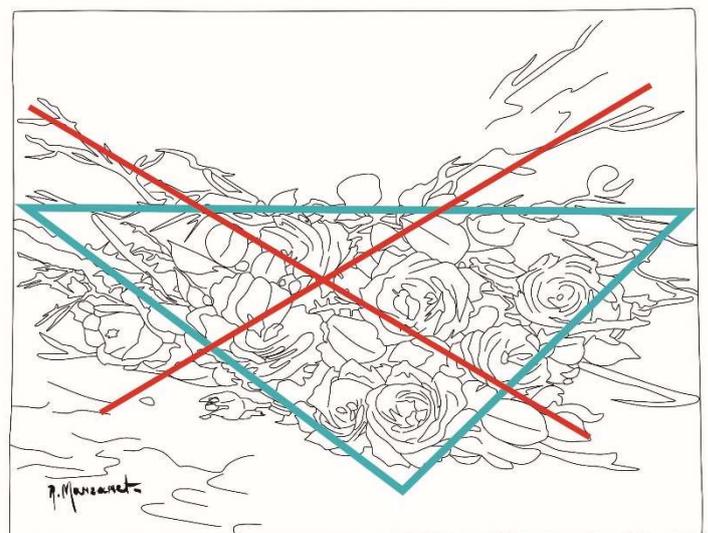


Fig.19. Líneas compositivas.

5. ESTUDIO TÉCNICO



Fig.20. Anverso del bodegón floral.

Los datos más importantes de la obra para la realización del estudio técnico aparecen reflejados en la siguiente tabla:

Autor	Ricardo Manzanet Millán
Temática	Bodegón floral
Fecha	s. XIX-XX
Técnica	Óleo
Soporte	Lienzo
Dimensiones	35x45,1 cm

5.1. SOPORTE TEXTIL

El lienzo tiene una superficie total de 37,3×45,7 cm sumando la superficie pintada y los bordes únicamente imprimados y recortados, en algunas zonas de forma irregular. Presenta un ligamento de tafetán³² sin presencia de costuras ni orillo, con una densidad³³ por cm² de 15 hilos verticales por 16 hilos horizontales (Fig.21). La trama de la tela es bastante abierta y ligeramente heterogénea, con hilos de un sólo cabo, irregulares con engrosamientos y una torsión en “Z” que forma un ángulo de 73° (Fig.22), por lo que podemos decir que se trata de un hilo poco torsionado³⁴.

Para la identificación de las fibras, se extrajo una muestra de hilo del borde para poder realizar las pruebas pertinentes.

En primer lugar se realizó la prueba de combustión o ensayo pirotécnico³⁵ para determinar la procedencia de las fibras, estableciendo que se trata de fibras celulósicas debido su facilidad para arder, el olor a papel quemado que desprende, y el color grisáceo y blanco de las cenizas que se desintegraban fácilmente con los dedos.

Por último, se realizaron las pruebas de secado-torsión³⁶ extrayendo una fibra de suficiente longitud del hilo. Ésta se sujetó con pinzas y se sumergió en agua para posteriormente acercarla a una fuente de calor para observar en qué sentido giraba su extremo libre durante el secado. Se concluyó que el movimiento seguía el sentido de las agujas del reloj, por lo que se trata de lino.

5.2. BASTIDOR

Se trata del bastidor original, con unas dimensiones de 35×45,1 cm (Fig.24) que se corresponde a la superficie pintada del soporte textil. Probablemente se trate de una madera de conífera debido a las vetas definidas que presenta, más concretamente madera de pino por su característico color blanco amarillo y vetas rojizas³⁷.



Fig.21. Detalle de la trama.

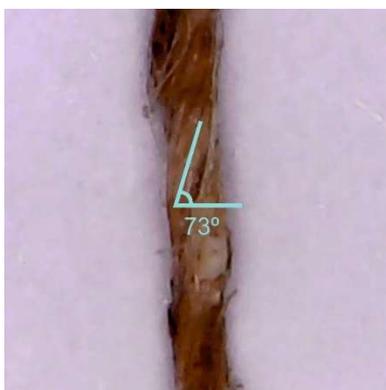


Fig.22. Microfotografía de un hilo con la medición del ángulo de torsión.

³² MARTÍN, S. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*, p. 106.

³³ Densidad: es el número de hilos de trama y urdimbre. Su recuento se hace mediante un cuentahilos: deben contarse en un centímetro cuadrado los hilos del tejido. VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*, p. 129.

³⁴ Fotografía realizada con microscopio USB “Digital Microscope” a 83 aumentos.

³⁵ CAMPO, G; BAGAN, R; ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*, p. 11.

³⁶ *Ibid*, p. 12.

³⁷ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*, p. 105.

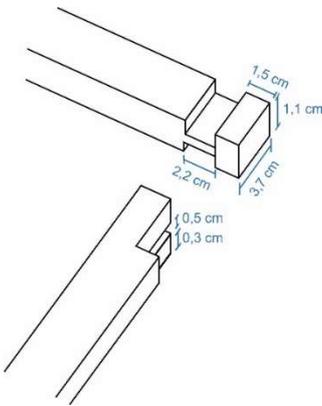


Fig.23. Esquema del ensamblaje del bastidor.

Es de formato rectangular y está formado por 4 piezas iguales dos a dos de 3,7 cm de ancho, 1,1 cm de grosor y medidas longitudinales 35 y 45,1 cm. Tres de ellos son listones de corte radial a excepción del superior de corte tangencial. Muestra un acabado lijado y biselado en las aristas de la parte externa que no está en contacto con la tela, seguramente debido a una mala colocación de ésta, ya que dicha parte debería estar en contacto con el soporte textil para evitar marcas de las aristas.

Se trata de un bastidor móvil con ensamble a horquilla³⁸ (Fig.23), también conocido como sistema español, presentando sistema de cuñas, de las cuales sólo nos han llegado dos, de forma y tamaño distintos. La tela está sujeta a dicho bastidor mediante clavos con diferente separación entre unos y otros.

