

The background of the cover is a photograph of a large, weathered ceramic relief sculpture. At the top, a woman in classical-style clothing is shown from the chest up, holding a large, rectangular panel. Below her, the panel is mostly blank but shows some faint, dark markings. On the left and right sides of the panel, there are partial views of other figures in similar classical attire. The sculpture is set against a dark, textured background.

ODALISCA SOBRE ORLA DECORATIVA DE CERÁMICA

Estudio histórico-técnico

TFM presentado por

ENRIQUE ALCAÑIZ MONZONÍS

Julio 2019

Directoras TFM

Dra. D^a Juana Cristina Bernal Navarro

Dra. D^a Esther Nebot Díaz

Dra. D^a Dolores Julia Yusá Marco

ODALISCA SOBRE ORLA DECORATIVA DE CERÁMICA

Estudio Histórico-técnico

Trabajo Final de Máster en CRBC

ENRIQUE ALCAÑIZ MONZONÍS

Valencia, 2019

Directoras TFM

Dra. D^a Juana Cristina Bernal Navarro

Dra. D^a Esther Nebot Díaz

Dra. D^a Dolores Julia Yusá Marco



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento tanto a todas las personas que se han interesado por la presente investigación, como a las diferentes instituciones que han permitido desarrollarlo.

En primer lugar, a los actuales dueños de la obra caso de estudio por su predisposición y confiar en mí para realizar el estudio de la presente pieza. También a mis directoras la Dra. Juana Cristina Bernal Navarro, Dra. Esther Nebot Díaz y la Dra. Dolores Julia Yusá Marco debido al interés, apoyo y ayuda continúa proporcionada a lo largo del desarrollo del proyecto. Gracias por facilitarme las herramientas y nociones necesarias para realizar una exhaustiva y justificada investigación.

A mis compañeros y amigos de Máster, María Martínez, Cynthia Liñana y Jakub Zelazowsky que durante este periodo han estado ayudando y apoyando en todo lo que han podido. Y agradecer también la ayuda proporcionada por Julio Macián, ya que ha ayudado en todo lo que ha tenido ocasión para la realización de esta investigación.

Al tratarse de un artista poco reconocido actualmente en el panorama valenciano artístico español, también me gustaría agradecer toda la información proporcionada por el Dr. Jose Emilio Silvaje Aparisi, ya que ha facilitado documentación e información muy relevante para el presente caso de estudio. Del mismo modo, tanto a la Casa Museo Pinazo y a la Casa Museo Benlliure, que no tuvieron ningún problema de concertar visitas a los respectivos Museos y atender personalmente para comentar el caso de estudio y al Museo San Pío V de Valencia ya que han permitido acceder a sus fondos y conocer dos obras de los pintores estudiados no encontradas en todas la bibliografía comentada a lo largo del proyecto.

También agradecer a todas las instituciones, como el Instituto Interuniversitario de Reconocimiento Molecular y Desarrollo Tecnológico de la UPV, a la Escola Superior de Ceràmica de L'Alcora, que han ayudado a la investigación proporcionando instrumental técnico de manera que han proporcionado información imprescindible.

Muchas gracias a todas esas personas que se han involucrado de un modo u otro en esta investigación.

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Máster se centra en el estudio histórico-artístico, estilístico y técnico de una pintura al óleo realizada sobre una orla decorativa de cerámica. La finalidad es conocer la historia de la pieza y los materiales constituyentes de la misma, para así poder abordar una atribución justificada de su posible autoría. Hasta la fecha, se desconocía todo tipo de información acerca de ella, procedencia, autoría y datación, pero debido al cartel subyacente que presenta debajo de la pintura se ha podido proceder a la realización de una aproximación histórica desde donde partir para realizar el estudio, dicho cartel publicitario se localizó temporalmente a finales del siglo XIX.

La recopilación de información acerca de los movimientos artísticos predominantes que integraron el panorama pictórico decimonónico derivó en analizar la pintura de la escuela valenciana de finales del siglo XIX. Tras examinar los diferentes recursos estilísticos empleados por los pintores valencianos en sus producciones artísticas, se acotó la búsqueda en dos artistas locales: Joaquín Agrasot i Juan y Luis Beut Lluch. Mediante la compilación de la escasa información existente sobre la vida y la obra artística de Luis Beut Lluch, se comparó estilísticamente la obra caso de estudio con su producción, dando lugar a la hipótesis que pertenezca a la producción artística del pintor.

En cuanto a las diversas técnicas analíticas realizadas han proporcionado información sobre los materiales que constituyen la obra, la paleta cromática que empleó el pintor en su realización, y el estado de conservación de la misma, tanto de la orla decorativa como de la pintura objeto de estudio. No obstante, la investigación realizada ha servido para poner en valor, tanto una obra como un artista desconocidos hasta este momento.

PALABRAS CLAVE: *Joaquín Agrasot / Luis Beut / Pintura orientalista valenciana / Óleo sobre cerámica / Odalisca*

ABSTRACT

The present Final Master's Project focuses on the historical-artistic, stylistic and technical study of an oil painting made on a decorative ceramic border. The purpose is to know the history of the piece and the constituent materials of it. To date, all the type of information about her, procedures, authorship and dating is unknown, but due to a main poster that appears under the painting. This advertising poster was located at the end of the 19th century.

The collection of information about the predominant artistic movements that make up the nineteenth-century pictorial panorama derive in the painting of the Valencian school of the late nineteenth century. Through the media, you can find local artists, local artists, Joaquín Agrasot i Juan and Luis Beut Lluch. By means of the compilation of the work, the information about the life and the artistic work of Luis Beut Lluch, the work of study is compared stylistically with its production, the place of the hypothesis that belongs to the artistic production of the painter.

Nowadays, in the decorative technique, in the work, in the same way, in the decorative border. study However, the research carried out has served to highlight both a work and an unknown artist until now

KEY WORDS: *Joaquín Agrasot / Luis Beut / orientalist valencian painting / oil on clay / Odalisque*

RESUM

El present Treball Fi de Màster se centra en l'estudi historicoartístic, estilístic i tècnic d'una pintura a l'oli realitzada sobre una orla decorativa de ceràmica. La finalitat és conèixer la història de la peça i els materials constituents de la mateixa, per a així poder abordar una atribució justificada de la seua possible autoria. Fins a la data, es desconeixia tot tipus d'informació sobre ella, procedència, autoria i datació, però a causa del cartell subjacent que presenta davall de la pintura s'ha pogut procedir a la realització d'una aproximació històrica des d'on partir per a realitzar l'estudi, el dit cartell publicitari es va localitzar temporalment a finals del segle XIX.

La recopilació d'informació sobre els moviments artístics predominants que van integrar el panorama pictòric huitcentista va derivar a analitzar la pintura de l'escola valenciana de finals del segle XIX. Després d'examinar els diferents recursos estilístics emprats pels pintors valencians en les seues produccions artístiques, es va fitar la busca en dos artistes locals: Joaquín Agrasot i Juan i Luis Beut Lluch. Per mitjà de la compilació de l'escassa informació existent sobre la vida i l'obra artística de Luis Beut Lluch, es va comparar estilísticament l'obra cas d'estudi amb la seua producció, donant lloc a la hipòtesi que pertanga a la producció artística del pintor.

Quant a les diverses tècniques analítiques realitzades han proporcionat informació sobre els materials que constitueixen l'obra, la paleta cromàtica que va emprar el pintor en la seua realització, i l'estat de conservació de la mateixa, tant de l'orla decorativa com de la pintura objecte d'estudi. No obstant això, la investigació realitzada ha servit per a posar en valor, tant una obra com un artista desconeguts fins a este moment.

PARAULES CLAU: Joaquin Agrasot / Luis Beut / Pintura orientalista valenciana / Óleo sobre ceràmica / Odalisca

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. OBJETIVOS	2
3. METODOLOGÍA	3
4. HORIZONTE DE LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DEL SIGLO XIX	4
5. JOAQUIN AGRASOT Y LUIS BEUT LLUCH	8
5.1. Joaquín Agrasot y su taller	9
5.2. Luis Beut Lluch, biografía y producción artística	12
5.3. Correspondencia y paralelismo entre la obra de Joaquín Agrasot y Luis Beut	17
6. CASO DE ESTUDIO: Odalisca sobre orla decorativa de cerámica	20
6.1. Ficha técnica	20
6.2. Estudio iconográfico	21
6.3. Descripción general	32
6.4. Análisis por imagen. Radiación visible y no visible	33
6.5. Caracterización de los materiales constituyentes	35
6.5.1. Microscopía óptica y Microscopía electrónica de barrido (SEM/EDX)	35
6.5.2. Espectroscopia de transmisión de infrarrojo con transformada de Fourier (FTIR)	47
6.5.3. Análisis térmico diferencial (ATD) y termogravimétrico (TG)	48
6.6. Estado de conservación	50
7. COMPARACIÓN ESTILÍSTICA ENTRE LA PIEZA CASO DE ESTUDIO Y AMBOS PINTORES	54
8. CONCLUSIONES	58
9. BIBLIOGRAFÍA	60
10. ÍNDICE DE IMÁGENES	63
11. ANEXO 1	71
12. ANEXO 2	73

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Final de Máster se ha centrado el estudio de los materiales de una obra de autoría y datación desconocida. La pieza perteneciente al legado de una colección particular donde los propietarios desconocían información acerca de ella, por este motivo, solicitaron la puesta en marcha de esta investigación, y facilitando el acceso a la obra para realizar el estudio completo de la misma.

La pieza está compuesta por dos elementos: un óleo sobre cartela enmarcado por una orla decorativa ambos en cerámica. La orla decorativa es un altorrelieve en el que se representan volumétricamente tres figuras que, gracias a su indumentaria, evocan la clase burguesa española de finales del siglo XIX. En la pintura al óleo se representa una odalisca, recurso estilístico, también, muy utilizado durante esta época histórica.

Varios son los datos inéditos obtenidos a través de esta investigación, mediante el estudio de la imagen obtenida mediante radiación infrarroja se ha podido aproximar la pieza a un contexto social y cultural ya que en la capa subyacente de la pintura se observa un antiguo cartel comercial de un negocio del centro de Valencia, en concreto una peluquería. Por lo que se ha podido contrastar en los archivos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), según el anuario de comercio de finales del siglo XIX, dicho comercio estuvo vigente durante 1894 a 1910.

A lo largo del trabajo se ha realizado un estudio del movimiento cultural y artístico de finales del siglo XIX, analizando diferentes artistas pertenecientes a la escuela de pintura valenciana del periodo señalado, a través del cual se pretende aproximar iconográfica y estilísticamente, para posteriormente realizar un análisis comparativo. En este sentido, no sólo se ha pretendido analizar la biografía y la obra de los principales artistas de la época, sino que la investigación se ha dirigido también hacia una revisión de la obra de artistas menos valorados historiográficamente.

Por lo que respecta a la parte empírica, se ha realizado un estudio de los diferentes materiales lo cual ha llevado a conocer el estado actual de conservación de la pieza y los materiales que la constituyen, corroborar la técnica empleada por el artista y estudiar el proceso de ejecución de la pieza con la finalidad de averiguar la mayoría de información posible para posteriormente crear una hipótesis justificada.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este estudio ha consistido en realizar un análisis histórico-artístico, estilístico y técnico de una obra con técnica al óleo sobre cartela y enmarcada por una orla decorativa ambas en cerámica, para establecer una posible autoría y datación de la pieza.

Así mismo se han planteado para la consecución del objetivo principal los siguientes objetivos específicos.