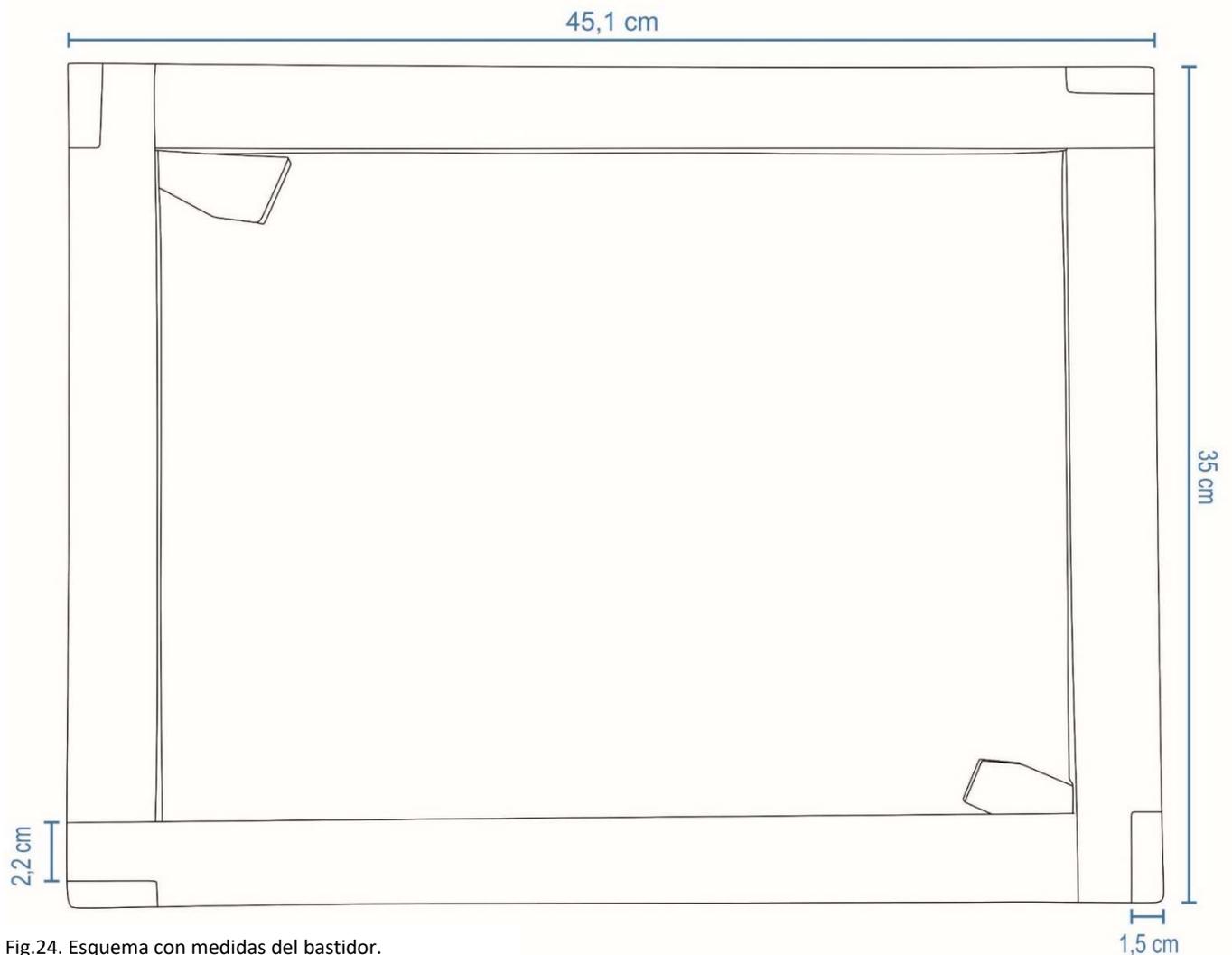


Fig.24. Esquema con medidas del bastidor.

³⁸ MARTÍN, S. Op. cit. p. 120-122.

5.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

Los estratos pictóricos están compuestos por una capa de preparación blanca, fina y homogénea de origen comercial, ya que abarca toda la superficie de la tela.

La película pictórica es un óleo de textura fina y bastante aguada en el fondo (Fig.25), pero más densa e incluso con algunas zonas de ligeros empastes en el centro (Fig.26). En ambas zonas se pueden apreciar claramente algunas pinceladas que nos aportan información referente al ancho de los pinceles que utilizó el autor. En el fondo, tanto superior como inferior, hallamos pinceladas del ancho de 1 y 0'8 cm, mientras que en las flores y las ramas que acompaña a estas, encontramos anchos de pincelada que oscilan entre 0,2 y 0,6 cm.

La paleta cromática está formada por colores luminosos en las flores, como blancos y rosas de tonalidades más pastel que contrastan con los verdes de las hojas que las rodean. A su vez, localizamos una de las flores pintada en rojo, situada a la derecha de la obra, que destaca y capta la atención del espectador rápidamente. Finalmente, el fondo está tratado con verdes y marrones más apagados que se pueden llegar a casi fundir con las hojas, sobre todo las de la parte superior, y hace que las flores destaquen más.

La obra presenta una capa de barniz amarillenta y oxidada, el origen del cual no se ha establecido al no poder realizar los análisis pertinentes. Sin embargo, la fotografía de fluorescencia ultravioleta (Fig.27) nos reveló que se trata de una capa fina que cubre toda la superficie de forma homogénea mediante pinceladas horizontales en el centro y verticales en la parte derecha e izquierda de la obra. También se realizó una fotografía con luz infrarroja³⁹(Fig.28), en la que observamos que la obra no constaba de dibujo preparatorio ni arrepentimientos.



Fig.25. Detalle de la zona de pintura más aguada.

Fig.26. Detalle de la zona de pintura con empaste.

³⁹ Fotografía realizada por Juan Valcárcel con una cámara Nikon D3200 modificada, objetivo Tamron 60mm macro y filtro de bloqueo IR Kenko pro1D R72.