2.1. Estudio histórico e iconográfico

- Realizar un estudio histórico-artístico de la pintura costumbrista de finales del siglo XIX atendiendo a los movimientos predecesores para comprender la pintura del momento, llevando a cabo para este objetivo una breve revisión historiográfica del tema.

- Estudiar las biografías de los artistas Luis Beut Lluch, Joaquín Agrasot i Juan para llevar posteriormente un estudio comparativo de sus trayectorias artísticas.

- Analizar las representaciones del arquetipo iconográfico de *La Odalisca*.

2.2. Estudio técnico de la pieza

- Estudio de las características materiales que componen la obra objeto de estudio.

- Caracterización físico-química de la pasta cerámica como soporte de la obra.

- Determinar la técnica pictórica, así como paleta cromática empleada por el artista en la ejecución de la obra principal *Odalisca*.

3. METODOLOGÍA

La metodología llevada a cabo en el proceso de la presente investigación se ha dividido claramente en dos fases, una fase teórica y otra técnica.

3.1. Fase Teórica: Estudio histórico e iconográfico de la pieza

Se ha realizado un estudio histórico de la pintura del siglo XIX enfatizando en la escuela valenciana de finales del s. XIX, en concreto a dos de sus artistas locales con la finalidad de establecer una posible hipótesis acerca de su autoría.

Para llevar a término esta investigación se ha realizado una búsqueda de información tanto en fuentes primarias como secundarias.

Se ha compilado información bibliográfica de pintores valencianos mediante la información obtenida a través de varias bibliotecas y centros de documentación. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pío V; Biblioteca "Nicolau Primitiu" de la Universitat de València, el Archivo Fotográfico Municipal de Valencia, Archivo de la Diputación de Valencia, Biblioteca Municipal de Valencia, Biblioteca de la Universitat Politècnica de València. Consulta de monografías, artículos, archivos bibliográficos y archivos gráficos, tanto en fuentes impresas como en recursos online.

Realización de varias visitas para recopilar información específica del tema, como:

- Ayuntamiento de Orihuela. Exposición "Joaquín Agrasot, pintor oriolano".
- Museo Benlliure de Valencia. Cita con los descendientes de Mariano Benlliure.
- Casa Museo Pinazo en Godella (Valencia). Cita con los descendientes de Ignacio Pinazo.
- Colecciones particulares que poseen obra de artistas valencianos del s. XIX.
- Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia.

3.2. Fase empírica: Estudio técnico de la pieza

El estudio técnico de los materiales se llevó a cabo para realizar una posible hipótesis acerca de la ejecución de la pieza, su evolución a lo largo del tiempo, los materiales que la constituyen y su estado actual de conservación.

Para llevar a cabo los diferentes estudios de los materiales constituyentes de la pieza se han empleado las siguientes técnicas de análisis instrumental:

- Microscopía óptica
- Microscopía electrónica de barrido (SEM/EDX)
- Espectroscopia de transmisión de infrarrojo con transformada de Fourier (FTIR)
- Análisis térmico diferencial (ATD) y termogravimétrico (TG)

4. HORIZONTE DE LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DEL SIGLO XIX

La pintura de finales de siglo XIX está cimentada sobre una mezcla de referencias estéticas de los periodos artísticos que le preceden, principalmente del neoclasicismo y el romanticismo. Por lo que respecta al neoclasicismo, término que referencia la vuelta a la antigüedad clásica grecorromana, una de sus características fundamentales será que las artes se regirán por un fuerte academicismo, exaltando el manejo de las proporciones en el dibujo, realizando escenas teatrales y grandiosas de temática principalmente histórica de forma idealizada (Fig. 1). Respecto a la corriente romántica, caracterizada por su visión idealizada de la época histórica medieval y de lugares exóticos, el enfoque individualista del hombre, la exaltación del sentimiento, y plásticamente del color, las composiciones serán dinámicas y desequilibradas. Todas estas características contrapuestas al movimiento neoclásico¹.



Figura 1. José de Madrazo. *La muerte de Viriato*, 1807. . [Imagen digital]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018].

Por otro lado, el romanticismo en el territorio español puede delimitarse hasta la segunda mitad del siglo XIX y permite observar cierta pervivencia con otros movimientos artísticos como el romanticismo, el realismo y ulteriormente, el costumbrismo que denotó gran interés en los artistas posteriores².

La pintura española atraviesa una decadencia temática durante el primer tercio de siglo y surge, en los nuevos pintores, un interés por evitar la pintura excesivamente conservadora y academicista³. Se pretende romper con el carácter estricto de la supremacía del dibujo frente al color, sin embargo la temática es muy similar a la del neoclasicismo aportándole una visión subjetiva a las composiciones. Los nuevos artistas intentan dejar de lado las representaciones heroicas llevadas al extremo teatral, y rescatan ciertos matices coloristas y escénicos recurriendo a una temática mucho más popular y reconocible. Esto lleva a producir una fusión entre aspectos concretos, no solo del neoclasicismo y del romanticismo, sino

¹ Véase: - ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

- ARIAS ANGLÉS, Enrique. *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Madrid: Akal, 1999.

² LORENTE BOYER, Miguel. *Influencias y recursos en la técnica de Joaquín Sorolla*. Tesis Doctoral. Universidad Miguel Hernández, Alicante, 2015. pp. 43-60

³ FERRARI LAFUENTE, Enrique. *Breve historia de la pintura española II*. Madrid: Akal, 1987. p. 487

también del realismo y el clasicismo, los cuales pueden servir como punto de partida de la pintura del último tercio del s.XIX⁴.

Los artistas tuvieron la necesidad de conocer nuevos horizontes internacionales. Un aspecto relevante de este periodo artístico fue la importancia de las pensiones que fueron ofertadas por diversas instituciones, como las Academias de Bellas Artes⁵. De este modo es cómo se inicia el éxodo artístico y Roma se establece como el principal destino convirtiéndose en el punto de referencia de las nuevas corrientes artísticas, ya que se consideró imprescindible el aprendizaje de los cánones renacentistas italianos y barrocos para el artista del momento⁶. Fue un foco internacional donde nuestros artistas producían y vendían obra, por lo que algunos prefirieron establecerse allí y no volver a su país de origen⁷. De este modo surge la “*escuela española*” en Roma, donde tanto Mariano Fortuny (1838-1874) como Eduardo Rosales (1836-1873) fueron imprescindibles para entender el cambio artístico existente en el momento. Estilísticamente estarán imbuidos por el movimiento romántico, la pintura de género y por el naturalismo. Comienza un periodo en el que los artistas españoles pretenden nutrirse de la obra de Mariano Fortuny. Se asumió como una pintura ajena de los prototipos establecidos del momento ya que desprendía cierto exotismo, el cual llegó a cautivar tanto al público burgués español como el italiano. Los continuos viajes que realizaban, tanto Fortuny principalmente como los artistas, entre Roma y España facilitaron que influencias estéticas, métodos y recursos desconocidos se integrasen a la corriente española⁸.

Por ello, los pintores prefirieron centrarse en temáticas ajenas en lo referente a la religión o a la historia. Las representaciones religiosas adquieren un carácter historicista y simbólico, en pocas ocasiones se realizaron para ser ubicadas en lugares de culto. A pesar de que durante esta nueva etapa se asume la producción artística como mera fruición personal del artista, también paradójicamente predominará la necesidad de cultivar su prestigio social. Durante el periodo de la Restauración, comienzan a tomar mayor importancia las diversas Exposiciones Oficiales a causa de las reivindicaciones y protestas de los artistas



Figura 2. Salvador Martínez Cubells. *La vuelta del torneo*, 1881. . [Imagen digital]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018].

⁴ LORENTE BOYER, M. *Op. cit.* p. 80

⁵ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia. *Pintura y Escultura en España. 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995. p.139

⁶ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia. *Op. cit.* p. 139

⁷ FERRARI LAFUENTE, Enrique. *Op. cit.* pp. 487-488

⁸ REYERO, C y FREIXA, M., *Op. cit.*, p.139

por el escaso apoyo que tenían. Presentarse a estas exposiciones les suponía un reconocimiento importante donde darse a conocer, siendo algunos de ellos premiados con sus primeros méritos⁹. Sin embargo, dentro de las diversas exposiciones tanto nacionales como regionales, desde la década de los cincuenta a la década de los ochenta, la temática histórica era la que predominaba ya que todavía tenía un alto reconocimiento artístico¹⁰.

La primera Exposición Española se desarrolló en 1856 y a lo largo de las diferentes realizadas durante el siglo XIX, artistas como Ricardo Navarrete Fos (1834-1909) con su obra *Capuchinos en el coro* en 1865, Joaquín Agrasot (1835-1919) con su obra *Entrada del Emperador Carlos V en el monasterio de Yuste* en 1884, o Salvador Martínez Cubells (1845-1914) con *La vuelta del torneo* en 1881 (Fig. 2), realizaron y expusieron obras dedicadas a esta temática. Esto conlleva a que los artistas tuvieran una dualidad interna. En las diferentes exposiciones oficiales y concursos donde se presentaban, debían seguir los cánones historicistas establecidos, pero después, en su producción personal, optan por escenas cotidianas y temas de relevancia local o nacional¹¹.

Técnicamente, en los inicios del estilo pictórico existe un predominio de las tonalidades oscuras y empastadas. Sin embargo, la influencia de la pintura italiana de la época marca un antes y un después en la pintura española introduciendo la saturación de los colores¹². También fue coetánea de la pintura impresionista francesa, pinceladas sueltas, colores puros y con la intención de captar la luminosidad de los paisajes plasmando el instante.

Durante esta nueva etapa, a lo largo de la geografía española surgieron diferentes escuelas, las cuales tenían ciertos paralelismos, realizando la técnica según las influencias recibidas. Por un lado, la "Escuela Madrileña", la cual continuó manteniendo la herencia de la técnica empleada por Goya (1746-1828) y cultivó una pintura abocetada y desgarrada de manchas que constituían las formas. Por otro lado, la "Escuela costumbrista Andaluza", la cual continuó con los recursos estéticos de Murillo (1617-1682). En este caso se centra en la composición mediante el dibujo exaltando los valores populares, el *pintoresquismo*¹³ y lo tradicional¹⁴.

Paralelamente a estas dos escuelas, a partir del segundo tercio del siglo XIX, se desarrolló la denominada "Escuela Valenciana". Francisco Domingo Marqués (1842-1920) marcaría el inicio de la pintura que se desligó de los cánones establecidos. Sin embargo, Bernardo Ferrándiz (1835-1885) (Fig.3), que estudió en la Academia de Bellas Artes de París¹⁵, consigue resumir los planteamientos introducidos por Domingo y fue el precursor de la pintura costumbrista de Levante, donde pretendía recrear escenas valencianas evidenciando el carácter provincial del momento¹⁶. Los temas relacionados con las clases bajas, los retratos, los paisajes y las naturalezas muertas comenzaron a ser muy frecuentes, pero la

⁹ *Ibid.* p. 142

¹⁰ FERRARI LAFUENTE, E. *Op. cit.* pp. 481-486

¹¹ AGUILERA, CERNÍ, V. *Historia de l'art valencià*. Tomo V. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, p. 110.

¹² GRACIA, Carmen. "Els camins cap a la modernitat. La pintura en l'època de la restauració, 1880-1910". En: *Un segle de pintura valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. p. 41

¹³ ANÍBARRO, Miguel Ángel. *Pintoresquismo*. En: *Cuaderno de notas*, Nº 1, 1993, págs. 49-52. ISSN 1138-1590,

¹⁴ QUESADA, Luis. *Los pintores valencianos en las escuelas de Roma y París 1870-1900*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia-BBVA, 1990. p. 11

¹⁵ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Pintura i escultura al segle XIX". En: *Història de L'art Valencià*, Vol. III. (1998). Barcelona: Eliseu Climent, 1998. p. 131

¹⁶ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia. *Op. cit.*, p. 185

representación de la figura y del retrato fue lo que más demanda generó en los coleccionistas del momento y más se valoró en las exposiciones oficiales¹⁷.