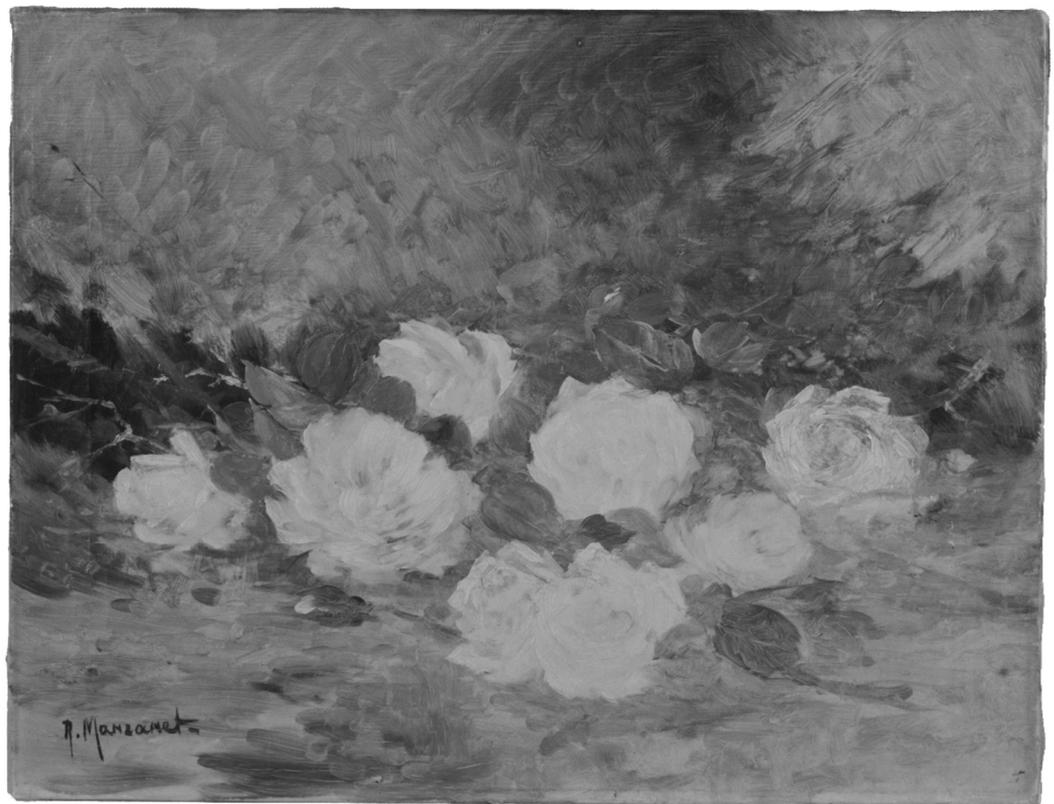


Fig.27. Fotografía de fluorescencia ultravioleta.

Fog.28. Fotografía con luz infrarroja.

5.4. MARCO

Se trata del marco original con estructura a *Cassetta* o caja⁴⁰, el cual está compuesto por tres piezas principales (Fig.29) que resultan un rectángulo, y al unir las unas a otras concéntricamente forman la totalidad del marco que acompaña a la obra.

La primera pieza, con unas dimensiones totales de 63,1×74,2×5,5 está formada por cuatro elementos de madera que se unen a inglete, y dos elementos más por el reverso en la parte superior e inferior que dan la sensación de que las piezas estén unidas en ángulo de noventa grados por el reverso. Está decorado con la técnica del dorado al agua sobre una estructura de madera tallada e imprimada en yeso blanco.

La pieza central, también formada por cuatro elementos unidos a inglete, tiene unas dimensiones de 46,7×57,8. Está decorada con terciopelo rojo sujetado con clavos por el reverso.

Por último, la pieza de la parte interior más cercana a la obra, con unas dimensiones de 38,7×49,8, unida igualmente a inglete y decorada mediante la técnica del dorado al agua, igual que la pieza exterior.

En el reverso, en la parte inferior izquierda, podemos ver dos papeles solapados sujetos mediante grapas, en el cual está escrito el número de lote y de subasta (Fig.30), y al lado de éstos, una etiqueta con el número 8986, del cual no conocemos su significado.

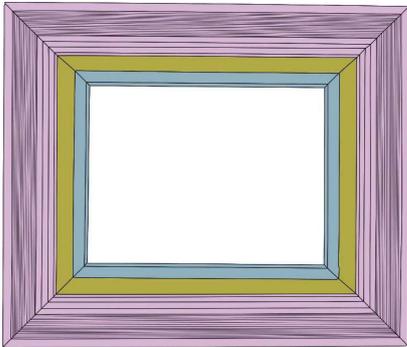


Fig.29. Distintas piezas del marco.



Fig.30. Detalle de los papeles con el número de lote y subasta.



Fig.31. Anverso del marco.



Fig.32. Reverso del marco.

⁴⁰ VIVÓ, M^a C. *El marco. De la técnica a su análisis y clasificación*. Trabajo Final de Máster [TFM]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 38.

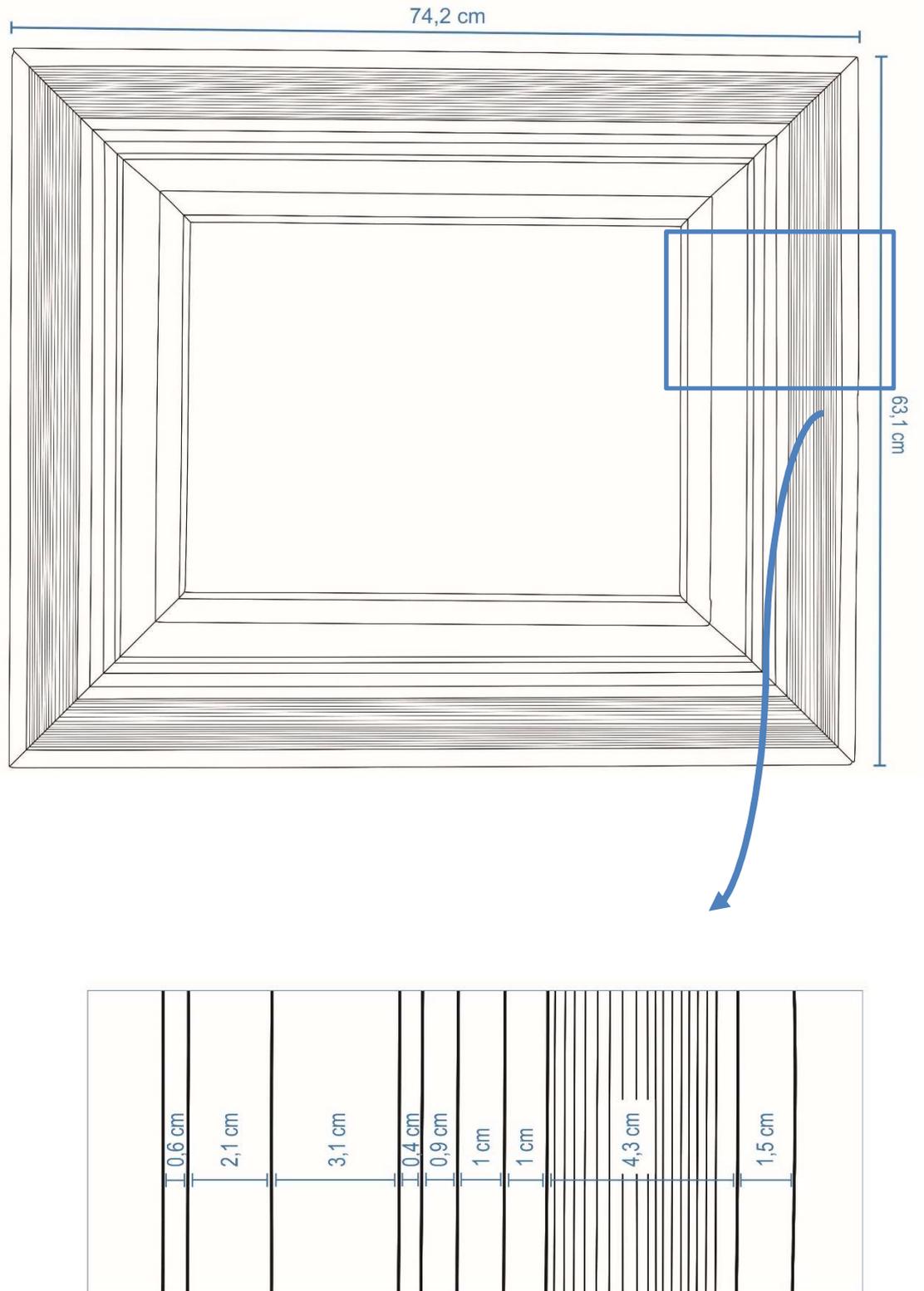


Fig.33. Esquema con medidas del marco.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado general que presenta la obra es bueno, ya que no se observan patologías graves que afecten a la estabilidad del soporte o los estratos pictóricos, siendo el principal problema estético, producido por la degradación del barniz, lo cual afecta a la lectura de la obra.

6.1. SOPORTE TEXTIL



Fig.34. Detalle de un rasgado en el borde.

Debido al proceso inevitable de degradación, la tela ha sufrido la despolimerización de la celulosa, por lo que ha descendido su resistencia mecánica provocando rigidez y fragilidad en el lienzo.

Por el reverso encontramos una capa generalizada de suciedad, concentrada en mayor medida en la parte inferior, encontrándose restos de polvo, terciopelo y yeso provenientes de la enmarcación.

Se observaron varias deformaciones en el plano, las más acusadas provocadas por el bastidor en todo el perímetro de la obra, lo que llevó a la formación de grietas que recorrían la obra de un extremo a otro. También se puede distinguir una leve deformación circular cerca de la zona del bastidor, causada probablemente por un golpe o presión con un objeto de pequeñas dimensiones.

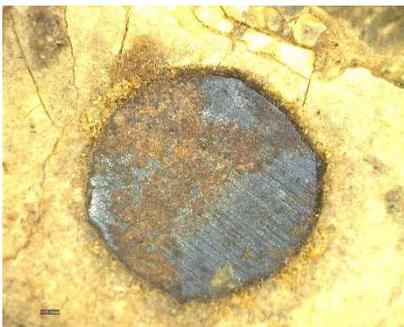


Fig.35. Detalle de un clavo con corrosión.

Se localizaron también dos rasgados en los bordes clavados al bastidor (Fig.34), uno de ellos en la parte superior y otro en la inferior. Estos rasgados parecen ser causa de la colocación de distintos clavos, ya que pueden apreciarse las marcas con la forma de éstos en el bastidor. También se apreció en una zona cercana al bastidor cómo los hilos de la trama empezaban a rasgarse, debido seguramente las marcas causadas por las aristas del bastidor y las tensiones que éste provoca en el lienzo.

Por último, pudimos observar cómo la oxidación en algunos de los clavos se había extendido a la tela que estaba en contacto con éstos (Fig.35)⁴¹.

⁴¹ Fotografía realizada con el microscopio USB "Dino-lite special lighting" del IRP a 56 aumentos.

6.2. BASTIDOR



Fig.36. Nudo en el bastidor.



Fig.37. Marcas por clavos.

El bastidor se encontraba en un buen estado de conservación dado que no se observaba ningún tipo de ataque biológico o alabeamiento, solamente un nudo en el listón de la parte inferior (Fig.36), pero al no tener exudaciones y encontrarse estable, no suponía ningún problema conservativo.

Presentaba una capa de suciedad generalizada, acumulada en mayor medida en la parte inferior y causada sobre todo por polvo y suciedad ambiental.

Por último, había zonas de astillamiento sobretodo en la parte inferior, y diversas marcas de clavos provenientes del sistema de enmarcación, debido a que la obra estaba sujeta mediante dichos clavos insertados en el marco y doblados sobre el bastidor (Fig.37).

6.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

Tanto la capa pictórica como la de preparación se encuentran en un buen estado, bien consolidadas y sin pulverulencia ni escamaciones a excepción de las zonas afectadas por roces que han provocado pequeñas lagunas.

Toda la superficie presenta una red general de craqueladuras de envejecimiento (Fig.38) y prematuras (Fig.39), acentuadas en las partes de más carga matérica, donde están representadas las flores y hojas, y en las zonas donde el bastidor ha dejado marcas en la planimetría del soporte textil, visible en la fotografía con luz transmitida (Fig.41).



Fig.38. Craqueladuras de envejecimiento.



Fig.39. Craqueladuras prematuras.



Fig.40. Detalle laguna.

También podemos observar lagunas de pequeñas dimensiones (Fig.40) tanto de película pictórica como de preparación, todas ellas en las zonas cercanas a la arista del bastidor donde se generan más tensiones, favoreciendo que la pintura forme levantamientos y llegue a perderse.

Por último, el barniz ha sufrido un envejecimiento y una oxidación generalizada, causado por los factores químicos naturales del deterioro que, junto con una capa superficial de suciedad ambiental, dificultan una correcta lectura de la obra.



Fig.41. Fotografía con luz transmitida.