Figura 3. Bernardo Ferrándiz. *El charlatán político*, 1866. [Imagen digital]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018].

Según Francisco Javier Pérez Rojas:

*«Los pintores costumbristas como Agrasot y Ferrándiz realizan retratos de tipos populares en los que traducen un interés fisionomista, aunque parece ante todo querer resaltar el sarcasmo, la socarronería, la filosofía elemental, una sabiduría amasada en la experiencia y las dificultades que no obstante ,les hacen afrontar la vida con humor, aunque a veces reflejen cierta melancolía y resignación».*¹⁸

Los artistas valencianos asumieron aspectos técnicos de la corriente italiana, trasladadas por Mariano Fortuny en su obra y los integraron en la producción artística citada. La primera generación de pintores de la “escuela valenciana” fueron figuras clave en la pintura española del momento, ya que el siglo de estudio es considerado como “el nuevo siglo de oro de la pintura valenciana”¹⁹. Es un periodo muy prolífico con artistas como Joaquín Agrasot (1835-1919), Antonio Muñoz Degraín (1840-1920) y Francisco Domingo Marqués (1842-1920), ya que son tres pilares indiscutibles que forjaron y que encabezaron toda una corriente de artistas que posteriormente continuarían esta trayectoria artística. Pintores como Antonio Fillol Granell (1870-1930) (Fig. 4), Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) (Fig.5), José Benlliure Gil (1858-1937) o Joaquín Sorolla (1863-1923) llevaron posteriormente a su máximo apogeo

¹⁷ GRACIA BENEYTO, Carmen. *Op. cit.* p. 149

¹⁸ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *El esplendor de la pintura valenciana (1868 - 1930): preciosismo y simbolismo*. Valencia: Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación de la Comunidad Valenciana, 2000. p. 21

¹⁹ AA.VV. *Pintura valenciana de los siglos XIX y XX; adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Valencia, 1999-2001*. Valencia: Generalitat Valenciana, Subsecretaría de Promoció Cultural, 2002. p. 1

la corriente establecida por sus predecesores introduciendo nuevas aportaciones y constituyendo finalmente la transición de la pintura romántica a la pintura costumbrista²⁰. Esta última generación se consideraron “pintores luministas”, sobretodo Sorolla, donde su principal intención fue captar la luminosidad de la escena²¹.



Figura 4. Antonio Fillol Granell. *La gloria del pueblo*, 1895 [imagen digital]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018].



Figura 5. Ignacio Pinazo Camarlench. *Tarde de carnaval en la Alameda*, 1889 [imagen digital]. Disponible en: <https://www.ceres.mcu.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018].

Durante el último tercio de siglo, los pintores valencianos ya no estaban inmersos en las condiciones técnicas indispensables que debía de recoger un artista. Comenzaron a centrarse en una técnica mucho más abocetada olvidándose de la exactitud del dibujo, evocando a impresiones sensoriales mediante la libertad técnica y, al igual que en el resto de España, se nutren principalmente de referentes franceses e italianos, donde en muchas ocasiones mezclaron ambas técnicas para crear una propia. Los artistas aumentaron su interés cosmopolita y comenzaron a equipararse con artistas europeos y americanos, ganando becas e intentando promocionarse, no solo en el territorio español, sino también fuera de las fronteras²². Por un lado pretendían centrarse en la particularidades propias de la naturaleza y a su vez evitar definitivamente la norma, establecida durante el principio de siglo, académica y estética²³. Debido a la evolución del movimiento artístico de momento, durante el último cuarto de siglo, en 1894 se establece la sede del Círculo de Bellas Artes, dirigida por Joaquín Agrasot (1836-1919), en la calle Avellanas. Esta institución tuvo la intención de promover y fomentar la vida cultural de la ciudad²⁴ y defender sus intereses creando nuevas discusiones artísticas²⁵.

5. JOAQUÍN AGRASOT Y LUIS BEUT

Derivado del estudio de la obra objeto de análisis en este Trabajo se consideró indispensable destacar las figuras, tanto de Joaquín Agrasot i Juan como de Luis Beut Lluch, debido a las similitudes estéticas que presenta su producción artística. En este capítulo se presenta un recorrido biográfico estudiando su trayectoria vital y artística de ambos artistas, así como su producción, para posteriormente establecer paralelismos entre ambos artistas.

²⁰ AGUILERA CERNÍ, V. *Op. cit.* P 109

²¹ *Ibid.* p.145

²² GRACIA BENEYTO, Carmen. *Op. cit.* pp.146-147

²³ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia. *Op. cit.* p. 146

²⁴ CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. Historia. [En línea] <http://www.cbbaav.es/historia/> [Consulta: 17/02/2018]

²⁵ GRACIA BENEYTO, Carmen. *Op. cit.* pp. 38-39

5.1. Joaquín Agrasot y su taller

Joaquín Agrasot i Juan, pintor español nacido en Orihuela, en 1837, desarrollando sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Desde joven siente una gran admiración por la pintura y el dibujo, y a pesar de sus orígenes humildes, en 1857, parte de su Orihuela natal hacia Valencia tras obtener una beca de la Academia de San Carlos de Valencia, siendo Francisco Martínez y Yago su maestro²⁶. Durante los cuatro años que pasó en Valencia se centró en representar en pequeñas tablas y lienzos las experiencias de su infancia y adolescencia vividas en su tierra natal. En la “Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Alicante”, que se realizó en 1860, expuso por primera vez seis obras que según Hernández Guardiola fueron las siguientes *El sacrificio de Isaac*, *La educación de la Virgen*, *La sagrada Familia*, *Dos países*, y *el retrato del Obispo de Córdoba*. Con una de estas obras es premiado con la medalla de oro²⁷. Tras estos primeros éxitos la Diputación de Alicante le concedió otra beca con la cual fue pensionado en Roma²⁸.

A partir de este momento, Roma formará parte crucial en su trayectoria artística, trasladándose en el año 1861 para terminar sus estudios. Durante este periodo no permaneció inactivo en el territorio español, envió sus obras para participar en las diferentes exposiciones oficiales y concursos españoles e italianos y así fue como consiguió en la “Exposición Nacional” de España de 1864, el tercer premio con su obra titulada *Lavandera de la Scarpa* (Fig. 6). Posteriormente, en 1867, con el lienzo *Las dos amigas* (Fig. 7) obtuvo la segunda medalla en la Exposición Nacional de España, y esta misma obra la presentó en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, siendo premiada otra vez.



Figura 6. Joaquín Agrasot i Juan, *Las dos amigas*. 1867. En: *Historia de l'art valencià. Entre dos segles*, 1989.



Figura 7. Joaquín Agrasot i Juan. *Lavandera de Scarpa*, 1864. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica*, 2003.

En el año 1867, regresa a España, pero solicita de nuevo otra beca a la Diputación de Alicante para volver a Roma a ampliar sus estudios²⁹. Al año siguiente, concedida su renovación de la beca, vuelve a Roma, y las relaciones que mantuvo con otros pintores españoles como Eduardo Rosales (1836-1873), Antonio Gisbert (1834-1901), Ricardo Navarrete (1834-1909), Francisco Jover (1836-1890), y principalmente, Mariano Fortuny (1838-1875), forjaron un pilar esencial en su obra artística. Mariano Fortuny fue amigo y referente imprescindible, hasta su prematura muerte en 1875, y pasó largas estancias en su casa donde

²⁶ Francisco Martínez y Yago fue discípulo de D. Francisco Grau, llegó a ser un pintor reconocido de la época, y obteniendo el título de académico supernominario en la Academia de San Carlos por la clase de pintura e historia en 1847. Se le reconoce una amplia variedad de obra de caballete, y al final de su carrera artística también se dedicó a la restauración de obra pictórica y escultórica. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2002. p.24

²⁷BOIX, V. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1877 p. 13

²⁸REYERO, C y FREIXA, M. *Pintura y escultura en España. 1800-1910*. Madrid: Ed. Catedra. 1995. p. 197

²⁹HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op cit.* p. 15

entabló relación y conoció a muchos de los artistas italianos del momento como Attilio Simonetti (1843-1925), Cesare Biseo (1843-1909), o Ettore Forti (1850-1940)³⁰. Agrasot fue considerado como el amigo más cercano e íntimo de Fortuny.

Según afirman Carlos Reyero y Mireia Freiza³¹:

«Quizá el más fiel de los íntimos de Fortuny – y, a la vez uno de los pintores más interesantes de todo este contexto – fue el oriolano Joaquín Agrasot Juan (1835-1919) (...)»

Mientras que Mariano Fortuny contrajo matrimonio con Cecilia de Madrazo, hija del pintor Federico de Madrazo (1815-1894), Agrasot contrajo matrimonio ese mismo año con María Leandra Zaragoza, conocida como Emma, hija de Bartolomé Zaragoza, un acaudalado comerciante de Elche que se encargaba de enviarle a Roma el montante de la beca que se le concedió en la Diputación Provincial.³²

En su última vuelta de Roma a Valencia, en 1876, estableció su residencia en la calle Corona, pero no permaneció mucho tiempo, ya que en el año 1878 trasladó su residencia definitiva, y por ende su taller, a la calle Pintor López, nº 3³³ (Fig. 8). En este lugar impartió clases de dibujo y pintura donde pintores, por aquel entonces todavía desconocidos, comenzarían a crear obra bajo su supervisión. Cecilio Plá (1860-1934), Ramón Stolz Seguí (1872-1924) y Luis Beut Lluch (1873-1929) fueron algunos de sus discípulos, resaltando éste último, el cual también fue amigo y seguidor.



Figura 8. J. Agrasot en su estudio de la calle Vicente López de Valencia. En: *Oro de Ley*, nº 101, año 1919.

Agrasot no sólo tuvo un papel importante como mentor y docente, también continuó realizando su propia producción artística. Expuso su cuadro titulado *Entrada del Emperador Carlos V en el Monasterio de Yuste* en la “Exposición Nacional” de 1887 y consiguió la segunda medalla en la “Exposición Nacional de Barcelona” en 1888, con su obra *Preludio de Baile*³⁴. Fue un personaje muy activo dentro del panorama social del momento, puesto que formó parte del jurado calificador en la “Exposición en el Palacio de las

³⁰ *Ibid.* p. 22

³¹ REYERO, C y FREIXA, M. *Op. cit.* p. 197

³² SEQUEROS LÓPEZ, A. *Trayectoria humana y artística del pintor oriolano: Joaquín Agrasot*. Alicante: Caja de ahorros de Nuestra Señora de Monserrate, 1974. p.7

³³ DE AZCÁRRAGA, A. *Arte y artistas valencianos*. Valencia: Ajuntament de València, 1999. p. 40

³⁴ *La Esfera*. Nº189, año IV. Zaragoza, 1914

Artes e Industrias” de 1892 en Asturias³⁵, fue fundador y presidente del Círculo de Bellas Artes, en 1894, y fue nombrado miembro de número y profesor de dibujo en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1899. A su vez, fue académico correspondiente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1901, y miembro de la directiva del Ateneo y de lo “Rat-Penat”, y el encargado de la sección de arte en la Exposición Regional de 1909³⁶.