<ul style="list-style-type: none"> ■ Marcas del bastidor ■ Pérdidas del estrato pictórico ■ Grietas ■ Deformación planimétrica 	Ainhoa Seguí Sintes	  UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
	Anverso	
	35×45,1×1,1 cm	
	Óleo sobre lienzo	



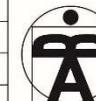
<ul style="list-style-type: none"> ■ Nudos ■ Marcas de clavos ■ Golpes y arañazos ■ Astillamiento ■ Acumulación de polvo ■ Restos de yeso 	Ainhoa Seguí Sintes	  UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
	Reverso	
	35×45,1×1,1 cm	
	Óleo sobre lienzo	

Fig.42. Croquis de daños del anverso del lienzo.

Fig.43. Croquis de daños del reverso del lienzo y bastidor.

6.4. MARCO

En primer lugar, el marco presentaba un ataque biológico a causa de insectos xilófagos en el reverso (Fig.44), el cual ha causado varios agujeros circulares que oscilan entre 1 y 3 mm e incluso canales en las uniones de los elementos en el reverso del marco, por lo que se ha determinado que podría tratarse de *anobium punctatum*⁴². Pese a estos daños, el ataque no es tan acusado como para llegar a causar una grave desconsolidación general en la madera.

Siguiendo en el reverso, podemos ver una gran cantidad de nudos de pequeño tamaño y zonas que han sufrido astillamiento, provocando pequeños faltantes. Aun así, el marco no sufre de daños conservativos referentes a la parte estructural.

En cuanto al anverso, se pueden apreciar faltantes y pérdidas de material, tanto del dorado como de la capa de imprimación de yeso, por lo que deja a la vista la madera tallada. También cabe mencionar la suciedad y la abrasión generalizada en toda la superficie del dorado, dejándonos pequeñas partes blancas en las que se ve el yeso, y ciertas partes negras o grisáceas por la acumulación de suciedad (Fig.45).

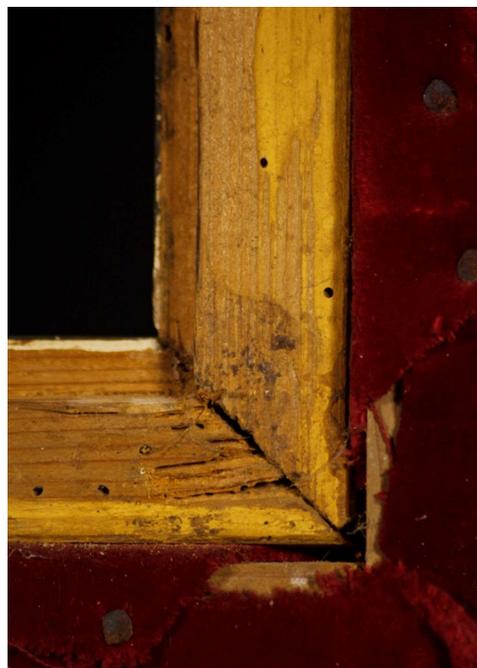
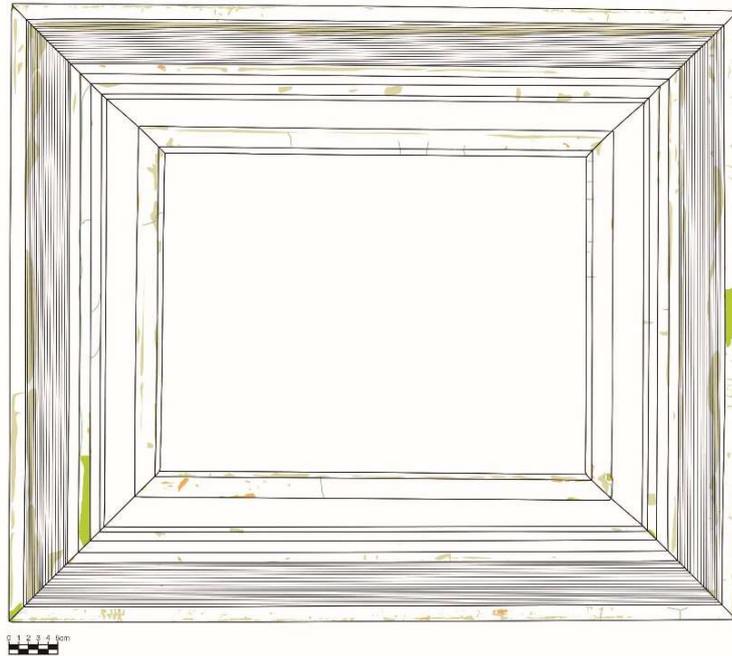


Fig.44. Ataque de insectos xilófagos en el reverso.

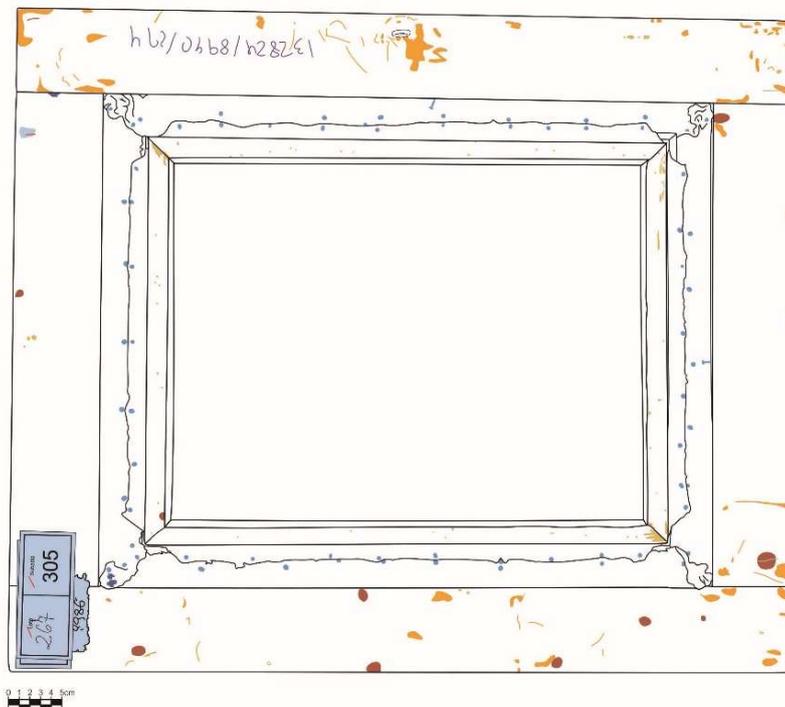


Fig.45. Detalle de anverso con faltantes, erosión y suciedad.