Las representaciones religiosas en su producción artística son escasas, aun así encontramos obras como *El sacrificio de Isaac* (1860) (Fig.9), *Inmaculada concepción* (Fig. 10) o *La curación de Tobías* (1863). Obras religiosas realizadas todavía debido a una etapa academicista bajo los cánones aprendidos en la enseñanza de su maestro Francisco Martínez Yago³⁷.

Su producción se centró principalmente en motivos huertanos, temas regionales (Fig. 11), “pintura de casacones”³⁸ (Fig. 12), asuntos orientales, pintura de historia y temas regionales³⁹.

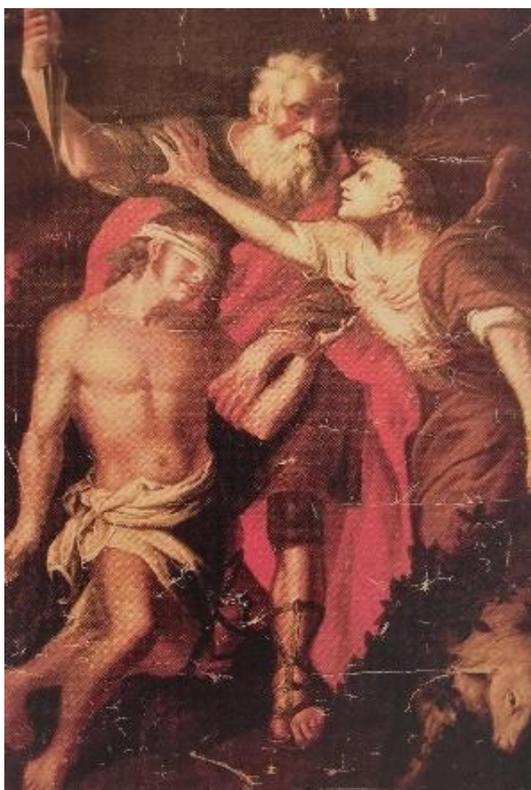


Figura 9. Joaquín Agrasot i Juan. *El Sacrificio de Isaac*, 1860.
En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica*



Figura 10. Joaquín Agrasot i Juan. *Inmaculada Concepción*, s.f. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica*.

³⁵DE ARZA SÁNCHEZ, V., “Las medallas de Julia Alcayde en las exposiciones nacionales de Bellas Artes”. En: *Boletín del instituto de estudios asturianos*, (1982), Año XXXVI, Nº107, La Cruz, Oviedo, p.636

³⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. cit.* p. 135

³⁷ *Ibid.* p. 24

³⁸ Tipo de género pictórico muy apreciado por las clases burguesas decimonónicas, caracterizado por la representación de escenas protagonizadas por personajes ataviados con casacas de tipo militar. Idealizaban un pasado glorioso y prerrevolucionario con tintes culturales que pretendían la recuperación de un pasado histórico. En Francia, su principal exponente será Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815 – 1891) producía obras tanto de gran formato donde representaba las batallas napoleónicas como de obras de caracteres populares de pequeño formato, denominados *tableutin*. Y en España será Mariano Fortuny el impulsor principal de esta tendencia artística.

Véase: CABEZAS GARCÍA, Álvaro. La pintura de casacones en España y América: una visión retrospectiva e idealizada del siglo XVIII. En: *Nuevas perspectivas de investigación en historia moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*. Barcelona: Fundación Española de Historia Moderna, 2018. pp. 1088-1092

³⁹LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española II*. Madrid: Akal, 1987. p. 495

Referentes propios de la corriente francesa de finales del siglo XIX fueron clave para su pintura detallista y sobre todo en su pintura de casacones. La pintura de casacones, en el territorio español, recreaba ideales protagonizados por manolas, toreros, goyescas, sacerdotes y demás arquetipos del siglo XVIII y fue muy bien valorada por la burguesía española de la época, al igual que la francesa, porque habían perdido prestigio social y les evocaba tiempos pasados⁴⁰. Este estilo sustentó la pintura de Joaquín Agrasot y alcanzó su pintura de género el mayor renombre, siendo considerado *el pintor de los huertanos*⁴¹ recreando escenas que evaden la realidad social del momento.



Figura 11. Joaquín Agrasot i Juan. *Retrato de valenciana*, 1880. En: *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)*.



Figura 12. Joaquín Agrasot i Juan. *Mosqueteros sentados fuera de una cantina*, 1974. [Imagen digital]. Disponible en: <https://pintoresalicantinos.wordpress.com> [consultado: 13 de noviembre de 2018].

5.2. Luis Beut Lluch

Luis Beut LLuch, pintor nacido en Valencia, el 18 de mayo de 1873, desciende de una familia dedicada al arte de la seda durante el siglo XIX, por parte paterna. Su padre, Pascual Beut i Bonet fue el director de la sociedad sedera *Alpera, Bonet y Compañía*, hasta 1877 y posteriormente abriría, junto con su hermano Juan Beut, una nueva sociedad en la misma industria denominada *Beut y Compañía*.

Comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en 1885 con tan sólo doce años, pero posteriormente con diecinueve decidió abandonarla para hacerse discípulo y seguidor de Joaquín Agrasot i Juan⁴². Es escasa la información publicada acerca del pintor y de la relación existente entre ambos artistas. Pese a ello, según apunta Silvaje Aparisi⁴³ aparece el nombre de Agrasot en una cláusula del testamento de Pascual Beut i Bonet.

⁴⁰ GARCÍA MELERO, J. E. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: Entorno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998, pp.372-377

⁴¹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2002. p. 74

⁴² RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José. Barón de Alcahalí y Mosquera. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: imprenta de Federico Doménech, 1897. p. 158

⁴³ SILVAJE APARISI, José Emilio. *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*. Tesis Doctoral. Universitat de València, 2016. p. 43

«(...) y para que lleven a cabo las operaciones todas conducentes a la liquidación de sus bienes, nombra por comisarios partidores con las más amplias facultades concedidas por derecho para formar todas las operaciones divisionarias de su herencia, a don José Morella Cayetano y don Arturo Pérez de Lucía Campos, a los dos juntos y a cada uno de por sí; y en defecto del señor Morella, a don Joaquín Agrasot y Juan.»

Bajo la enseñanza de Agrasot, comenzó a presentarse a diferentes exposiciones tanto regionales como nacionales. En 1895, con la obra titulada *La odalisca* (Fig. 13) ganó la tercera medalla en la “Exposición Nacional de Bellas Artes”. Pero, durante el periodo de 1895 a 1904, la producción del artista disminuye por motivos médicos⁴⁴. Sumada a la enfermedad que se le diagnostica y a que se le consideró una persona con buena posición socioeconómica no tuvo la necesidad de producir y vender su obra. Vivió de la herencia de sus padres, ya que era propietario de un gran número de inmuebles del centro de Valencia y esto le permitió vivir acomodadamente sin necesidad de trabajar⁴⁵. En el transcurso de este periodo también participó en la “Exposición Regional de Barcelona” de 1896 y de 1898 recibiendo en este último año una mención honorífica.

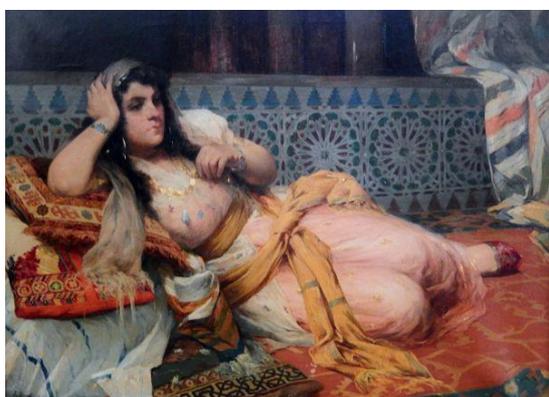


Figura 13. Luis Beut Lluch. *La odalisca*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 14. Luis Beut Lluch. *La vendimia*, 1905. Extraída de [Imagen digital]. Disponible en: <http://www.palaciocirculo.cl> [consultado: 13 de noviembre de 2018].

Beut tuvo como costumbre, durante la temporada estival, retirarse a la casa de campo de su hermano Ricardo Beut, ubicada en el Pontón, Requena, y conocida como “La Berzala”, este nombre se debe al apellido de la cuñada de Beut, Josefa Berzal. Resulta significativo el dato debido a que en estos periodos el artista pintaba pequeñas obras de animales de campo y paisajes. A lo largo del tiempo la casa ha ido cambiando de uso, aun así queda constancia de su paso, en la finca se conservan los toneles que Beut decoró para esta casa de campo⁴⁶.

En 1904, retomó la producción activamente y se presentó a la “Exposición Regional de Bellas Artes” con la obra anteriormente presentada, *La odalisca* (Fig. 13), y de nuevo, obtuvo la tercera medalla⁴⁷ y en la “Exposición Nacional de Bellas Artes” con una nueva obra titulada *La vendimia* (Fig. 14), con la que se le concede la tercera medalla. La “Exposición Regional Valenciana” que más controversia y calado tuvo en la sociedad levantina fue la celebrada en 1909. En ella se realizó el concurso de cartelistas al que se presentaron artistas de renombre, como Ricardo Verde (1876-1954) o Antonio Mongrell (1870-1937) y en el que Luis Beut Lluch resultó ganador exponiendo dos de sus obras tituladas *Gran Casino* (Fig. 16) y *Concurso hípico* (Fig.15).

⁴⁴ TEMPLE, A. *Modern Spanish Painting*. London: Arnold Fairbairns & Company Limited, 1909. p. 68

⁴⁵ SILVAJE APARISI, José Emilio. *Op. cit.* p. 44

⁴⁶ *Ibid.* p. 36

⁴⁷ PEREZ ROJAS, Francisco Javier. *El esplendor de la pintura valenciana, 1868 – 1930*. Valencia: Instituto Portuario de estudios y Cooperación autoría portuaria de Valencia, 2000. p. 158



Figura 15. Luis Beut Lluch. *Concurso Hípico*, 1909. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.



Figura 16. Luis Beut Lluch. *El gran Casino*, 1909. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.

A raíz de la muerte de Joaquín Agrasot, en 1919, ocupó el taller donde se instruyó, situado en el cauce del río Turia⁴⁸. Sin embargo, según Armando Pilato⁴⁹, durante la segunda década del siglo XX se trasladó a la República del Paraguay donde continuó desarrollando activamente su obra pictórica. Finalmente fallece con 56 años, el veinticuatro de diciembre de 1929.

Su temática se centró en paisajes, bodegones, casacones, cartelística, pintura de género, pintura orientalista y temas regionales. La fama que tenía en su época era de buen colorista y dibujante, tal y como afirma Javier Pérez Rojas⁵⁰.

«Beut, cultivado y de espíritu observador, se dedicó especialmente a la temática costumbrista y a la pintura de género con predominio de la figura, aunque también ejecutó retratos, paisajes, pintura de flores, decoración mural y carteles. Autor de excelentes interiores y deliciosos pasteles, técnica en la que se especializó, cultivó asimismo, como algunos de sus coetáneos, la pintura al aire libre.»

La técnica del pastel fue la técnica que empleó en su obra *La Odalisca* (Fig. 13), pero su obra pictórica no se centró en esa técnica exclusivamente, cultivó la pintura al óleo, carboncillo, grafito, etc. Éstas son algunas de las técnicas que se encuentran a lo largo de su trayectoria artística. Cabe resaltar que aunque una extensa parte de la obra de Beut es realizada sobre lienzo o pequeñas tablillas, empleó diferentes soportes en sus obras.



Figura 17. Luis Beut Lluch. *Pandereta*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.

⁴⁸ NUÑO DE LA ROSA, P. Agrasot en sus entornos. En: *Agrasot, Joaquín Agrasot, pintor oriolano. Centenario de su muerte 1919-2019*. Orihuela, 2018. p. 42

⁴⁹PEREZ ROJAS, F.J., *Op. cit.*, p. 158-159

⁵⁰ *Diario Republicano de Valencia. El Pueblo*. "Beut", 24 de diciembre de 1907. En línea: Biblioteca Valenciana Digital. <https://bivaldi.gva.es/va>

En 1905, realizó la decoración mural del Palacio del Jardín de Ayora, titulada *Batalla de Flores*, junto a Ricardo Verde (1876-1954), Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) y Antonio Fillol (1870-1930)⁵¹. En su producción artística empleó objetos cotidianos y poco convencionales, como, por ejemplo, en un parabán, titulada de forma homónima, *Parabán*, de 1920; en tres platos de cerámica realizados en 1895 o en una pandereta donde realizó un retrato al óleo sobre cuero. En el caso de la obra titulada *Parabán* (Fig. 21), representó varias imágenes femeninas de las distintas clases sociales del momento, a lo largo de toda la superficie de la obra. En las tres piezas de cerámica, las cuales se titulan *Gitana de perfil* (Fig. 18), *Gitana* (Fig. 19) y *Mujer* (Fig. 20) respectivamente, se aprecian dos figuras femeninas de perfil y una de frente al óleo. De nuevo en caso de la pandereta (Fig. 17) retrató a una mujer representando a una gitana.

La temática predilecta que predomina en su extensa obra es la representación de figuras femeninas, tanto de temática cotidiana: falleras, gitanas, retratos o huertanas como en temas orientales, las odaliscas. El retrato burgués ocupó gran importancia y plasmó tanto diferentes rostros como cuerpos femeninos desnudos. Como por ejemplo el caso de la obra titulada *Mujer de perfil* o las obras exhibidas en la exposición Regional Valenciana de 1909 tituladas: *El retrato de la Señorita Carmen Escudero* y *Desnudo* (Fig. 22).



Figura 18. Luis Beut Lluch. *Gitana de perfil*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.



Figura 19. Luis Beut Lluch. *Gitana*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.



Figura 20. Luis Beut Lluch. *Mujer*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.

Cabe reseñar el comentario que sobre su obra realiza A. G. Temple⁵²:

«Aventajado discípulo de Agrassot, ha logrado Luis Beut, como su maestro, singularizar-se en el difícil género de interpretar escenas y cuadros de costumbres de la región valenciana, ofreciendo al arte y al país que le vio nacer las mejores galas de su ingenio y el resultado de su habilidad. Gracias á su laboriosidad y aptitudes, ha logrado dar cuerpo y forma á esos cuadros de costumbres valencianas, á esos tipos tan dignos de estudio y á ese conjunto admirable que con derroches de luz y de color caracteriza una de las regiones más bellas de la península, en donde todo brilla y sonríe, cual si la naturaleza se manifestara engalanada con sus más preciados encantos.» [sic]

⁵¹ TEMPLE, A. G. *Op. cit.*, p. 68

⁵² *La Ilustración Artística*, nº967, año XIX. Barcelona, 1900.



Figura 21. Luis Beut Lluch. *Parabán*, 1920. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.



Figura 22. Luis Beut Lluch. *Desnudo*, 1909. En: *Boletín de la exposición Regional Valenciana de 1909*.

Varias de sus obras llegaron a ser portada de revistas de la época, como en la revista *La Ilustración Artística*, publicada en 1900 (Fig. 24) y 1911 (Fig. 23), editada en Barcelona⁵³ o *El Mundo*, publicada en México, en 1899 (Figura 25).

El estilo técnico empleado por el artista en toda su producción es muy heterogéneo, puesto que el tipo de impronta variaba desde pinceladas cortas, rápidas y sueltas generando empastes, resultado de una pincelada más expresiva; hasta pinturas con pinceladas más cohesionadas y de buena ejecución. Sin embargo, en otras se aprecia un estilo mucho más depurado y academicista. A lo largo de toda la obra del pintor puede apreciarse que su paleta se caracteriza por predominar colores cálidos. A pesar de que la mancha o la pincelada fueron fundamentales en su obra, el predominio del dibujo fue muy importante.

⁵³ *La Ilustración Artística*, nº967, año XIX. Barcelona, 1900.

Por lo que se conoce de las obras existentes en ocasiones no firmaba sus obras y realizaba dibujo preparatorio, aunque en ocasiones pintaba *a la prima* a no ser que fuera un motivo paisajístico.



Figura 23. Portada de la revista “La ilustración artística” de 1911. En: La ilustración artística, nº1546, año 1911

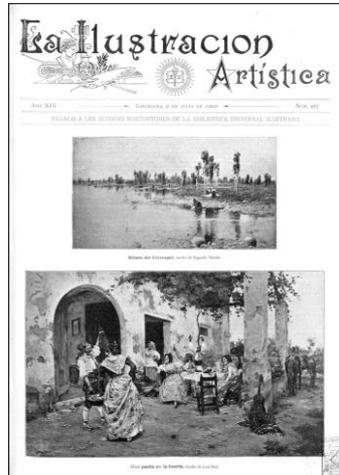


Figura 24. Portada de la revista “La ilustración artística” de 1900. En: La ilustración artística, Nº967, año 1900

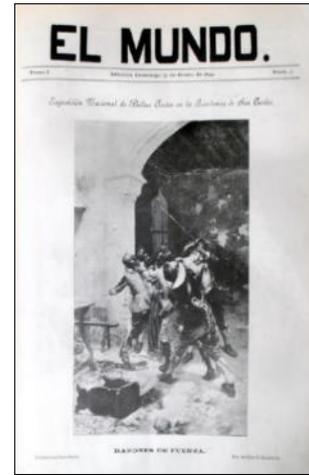


Figura 25. Portada de la revista “El Mundo” de 1899. [Imagen digital] Disponible en: <http://www.alfarocuevas.net>. [Consultado: 13 de noviembre de 2018].

5.3. Correspondencias y paralelismo entre las obras de Agrasot y Beut

Tras el estudio realizado de la producción artística de Joaquín Agrasot y de Luis Beut, cabe destacar que en ambos pintores las temáticas son muy similares con la excepción de que Beut elude los temas religiosos y se declina más por una pintura puramente costumbrista y de género, tal y como recogió Agrasot, durante el periodo de su enseñanza.

Debido a la relación de Fortuny con Agrasot, su marchante Adolphe Goupil⁵⁴ (1806 – 1893), que fundó la casa *Goupil & Cie.* para el comercio de obras artísticas., también distribuirá la obra de Joaquín Agrasot en el extranjero, y en consecuencia la amistad de Beut con Agrasot conllevó a compartir al mismo intermediario artístico⁵⁵. Cabe recalcar en esta relación de ambos artistas que existe la hipótesis de que en muchas ocasiones Joaquín Agrasot firmaba las obras de Luis Beut para que tuvieran una mayor remuneración económica y social debido a que el nombre y la firma Beut no eran muy cotizada ni conocida.

Además, si atendemos estrictamente a la producción de ambos encontramos fuertes paralelismos en sus obras, hasta el punto de que en varias ocasiones es complicado diferenciar la obra de un pintor u otro. Son numerosas las obras en las que se observa como ambos realizaban las mismas composiciones y era muy frecuente que compartiesen modelo.

Un claro ejemplo es una obra subastada, en Barcelona en *Bonanova Subastas S.L.*, sin título, en noviembre del año 2017, en la que el pintor Joaquín Agrasot representa a una gitana de perfil portando un pañuelo rojo en la cabeza (Fig. 26). Una figura femenina con las mismas características tanto compositivas como estilísticas está representada en la obra titulada *Parabán* de Beut (Fig. 21). Se observa perfectamente que esta es una de las ocasiones en las que los pintores compartieron modelo para la ocasión. No es el único caso en el que ambos pintores representan la misma modelo.

⁵⁴ CABEZAS GARCÍA, Álvaro. *Op. cit.* p. 1094

⁵⁵ SILVAJE APARISI, José Emilio. *Op. cit.* p. 46



Figura 26. Joaquín Agrasot i Juan. *Obra subastada en 2007*, s.f. [Imagen digital] Disponible en: <http://www.bonanovasubastas.com>. [Consultado: 13 de noviembre de 2018].

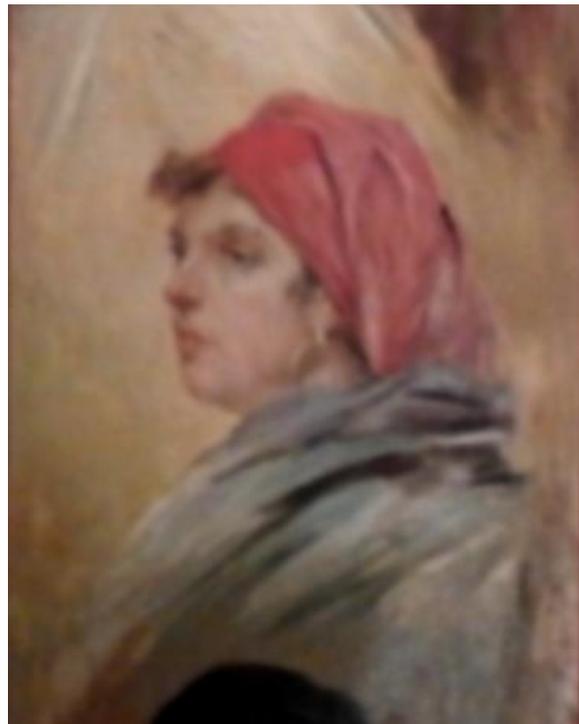


Figura 27. Luis Beut Lluch. Detalle de *Parabán*, 1920. Detalle extraído de *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*

Retomando la obra premiada, *La Odalisca* (Fig.28), se aprecia una figura femenina posada sobre almohadones con motivos islámicos y azulejería en el fondo de la composición. Del mismo modo, encontramos una obra de Joaquín Agrasot, realizada en 1904, titulada *La sultana favorita* (Fig. 29) donde a nivel compositivo comparten idénticas formas y características: escenario, pose de la modelo, indumentaria, friso de azulejos, ...

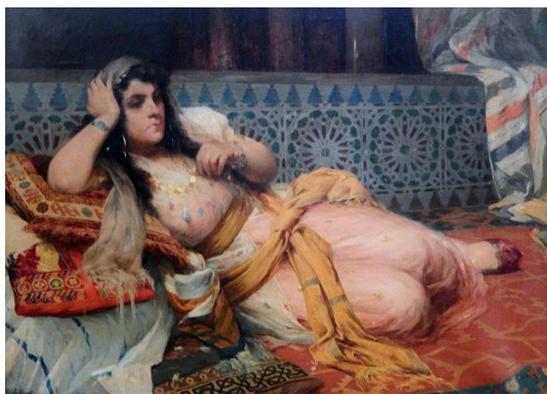


Figura 28. Luis Beut Lluch. *La odalisca*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 29. Joaquín Agrasot i Juan. *La sultana favorita*, 1904. En: *La ilustración artística*, Nº1156, año 1904

Otra obra que comparte paralelismos titulada *Huertano* (Fig. 30) de Joaquín Agrasot representa a un hombre de campo tocando la guitarra, obra idéntica realizada por Beut titulada, *Guitarrista valenciano*, 1912 (Fig. 31). En ambas representaciones aparece un hombre de mediana edad con la

vestimenta propia de huertano del siglo decimonónico, sentado en una silla de mimbre al aire libre tocando una guitarra, una escena típica del panorama valenciano del momento.