⁴² VIVANCOS, V. Op. cit. p. 174-180



	Faltantes	Ainhoa Seguí Sintes Anverso 63,1×74,2×5,5 cm Marco	  UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
	Manchas		
	Abrasión		
	Grietas		



	Clavos	Ainhoa Seguí Sintes Reverso 63,1×74,2×5,5 cm Marco	  UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
	Grafismos		
	Papel		
	Grapas		
	Nudos		
	Xilófagos		
	Grietas		
	Abrasión		
	Restos de yeso		

Fig.46. Croquis de daños del anverso del marco.

Fig.47. Croquis de daños del reverso del marco.

7. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Con la información obtenida mediante el estudio técnico y el estado de conservación de la obra, se inició el proceso de restauración, realizado en el Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablo en el Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politècnica de València durante el curso académico 2017/2018.

7.1. SOPORTE TEXTIL

El primer paso fue la extracción de la obra de su sistema de enmarcado, necesario también para poder completar la documentación fotográfica. Posteriormente, se realizaron las pruebas de solubilidad para observar si la pintura era sensible al agua, acetona, etanol y White Spirit, y las pruebas de sensibilidad al calor y la humedad. Todas ellas dieron resultados negativos en relación a afectar a la obra, por lo que se pudo proceder a su intervención.

Una vez exenta la obra del marco y con las pruebas realizadas, se procedió a la limpieza mecánica del reverso. Primero, con la ayuda de una espátula metálica, se extrajo la suciedad depositada entre el bastidor y el lienzo, zona a la que difícilmente se podía acceder al no desclavar la obra del bastidor. Esta suciedad fue eliminada mediante brocha, para pasar a una segunda limpieza con viruta de goma (Fig.48) para retirar la suciedad más incrustada en la trama de la tela.

A continuación, se extrajeron los clavos de las esquinas donde se localizaban dos de los rasgados, así como los contiguos a esta zona, para poder acceder a la parte del reverso del rasgado donde situar el parche. Al estar la tela rígida y no poder manipularla sin producir daños a la obra, se relajó aportando la mínima humedad necesaria a la zona humectando un Reemay en agua y aplicándolo en la parte a relajar con la ayuda de una espátula caliente a baja temperatura (Fig.49).

Se realizaron tres parches en el soporte. Dos para subsanar los desgarros longitudinales en los bordes superior e inferior, y el tercero para reforzar y evitar que se forme un desgarro igualmente longitudinal cerca de la zona del bastidor. En el caso de los rasgados de ambos bordes, se reorganizaron los hilos siguiendo la trama y la urdimbre del tejido para posteriormente colocar los parches. En los tres casos se cortaron parches rectangulares, con 0,5cm de flecos en gasa de seda de tonalidad ocre, los cuales fueron adheridos con Beva Film, reactivada mediante calor (65°), un papel siliconado intermedio y peso puntual hasta su completo enfriado (Fig.50).



Fig.48. Limpieza del reverso con viruta de goma y brocha.



Fig.49. Relajamiento de la tela del borde.



Fig.50. Colocación del parche.

El siguiente paso fue volver a clavar las esquinas del lienzo, para lo que se volvieron a utilizar los clavos originales. Antes de esto se lijaron mediante una lija metálica para retirar el óxido tanto de la punta como de la cabeza y se les aplicó una capa de protección utilizando Paraloid B-72 al 5% en acetona.

Finalmente, se llevó al plano una pequeña deformación de forma circular cercana a la zona del bastidor. Se aplicó la mínima humedad posible por el reverso mediante un hisopo, y colocando una superficie plana de la misma altura que el grosor del bastidor en el reverso de la obra, se aplicó calor desde el anverso con una espátula caliente y Melinex entremedio, para dejar enfriar bajo peso leve.

7.2. BASTIDOR

Al conservar el bastidor original en perfecto estado y no tener la necesidad de desclavar la obra, se procedió únicamente a su limpieza. En primer lugar se eliminó la suciedad depositada en los huecos de las cuñas con la ayuda de una espátula metálica y una brocha, y luego se pasó a la limpieza general del bastidor con una mezcla al 50% de agua y etanol (Fig.51).

En cuanto a las cuñas, se utilizaron las dos originales, las cuales se limpiaron con la misma mezcla de agua y etanol, y se incorporaron dos nuevas de un grosor y tamaño similar.

Se decidió acortar las dos originales debido a que su longitud podría llegar a agujerear el lienzo al abrir de cuñas, y a su vez se redondearon todas las esquinas de las cuñas, tanto las originales como las nuevas, para evitar futuras marcas en el lienzo.

7.3. TRATAMIENTOS ESTÉTICOS

Una vez estabilizado el soporte, se pasó a los tratamientos estéticos, que ayudan a una correcta lectura y visualización de la obra, y entre los cuales se incluyen la limpieza, el estucado, la reintegración y el barnizado.

7.3.1. Limpieza

El proceso de limpieza del anverso empezó con la realización de pruebas con soluciones tamponadas a diferente pH con diversos tensoactivos y quelantes para determinar qué solución era preferible para eliminar la primera capa superficial formada por suciedad ambiental.



Fig.51. Limpieza del bastidor.

TEST ACUOSO		pH 5,5	pH 7	pH 8,5
Composición elemental	Solución tampón (100ml)	A	B	C
Aditivos	Gelificante 4g Klucel© G / 2-3g Vanzan NF-C	Tampón A + gelificante	Tampón B + gelificante	Tampón C + gelificante
	Quelante débil 0,5g citrato de triamonio (TAC)	Tampón A + TAC	Tampón B + TAC	Tampón C + TAC
	Quelante fuerte 0,5g EDTA trisódico	Tampón A + EDTA	Tampón B + EDTA	Tampón C + EDTA
	Tensoactivo débil 4-6 gotas Tween© 20	Tampón A + Tween 20	Tampón B + Tween 20	Tampón C + Tween 20
	Tensoactivo fuerte 0,5g Sodio Lauril Sulfato (SLS)	Tampón A + SLS	Tampón B + SLS	Tampón C + SLS



Fig.52. Proceso de limpieza.



Fig.53. Proceso de eliminación del barniz.