Figura 30. Joaquín Agrasot i Juan. *Huertano*, s.f. En: *Pintores valencianos en las escuelas de Roma y Paris 1870-1900*

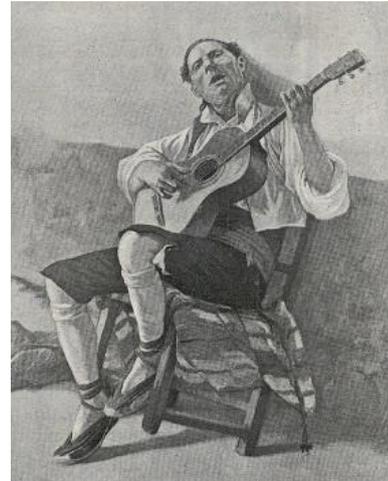


Figura 31. Joaquín Agrasot i Juan. *Guitarrista valenciano*, 1904. En: "La ilustración artística". Nº 967, año XIX.

También, en la temática de casacones, Agrasot realizó varias obras destacando dos de ellas tituladas ambas *El músico* (Fig. 33 y 34). Al mismo tiempo, es un tema bastante recurrente en Beut, como puede observarse en *El bebedor del siglo XVII* (Fig. 32) realizada en 1899, se aprecia a un mosquetero de pie con una vestimenta exactamente igual a la representada por Agrasot, difiere en la posición de ambas figuras, ya que Agrasot representa a dos músicos sentados y Beut al mosquetero de pie.



Figura 32. Luis Beut Lluch. *El bebedor del siglo XVII*, 1899. En: *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)*



Figura 33. Joaquín Agrasot y Juan. *El músico*, 1894. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica*

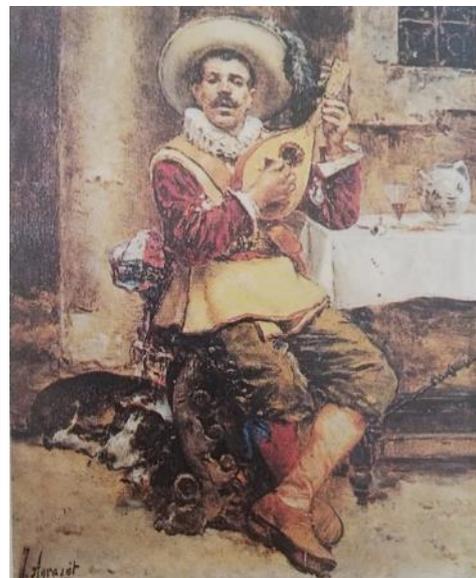


Figura 34. Joaquín Agrasot y Juan. *El músico*, 1894. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica*

6. CASO DE ESTUDIO. ODALISCA SOBRE ORLA DECORATIVA DE CERÁMICA

En el siguiente apartado se presenta la ficha técnica y la macrofotografía de la pieza caso de estudio y a continuación se realizó el estudio tanto iconográfico como el morfológico y elemental.

6.1. Ficha Técnica

FICHA TÉCNICA	
AUTOR	Desconocido. Atribución a Luis Beut
TEMA	Pintura Orientalista
TÍTULO	Desconocido
TÉCNICA	Óleo sobre orla decorativa de cerámica
FIRMA	No
ÉPOCA	Final del s. XIX
DIMENSIÓN TOTAL (cm)	79 x 63 x 5
DIMENSION BASE CERÁMICA (cm)	51 x 44 x5
DIMENSIÓN CARTELA (cm)	24 x 15 x 0,5
PROPIETARIO	Particular
SELLOS O INSCRIPCIONES	No
MARCO	Sí
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Deterioro avanzado
DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA	 <p>Figura 35. Odalisca sobre orla decorativa de cerámica.</p>

6.2. Análisis iconográfico

Las características propias de la obra objeto de estudio requiere la distinción de dos elementos que la componen, por un lado, la orla ornamental y por el otro óleo que representa la *odalisca*. En este apartado se realiza un estudio descriptivo de las dos piezas, basándonos para su análisis iconográfico en el contexto histórico y artístico que condicionó al artista durante la ejecución de las obras.

6.2.1. Orla ornamental.

El estudio descriptivo de la orla presenta tres figuras en altorrelieve que representan y evocan la clase burguesa propia de finales del siglo XIX y principios del XX. La orla decorativa que enmarca el óleo que representa una Odalisca, está compuesta por dos damas burguesas de la época y un caballero ataviados con la indumentaria de la época decimonónica.

Sin duda, la Exposición Regional que más calado tuvo en la sociedad del momento fue la realizada en 1909 en el territorio Levantino. La Exposición Regional Valenciana se inauguró el 22 de mayo de 1909⁵⁶ y se organizó desde el Ateneo Mercantil Valenciano coordinada por Tomás Trenor y Palavicino. El emplazamiento de dicho evento estuvo dispuesto alrededor de todo el cauce del río Turia, con la finalidad de tener una mejor visibilidad y un mejor recorrido. Se realizaron pabellones (Fig. 36) organizados a lo largo del paseo de la Alameda con el propósito de exponer y dar a conocer la industria y el comercio valenciano, pero a su vez, acogiendo áreas como la cultura, el arte, el ocio o incluso la proyección que tenía el territorio hacia el exterior⁵⁷.



Figura 36. Pabellón de la "Exposición Regional Valenciana".
Extraída de la Biblioteca Virtual Nicolau Primitiu.

La Exposición Valenciana fue un fuerte impulso en todas las áreas citadas para la ciudad. Artistas emergentes por aquel entonces se dieron a conocer permitiendo que en el movimiento artístico valenciano comenzasen a despuntar y proliferando la creación de nuevas obras. Convirtió a la ciudad en un punto de referencia de las nuevas corrientes modernistas durante el tiempo que se prolongó la exposición. Finalmente, el 22 de diciembre de 1909 se clausuró el evento y acto seguido pasó a denominarse como la "Exposición Nacional de 1910". En este periodo y dentro del contexto de la exposición Regional se realizaron diferentes eventos y concursos, donde los propios artistas participaron. Se realizó un concurso de carteles donde jóvenes artistas como José Mongrell (1870-1937) (Fig. 37), Ramón Stolz (1872-1924) (Fig. 38), Ricardo Verde (1876-1954) (Fig. 39), Luis Beut Lluç (Fig. 40), etc. exponían sus obras a la sociedad valenciana. Dentro del propio concurso se establecieron diferentes modalidades temáticas y cada uno realizó un cartel en cada modalidad. Pero sin duda los carteles que mayor relevancia han tenido en la presente investigación son los realizados por Luis Beut Lluç titulados *Concurso de Hípica* (Fig. 41) y *El Gran Casino* (Fig. 42).

⁵⁶ DE LA CALLE, Román. *El contexto artístico-cultural valenciano en torno a la exposición regional de 1909*. Valencia: Real Academia de San Carlos de Valencia, 2010, p. 27

⁵⁷ DE LA CALLE, Román. *Op. cit.* pp. 28-34



Figura 37. Antonio Mongrell. *Fuegos Artificiales*, 1909. Extraída de la Biblioteca virtual Nicolau Primitiu.



Figura 38. Ramón Stolz. *Concurso ciclista*, 1909. Extraída de la biblioteca virtual Nicolau Primitiu.



Figura 39. Ricardo Verde. *Concurso Nacional de Juegos Atléticos*, 1909. Extraída de la biblioteca virtual Nicolau Primitiu.



Figura 40. Detalle del libro de la "Exposición Regional Valenciana" de 1909. Extraída de la biblioteca virtual Nicolau Primitiu.



Figura 41. Luis Beut Lluch. *Concurso Hípico*, 1909. . En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 42. Luis Beut Lluch. *El gran Casino*, 1909. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*

El análisis comparativo de las figuras representadas en el cartel de la Exposición y de las figuras que forman la orla, coinciden en representar en este caso volumétricamente, la sociedad civil del momento, y su forma de indumentaria. En la composición de las obras *El Gran Casino/Concurso Hípico* se muestran dos damas de época (Fig. 43 y 45) y un caballero con sombrero de copa (Fig. 44) vestidos con el mismo atuendo que las representadas en la orla decorativa. La única distinción es la falta de la pamea de las dos señoras.



Figura 43. Detalle de la indumentaria masculina de finales del siglo XIX de la orla decorativa.

Figura 44. Detalle de la indumentaria femenina de finales del siglo XIX de la orla decorativa.

Figura 45. Detalle de la indumentaria femenina de finales del siglo XIX de la orla decorativa.

6.2.2. Óleo “La Odalisca”

A lo largo del siglo XIX será frecuente encontrar diferentes representaciones de *Odaliscas*. Dentro de la corriente artística denominada *Orientalismo* uno de los temas predilectos son estas imágenes femeninas. Según la etimología, la palabra “odalisca” proviene del turco *odalik*. Actualmente se ha traducido al castellano como *concupina*, pero originariamente la traducción era diferente. Si atendemos a una traducción fidedigna del término, procede de *Oda* lo que se traduce como “habitación” y *lik* que se traduce como “doncella”, lo cual inicialmente se refería a una *doncella de cámara* o *doncella de habitación* y ha derivado hasta el término anteriormente referido. Los atributos más representativos de estas representaciones son la corona de monedas, abanicos, diferentes joyas y un turbante⁵⁸.

A finales del siglo XVIII, debido a las diferentes campañas napoleónicas realizadas tanto en Egipto, como en el próximo oriente, sumado al crecimiento comercial marítimo que tuvo la sociedad inglesa y a que los artistas estaban obligados a aceptar acudir a las diferentes guerras que existían, propició que el territorio de Europa conociese nuevas civilizaciones exóticas⁵⁹. De este modo, muchos artistas descubrieron nuevas fronteras y enriquecieron su producción artística provocando un cambio de paradigma, y de convencionalismos establecidos durante el siglo XVIII, que estuvieron presentes a lo largo de todo el siglo XIX. A pesar de que muchos artistas realizaban obras de este estilo, estuvo muy supeditado al movimiento que predominaba en ese momento, el clasicismo y posteriormente, el romanticismo, siendo las representaciones orientalistas realizadas por moda, con mero afán decorativo⁶⁰.

⁵⁸ CAMPÀS MONTANER, Joan. Historia del Arte. Clasicismo en crisis. *Material Docente*. Universitat Oberta de Catalunya. En línea: <http://openaccess.uoc.edu>

⁵⁹ ARIAS ANGLÉS, Enrique. Perez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española. En: *Archivo del arte español*. Vol. 71, nº 281, 1998. p. 1

⁶⁰ BONET SOLVES, Victoria. *José Benlliure Gil (1855-1937). El oficio de pintor*. Valencia: Ajuntament de Valencia. 1998. p.142

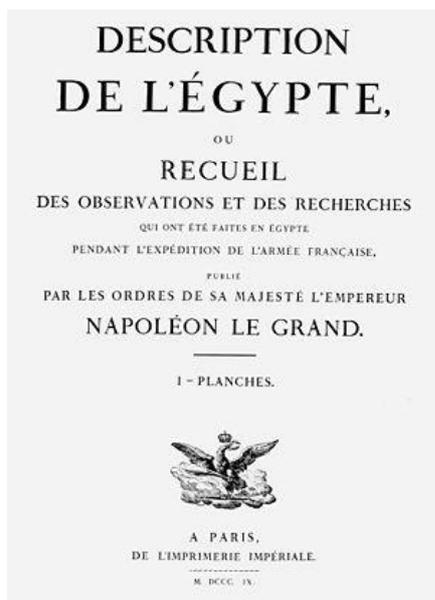


Figura 46. Portada de *Description D'egypte*. [Imagen digital] Disponible en <https://digitalcollections.nypl.org>. [Consultado: 26 de Enero de 2019].