Se probaron soluciones tamponadas a pH 5'5, 7 y 8'5, cada una de ellas en distintas combinaciones, con un quelante débil (TAC) y uno fuerte (EDTA), y con un tensoactivo débil (Tween) y otro fuerte (SLS).⁴³

Al ver que la solución a pH 7 con el quelante débil daba buenos resultados, se decidió probar con una solución a pH 7'5 gelificada para poder comparar los resultados. Finalmente se optó por la solución a pH 7 con 0'5g de TAC, ya que al no requerir que se retire en seco y se aclare, y al aportar resultados parecidos al gel, permitía agilizar bastante el trabajo. En cambio para la limpieza de bordes, tras las pruebas pertinentes, se decidió utilizar la solución a pH 8'5 con el quelante fuerte (EDTA) al tratarse de suciedad más adherida y que se retiraba con menor facilidad.

Una vez la capa de suciedad fue retirada (Fig.52), se procedió a la eliminación del barniz envejecido (Fig.53), realizando en primer lugar las pruebas de solubilidad con disolventes orgánicos de nuevo, esta vez sin la capa de suciedad que se ha eliminado anteriormente. Para tener un mejor control de dichas pruebas y llevar un protocolo, se decidió trabajar con el test de Cremonesi.

Se efectuaron pequeñas catas con cada mezcla de disolventes que compone el test en una parte del fondo con una textura y color lo más homogénea posible para que no distorsionen la percepción de los resultados de las catas. La mayoría de las mezclas que retiraban el barniz de forma satisfactoria pasaban el test, por lo que se observó atentamente bajo luz ultravioleta si dicho pasmo provocaría daños estéticos en la obra, llegando a la conclusión de que el barniz llegaba a retirarse sin dejar pasmos.

⁴³ GUEROLA, V; MORENO, B; COLOMINA, T. *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura polícroma.*

También se hicieron pruebas con LE3 gelificado, el cual se retiraba con White Spirit, y LE8 gelificado, retirado con LE2, a su vez que se hacía una cata de mayores dimensiones con AE3, que previamente había dado buenos resultados. Todo ello se observó bajo luz ultravioleta para determinar finalmente que los geles proporcionaba una limpieza heterogénea, por lo que se decidió realizar la limpieza completa del barniz con la mezcla AE3, con la cual se debían dar varias pasadas ya que en la primera era cuando el barniz se reblandecía, para poder retirarlo completamente en la siguiente pasada.

Todo este proceso fue observándose bajo luz ultravioleta para asegurarnos de que la limpieza era homogénea, ya que debido a las distintas texturas que presenta la obra en la película pictórica, unas zonas tenían un acabado más mate que las zonas con más carga matérica, lo cual dificultaba percibir si la limpieza era homogénea.



Fig.54. Comparación antes y después de la limpieza.



Fig.55. Aplicación del barniz a brocha.

7.3.2. Primer barnizado y estucado

Una vez realizada la limpieza, se dio la primera capa de barniz a la obra antes de proceder al estucado, mediante brocha en movimientos circulares (Fig.55). Para realizar el barniz se preparó primero la mezcla “madre” diluyendo la resina Dammar en White Spirit al 50% en peso, la cual finalmente se utilizó sobre la obra en proporción 1 parte de mezcla “madre” en 5 partes de White Spirit.

El estuco utilizado en las lagunas, en total tres de tamaño muy pequeño, se preparó con gelatina técnica (1g) + agua destilada (10 ml), utilizando sulfato cálcico (yeso tipo Boloña) como carga, y se aplicó con pincel texturizándolo de forma que imitase la continuación de las pinceladas de la obra.

7.3.3. Reintegración cromática y barnizado final

Para recuperar la correcta lectura de la obra, se eligió como criterio para la reintegración la técnica del puntillismo, para reproducir tanto la forma como el color de los faltantes debido a las dimensiones casi imperceptibles de las lagunas presentes en la obra. Al tratarse de lagunas tan pequeñas, se pudo realizar mediante acuarela ajustando ya el tono final.

Finalmente, para concluir la restauración de la obra, se procedió al barnizado mediante compresor para formar capas uniformes que igualasen los brillos. Para ello se utilizó Regalrez, una resina de bajo peso molecular, a la que se le añadieron Tinuvin 292 y Kraton G1650⁴⁴. El tipo de barnizado aplicado se conoce como barnizado multicapa, en el que primero se aplica una resina natural, que está en contacto con la obra y sobre la cual se conoce su proceso de envejecimiento y los métodos más efectivos para retirarla en posibles futuras restauraciones, y posteriormente una resina sintética de peso molecular bajo en la capa superior, que actúa como barrera frente a los agentes atmosféricos.

Posteriormente a este proceso, se realizaría el montaje de la obra en su marco, que se llevará a cabo una vez haya concluido la restauración de éste.



Fig.56. Proceso de estucado y reintegración cromática.

⁴⁴ Para confecciones de barnizados, actualmente se aconseja el uso de la Regalrez 1094®, suele prepararse en concentraciones de 20 a 25 gramos para 100 ml, para aplicaciones tanto por pincel como por aspersión y la adición del 2% de Tinuvin 292® (por peso de resina) es fundamental para su estabilidad a largo plazo. Además de es el aditivo se puede añadir al barniz el Kraton G1650®, con el objetivo de modificar sus propiedades de manipulación, reducir su brillo e incrementar su resistencia a daños mecánicos.

ZALBIDEA, M^a A. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*, p. 496.



Fig.57. Fotografías finales de anverso y reverso.

8. CONCLUSIONES

La realización de éste trabajo nos ha permitido plasmar todos los conocimientos aprendidos durante estos años de estudio tanto de forma teórica, mediante la elaboración de la parte histórico-técnica, como de forma práctica, llevándolos a cabo durante el proceso de restauración.

La consulta bibliográfica, mayormente realizada en bibliotecas y a través de distintos artículos, nos ha proporcionado la información necesaria para realizar un estudio tanto del autor de la obra como sobre la tipología de ésta, centrándonos en la historia del bodegón en Valencia, ayudándonos a comprender mejor la obra de estudio y poniendo en valor una pintura inédita.

El uso de las diferentes técnicas de documentación fotográfica, y la realización de distintos ensayos y análisis, nos han permitido determinar el estado de conservación de la obra e identificar las fibras, lo cual nos ha servido para desarrollar un plan de intervención adaptado a sus necesidades.

La intervención, realizada en el Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio, ha sido llevada a cabo sin problemas debido al buen estado que presentaba la obra, siendo mayormente una intervención basada en la eliminación de la capa de barniz oxidado que impedía la correcta percepción de la obra, devolviéndole su correcta legibilidad.