Desde 1803 a 1828 se publicó la obra *Description D'Egypte* (Fig.46) donde se recogían todos los detalles de la civilización egipcia, la cual sirvió a los artistas franceses para conocer en profundidad la cultura oriental⁶¹. La publicación surgió a raíz de los conflictos bélicos generados en 1798 en la campaña napoleónica de Egipto. Debido a que el foco de la pintura orientalista se encontraba principalmente en Francia, se consideró oriental desde España hasta Marruecos⁶².

Según Lorente Lorente y Vázquez Astorga⁶³, el primer vestigio que existe del orientalismo lo realizó Anne-Louis Giordet (1767-1824) en su obra *Entierro de Atala* en 1808 (Fig. 47). Sin embargo, con el artista Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) cambió la percepción del exotismo pictórico convirtiéndose en onírico e idealizado⁶⁴. El desnudo femenino y las ornamentaciones arabescas comenzaron a cobrar importancia en estas composiciones, pretendiendo romper con el pudor existente previo del clasicismo pero de una manera sensual y acentuada⁶⁵.



Figura 47. Anne-Louis Giordet. *Entierro de Atala*, 1808. [Imagen digital] Disponible en <https://www.louvre.fr>. [Consultado: 2 de Febrero de 2019].



Figura 48. Jean Dominique Ingres. *La gran odalisca*, 1814. [Imagen digital] Disponible en <https://www.louvre.fr>. [Consultado: 2 de Febrero de 2019].

En este tipo de representaciones llenas de sutiles telas en sus composiciones y delicadas poses estudiadas, desprenden cierto carácter propio del romanticismo. Ingres exaltó esta figura como se aprecia en diferentes de sus composiciones donde representó este nuevo ideal: *La bañista de Valpinçon* (1808), *La gran Odalisca* (1814) (Fig. 48), *La Odalisca y la Esclava* (1839) o *el Baño Turco* (1859-1863) fueron algunas de las obras más representativas de esta nueva temática⁶⁶.

⁶¹ *Ibid.*, p.142

⁶² *Ibid.*, p.142

⁶³ PEDRO LORENTE LORENTE, J.P.; VÁZQUEZ ASTORGA, M. *Manual del arte del siglo XIX*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012. p. 42

⁶⁴ CAMPÀS MONTANER, Joan. Historia del Arte. Clasicismo en crisis. *Material Docente*. Universitat Oberta de Catalunya. En línea: <http://openaccess.uoc.edu>

⁶⁵ CAMPÀS MONTANER, Joan. *Op. cit.* p. 42

⁶⁶ PEDRO LORENTE LORENTE, J.P y VÁZQUEZ ASTORGA, M. *Op. cit.* p. 42

Posteriormente, en 1872, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), presentó en el Salón de París una obra titulada *La Odalisca*. En esta representación se advierte una figura femenina totalmente diferente a las establecidas por el predecesor, Ingres. Obviamente la corriente artística de finales del siglo XIX que formará parte el Impresionismo surge como contraposición a los cánones academicistas. *La Odalisca* (Fig. 49) aparece recostada con actitud de indiferencia, echada en los diferentes almohadones con una vestimenta y una disposición muy antagónica a las románticas anteriormente presentadas⁶⁷.



Figura 49. Pierre-Auguste Renoir. Detalle de *La odalisca*, 1872. Extraída de *Le promenade*. Pierre Auguste Renoir.

El concepto de *odalisca* es un poco ambiguo a lo largo de la historia de la pintura, debido a que muchas de estas representaciones no se han denominado de la misma forma. Podríamos diferenciar entre las *odaliscas* propias de la corriente romántica como las citadas de Ingres, que recuerdan a ciertos cánones establecidos en las venus de épocas pasadas y por otro lado, las *odaliscas* que evocan a la *femme fatal*, representadas mediante joyas, sedosas telas, etc. Las representaciones son muy variadas y las del segundo grupo pueden llegar a representarse de diversas formas incluso alcanzando ciertas similitudes con las zingaras, propias de la etnia rumana.



Figura 50. Claude Ferdinand Gaillard. *Odalisca*, 1859. [Imagen digital] Disponible en [https:// http://www.sothebys.com](https://http://www.sothebys.com) [Consultado: 15 de Febrero de 2019].

Existen también representaciones de *odaliscas* donde exaltan la ostentación y la opulencia, donde recreaban escenas majestuosas, engalanadas con lujosas coronas de monedas, pendientes de aros, sedosos pañuelos anudados en la cabeza junto con extraordinarias vestimentas, lo cual evocaba al público que lo contemplaba a remitirse a situaciones y civilizaciones ajenas a los avances burgueses del momento⁶⁸. Artistas como Eugène Delacroix (1798-1863), Josph Coomans (1816-1889) (Fig. 61), Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), Leon Joseph florentin Bonat (1833-1922), Emile Vernet Lecomte (1821-1900) o Claude Ferdinand Gaillard (1834-1887) son algunos de los pintores *orientalistas* de la corriente francesa que utilizaron este recurso figurativo.

En 1860 este subgénero pictórico comenzó a adquirir importancia en los salones parisinos, donde artistas como Jean-Lerome Gerome (1824-1904) expuso una de sus obras titulada *Dos musulmanes realizando sus oraciones en el Cairo* en 1865. Estas exposiciones fueron el germen que provocó que paulatinamente fuera extendiéndose por todo el territorio europeo y no solo cautivara a los artistas franceses⁶⁹.

⁶⁷ HOUSE, J. *Pierre Auguste Renoir. The promenade*. Los Angeles: Getty Museum, 1997. p. 20

⁶⁸ BONET SOLVES, Victoria. *Op. cit.* p.143

⁶⁹ *Ibid.* p.144

En España, este género será introducido por artistas como Pérez Villamil (1807-1854), Federico de Madrazo (1815-1894) y Mariano Fortuny (1838-1874)⁷⁰. Esta temática comienza a centrarse en motivos propios de Marruecos debido a su proximidad geográfica y por el conflicto bélico surgido que dará lugar a la Guerra de África de 1859-1860⁷¹.



Figura 51. Mariano Fortuny. *Odalisca*, 1861. Imagen digital] Disponible en <https://www.museunacional.cat>. [Consultado: 15 de Febrero de 2019].

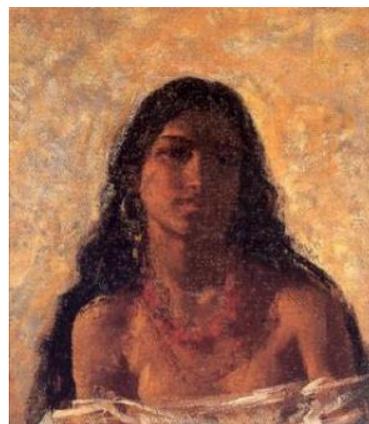


Figura 52. Mariano Fortuny. *Odalisca*, s.f. [Imagen digital] Disponible en <http://www.archiviodellacomunicazione.it> [Consultado: 15 de Febrero de 2019].

Un ejemplo notorio de este género en España lo ofrece Mariano Fortuny, a causa de los constantes viajes como pensionado de España a Roma, de Roma a Paris o de Roma al norte de África, le permitieron nutrirse de las diferentes corrientes y situaciones que padecían los diferentes territorios. El viaje que tuvo que realizar al norte de África por motivos militares en 1860 le abrió un nuevo campo de representaciones, donde plasmó nuevas y exóticas obras que en España tuvieron gran calado evocando ese contexto bélico o bien por su serie de odaliscas (Fig.51 y 52)⁷².

En el territorio español, a raíz de lo comentado, se comenzó a considerar como la España Africanizada debido a la cantidad de motivos de este tipo que se realizan a lo largo del periodo señalado⁷³. Artistas como Francisco Masriera i Manovens (1842-1902) (Fig. 54 y 55), Serafín Martínez Rincón (1840-1892), Tomás Moragas Torras (1837-1906), Salvador Viniegra (1862-1915), Ricardo de Madrazo (1851-1917),



Figura 53. Ricardo Verde. *Odalisca*. S.f. Extraída del Museo San Pio V de Valencia

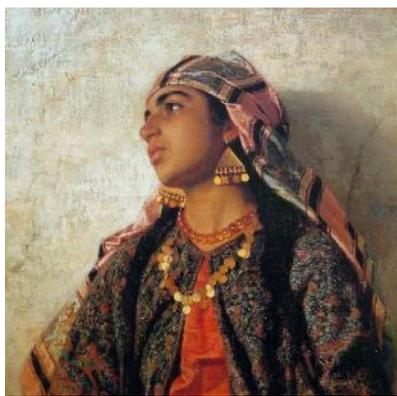


Figura 54. Francisco Masriera i Manovens. *Muchacha mora*, 1889. . [Imagen digital] Disponible en <https://maestrosdelretrato.blogspot.com> [Consultado: 15 de Febrero de 2019].



Figura 55. Francisco Masriera i Manovens. *Una niña*, s.f. [Imagen digital] Disponible en <https://www.invaluable.com> [Consultado: 15 de Febrero de 2019].

⁷⁰PEDRO LORENTE LORENTE, J.P.; VÁZQUEZ ASTORGA, M. *Op. cit.* p. 43

⁷¹ARIAS ANGLÉS, E. La vision du Maroc à travers la peintre orientaliste espagnole. En: *Imágenes coloniales de Marruecos en España*, 2007. p.13

⁷² *Ibid.* p. 15

⁷³ROMERO MORALES, Yasmina. De odaliscas, velos, harenes y babuchas: El arquetipo de Sherezade en la narrativa española del siglo XX. En: *Lectora. Revista de Dones y textualitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018. p. 230-232



Figura 56. Joaquín Agrasot. *Odalisca*. S.f. Fotografía propia

Manuel Benedito (1875-1963), Joaquín Agrasot (1835-1919), Ricardo Verde (1876-1954) (Fig. 53), José Pinazo Martínez (1879-1933) o Luis Beut Lluch (1873-1929) utilizaron a lo largo de su vida mucho este recurso estilístico.

Por lo que respecta a los dos artistas caso de estudio de esta investigación, Joaquín Agrasot tuvo una primera época donde representó diferentes motivos orientales, influenciado por su compañero y amigo Fortuny. Durante este tiempo, concretamente hacia 1872, tanto Fortuny como Agrasot, tuvieron una especial predilección por la ciudad de Granada, acrecentando su interés por la temática orientalizante. Sin embargo, no fue hasta la última década del siglo XIX, e incluso principios del XX, cuando retomó este subgénero realizando su serie de odaliscas. Se puede apreciar que siempre recurrió a la misma modelo (Fig.56 - 63), al igual que Beut, representándola desde diferentes perspectivas y posturas. Cabe hipotetizar que la modelo representada fuera una mujer perteneciente a su familia⁷⁴ y la utilizó para sus posados de forma habitual hasta que finalmente murió en 1909 por la enfermedad del tífus⁷⁵.



Figura 57. Joaquín Agrasot. *La sultana favorita*, 1905. En: Revista *La ilustración artística*. N.º 1156, año XXIII. Barcelona, 1904.

⁷⁴ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2002. p. 125

⁷⁵ SILVAJE APARISI, José Emilio. *Op. cit.* p. 53



Figura 58. Joaquín Agrasot. *Odaïlca*, 1905. Fotografía propia.



Figura 59. Joaquín Agrasot . *Odaïlca*. 1905. [Imagen digital] Disponible en <https://coleccionpedreramartinez.com> [Consultado: 15 de Febrero de 2019].