Finalmente, por lo que atañe al marco, se ha realizado el estudio técnico y del estado de conservación para poder llevar a cabo su restauración en un futuro cercano, y de ésta forma concluir la intervención de todo el conjunto que forma la obra.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ALDEA, A. (2002) "Ricardo Manzanet Millán. Paisajista y pintor de flores" en *Archivo de Arte Valenciano*. 2002, núm.83.
- BONET, V. (1989). "Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia" en *Archivo de Arte Valenciano*. 1989, núm. 70.
- CALVO, F. (2003) *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- FUSTER, L; CASTELL, M; GUEROLA, V. (2008) *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial UPV.
- GUEROLA, V; MORENO, B; COLOMINA, T. (Junio de 2017) *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio: Universitat Politècnica de València.
- LARREY, A. (1999). "El pintor José Vilar y Torres: aproximación al estudio de un paisajista" en *Archivo de Arte Valenciano*. 1999, núm. 80.
- LÓPEZ, M. (2009) "Arte y ciencia: El caso de la pintura valenciana de flores" en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. 2009, vol. 2.
- LÓPEZ, M. (2001) *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*. Ajuntament de Valencia.
- MARTÍN, S. (2005) *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- MONTMANY, A; COSO, T; LÓPEZ, C; (2002) *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins l'any 1939)*. Barcelona: Institut d'estudis catalans.
- PÉREZ, A.E. (2000) "El bodegón en Valencia: Tomás Yepes y su influencia" en *El bodegón*. Fundación Amigos del Museo del Prado.
- TRIADÓ, J. (2003) *El bodegón*. Barcelona: Ediciones, Numancia.
- VILLARQUIDE, A. (2004) *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea, S. A.
- VIVANCOS, V. (2007) *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos.
- VIVÓ, M^a C. (2011) *El marco. De la técnica a su análisis y clasificación*. Trabajo Final de Máster [TFM]. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia.
- WOLBERS, R. (2005) *La pittura i superfici dipinte*. Metodi acquosi. Saonara: Il prato casa editrice.

Consultas on-line:

ABALARTE SUBASTAS INTERNACIONALES. <<http://www.abalartesubastas.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

ARCADIA AUCTIONS RESULTS. <<http://www.arcadja.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

ARTFECIT. <<http://www.artfecit.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

ARTNET. <<http://www.artnet.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

BALCLIS. <<http://www.balclis.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. *Biografía de Vicente Blasco Ibáñez*.

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/vicente_blasco_ibanez/autor_biografia/> [Consulta: 29 de junio de 2018].

CAMPO, G; BAGAN, R; ORIOLS, N. (2009) *Identificación de fibras. Suports tèxtils de pintures*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. <http://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/centre_de_restauracio_de_bens_mobles/identificacio_150dpi.pdf> [Consulta: 1 de julio de 2018].

CARDONA VIVES. ASSOCIACIÓ CULTURAL DE CASTELLÓ. *L'actualitat del pensament de Josep M^a Bayarri. Part. I*. <<http://www.cardonavives.com/artrenou.asp?id=139>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

DE LA BARRERA, C. A. (1860) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Londres: Tamesis Books Limited. <https://books.google.es/books?id=eD4aQOEu2_MC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=don+diego+vich&source=bl&ots=iQFo6i0iEV&sig=XVeCqN20vtKlW_HoyKpmb0e98ogQ&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjT25_M74DcAhWH3KQKHYYAqwQ6AEIKDAA#v=onepage&q=vich&f=false> [Consulta: 1 de julio de 2018].

INVALUABLE. <<http://www.invaluable.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. <<https://www.museodelprado.es>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES Suntuarias “GONZÁLEZ MARTÍ”. <<http://www.mecd.gob.es/mnceramica/institucion/historia/biografia-de-artistas/jose-felipe-Parra.html>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

MUSEO NACIONAL THYSEN-BORNEMISZA. <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/fantin-latour-henri>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

NOËL RIBES. <<http://www.noelribes.com/es/catalogo/pinturadibujo/vicente-castello-y-amat-valencia-17871860-hacia-18001850.html>> [Consulta: 29 de junio de 2018].

SETDART. <<http://www.setdart.com>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

ZALBIDEA, M^a A. (2011 Y 2012) "Revisión de los estabilizadores de los rayos UV" en *Arché*. Publicaciones del Instituto universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, nº 6 y 7. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1> [Consulta: 6 de julio de 2018].

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1-2.

Fotografías de la autora.

Fig.3.

http://wm1640482.web-maker.es/cm4all/iproc.php/artistas%203/M/Manzanet/manzanet%20001.jpg/downsize_1280_0/manzanet%20001.jpg [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.4.

<https://www.balclis.com/es/lote/1ONLINE-1-subasta-online-permanente-943/2837-12628-Marina-10> [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.5.

http://www.abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=1&numero_lote=129&id=132&categoria=Pintura&seccion=&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=no&activo=si [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.6.

https://www.todocoleccion.net/arte-pintura-oleo/ricardo-manzanet-valencia-1853-1939-oleo-sobre-lienzo-bodegon-flores-firmado~x108480286#sobre_el_lote [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.7.

http://www.abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=8&numero_lote=139&id=13525&categoria=Pintura&seccion=Pintura+S.XIX&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=60&autor=&vendido=&activo=&idioma=&tabla= [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.8.

TRIADÓ, J. *El bodegón*, p. 37.

Fig.9.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas/6ae85887-498f-4421-980a-fd9814035c8b> [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.10.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero-con-cuadrigavista-de-frente/a6e3d85d-58c0-4be0-920f-192b84fe73ef> [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.11.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-una-vid/3abd469e-bf4c-4a7b-8b9a-edf5382b2784> [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.12.

LÓPEZ, M. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*, p.33.

Fig.13.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero-sobre-una-silla/d69edee4-150a-428e-a94b-6a693c69cd29> [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.14.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/b409c178-0b3f-4a27-b4f5-8c85ce50110e> [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.15.

<http://www.elcuadrodeldia.com/image/138978727460> [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.16.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Fantin-Latour_-_Roses_dans_un_verre,_1877.jpg [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.17.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Fantin-Latour_-_Roses_dans_un_verre,_1877.jpg [Consulta: 1 de julio de 2018]

Fig.18-57.

Fotografías de la autora.