Figura 60. Joaquín Agrasot. *Una dama Gitana*, s.f. [Imagen digital] Disponible en <https://www.blouinartsalesindex.com> [Consultado: 15 de Febrero de 2019].



Figura 61. Joaquín Agrasot. *Odaïlca*, s.f. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919)* Lorenzo Hernández Guardiola



Figura 62. Joaquín Agrasot. *Odaïlca*, s.f. En: *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)* Lorenzo Hernández Guardiola



Figura 63. Joaquín Agrasot. *Odaïlca*. 1905. Fotografía propia.

En lo que concierne a las representaciones de Odaliscas de Beut, actualmente en los fondos del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia se encuentra en los almacenes una de sus odaliscas que presentó a concurso (Fig. 68). En ella se puede apreciar que sigue los cánones propios de las odaliscas románticas.

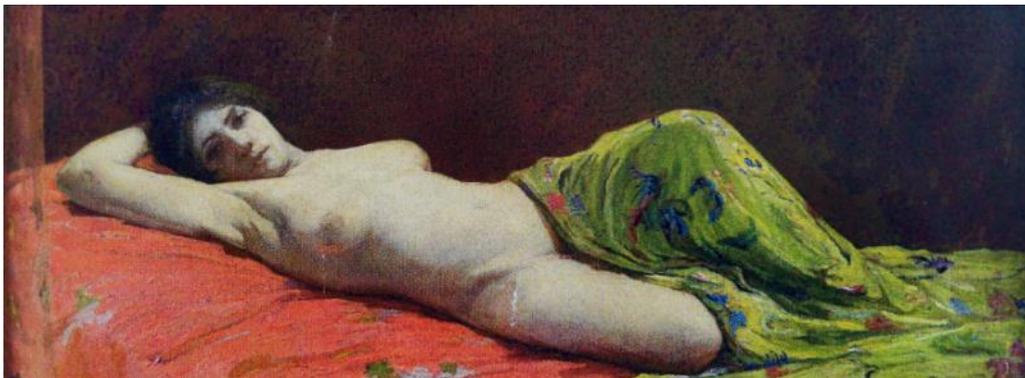


Figura 64. Luis Beut Lluch. *Odaïlca*, 1895. En: Museo de Bellas Artes San Pio V de Valencia.

Tal y como se ha comentado, el tema oriental fue muy recurrente, y Beut sigue esta tendencia artística. Las representó no simplemente de medio torso, sino también de cuerpo entero o simplemente el rostro. Dentro del tema oriental puede englobarse también toda su producción de gitanas (Fig. 69), debido a que las representaba con las mismas composiciones y con las mismas joyas (Fig. 65-69). Los dibujos de estudio (Fig. 65) también son muy numerosos dentro de su producción.



Figura 65. Luis Beut Lluch. *Boceto de La odalisca*, 1894. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*

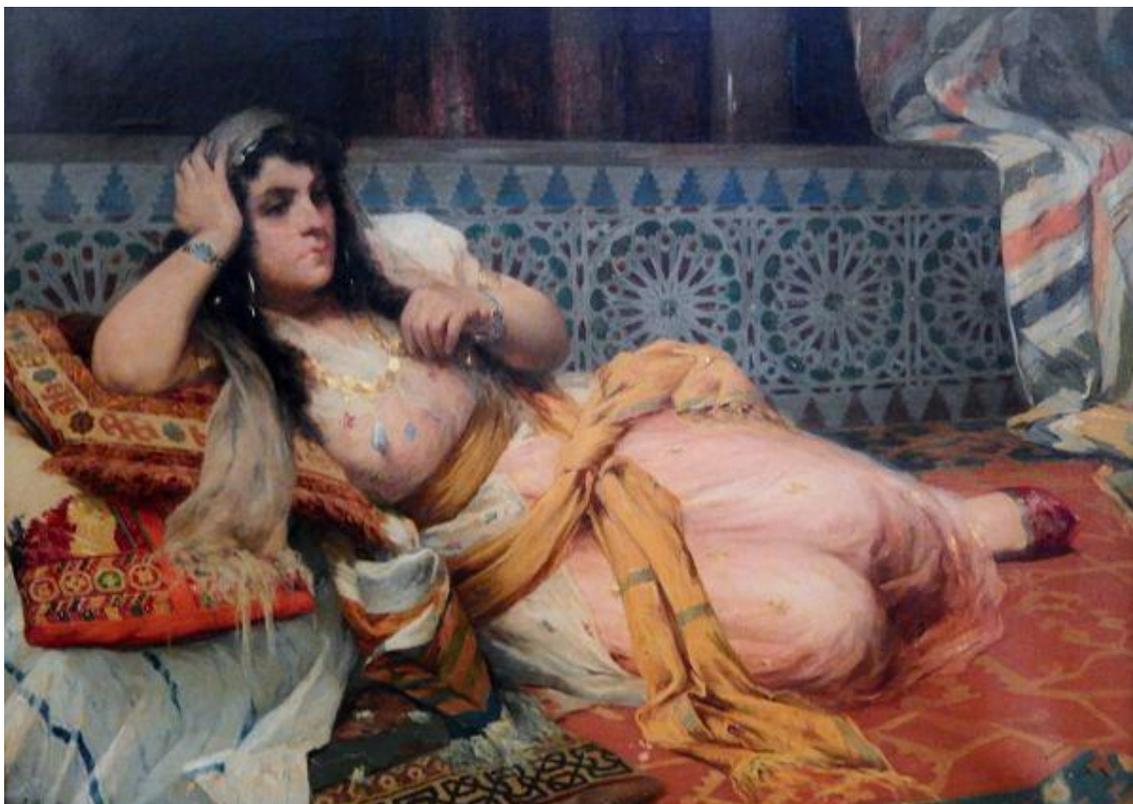


Figura 66. Luis Beut Lluch. *Odalisca*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 67. Luis Beut Lluch. *Odalisca*, s.f. Fotografía propia.
Figura 68. Luis Beut Lluch. *La Odalisca*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*
Figura 69. Luis Beut Lluch. *La Gitana*, 1895. [Imagen en la pintura costumbrista digital] Disponible en <https://maestrosdelretrato.blogspot.com> [Consultado: 15 de Febrero de 2019].
Figura 70. Luis Beut Lluch. *Odalisca descansando*, 1895, En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 71. Detalle de la odalisca de la obra caso de estudio. Fotografía propia.

Iconográficamente la obra investigada en este capítulo se caracteriza por la utilización de atributos característicos de las odaliscas comentadas en este punto. Concretamente los accesorios con forma de joyas son reiteradamente representados en estas composiciones. Las figuras femeninas eran ataviadas con sus mejores vestimentas y abalorios. Las joyas con las que se les representaba eran diademas con monedas, pendientes⁷⁶, brazaletes, alhajas, etc⁷⁷.

⁷⁶ Se conoce que el empleo de pendientes tiene un origen oriental, el cual ha penetrado en nuestras costumbres a través de civilizaciones orientales y occidentales. Debido a que estos pendientes no solían ser de gran peso, era muy habitual que se construyeran con chapa o metales preciosos como oro o plata a los cuales se les añadía filigranas. Por lo general solían tener remates libres y a menudo constaban de piezas articuladas añadidas. En: MEYER SALES, F. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999. p. 657

⁷⁷ ROMERO MORALES, Yaiza. *Op. cit.* p. 230-232

A nivel compositivo la pieza *Odalisca* sobre orla decorativa de cerámica, tal y como se ha señalado al inicio de este subcapítulo, está conformada por dos elementos: la orla ornamental y el óleo sobre soporte cerámico que representa la Odalisca. En la orla decorativa cerámica se representan tres figuras que representan la clase burguesa del s. XIX y en el óleo de la Odalisca compositivamente pueden diferenciar tres planos. En un primer plano encontramos el retrato. En él puede apreciarse un *plano medio corto* concentrando la atención en el busto. La figura femenina cubierta con una pañoleta anudada en la parte trasera de la cabeza, una corona de dijes dorados, un pendiente de aro y dejando el hombro descubierto dirige su mirada hacia la izquierda. En segundo plano está el fondo realizado simplemente mediante pinceladas sueltas con la intención de crear profundidad. Finalmente, la base de cerámica, formará el tercer plano dejando el artista algunas zonas sin cubrir.



Figura 72. Mapa de planos de la pintura al óleo. Diagrama realizado por el autor de la investigación

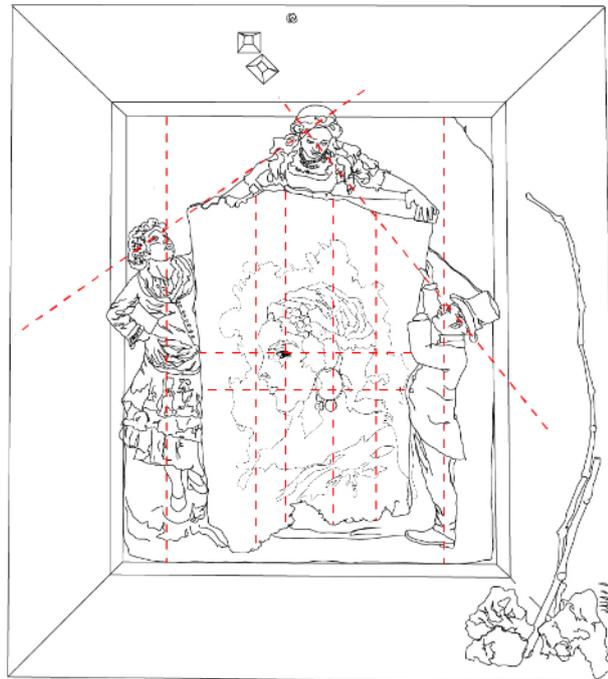


Figura 73. Mapa compositivo. Diagrama realizado por el autor de la investigación

6.3. Descripción general

MARCO DE MADERA

Por lo que respecta al marco que acompaña a la pieza, se desconoce si es el original. Está compuesto por cuatro listones cortados a inglete. Tiene unas dimensiones totales de 73 x 65 x 5 cm, con una ornamentación moderada de estilo vegetal. Los cuatro listones están unidos mediante uniones vivas y reforzadas con una pieza de madera fijada con tornillos por el reverso. A su vez, se han fijado siete sujeciones de madera, mediante tornillos, las cuales están numeradas y es donde se asienta la pieza de arcilla. Por toda la superficie se aprecia que en algún momento ha existido una policromía dorada de la cual quedan algunas evidencias.

SOPORTE DE CERÁMICA

Se trata de una orla decorativa compuesta por un soporte plano de cerámica y tres figuras anexadas a ella. La base cerámica tiene un grosor de 5 cm y se aprecia una policromía que se ha ido desprendiendo con el paso del tiempo, por lo que no se aprecia el color original de la pasta cerámica por



Figura 74. Marcas del molde por el reverso de la pieza. Fotografía realizada por el autor de la investigación

el anverso de la pieza. El proceso de realización es completamente desconocido, aunque mediante un análisis organoléptico se ha determinado que se ha efectuado mediante molde, por las marcas que se observan en el reverso (Figura 74). Por toda la superficie del anverso se observa una capa oscura generalizada la cual seguramente procede de la alteración de los propios materiales constituyentes como por los diferentes emplazamientos que ha sufrido la pieza, entre otros un restaurante y un garaje. Se aprecia que por toda la superficie se le ha dado una pátina para decorar el anverso de la base. Esta pátina estuvo constituida en un primer momento por una decoración mediante imitación de oro.

Por lo que respecta a las figuras, tienen una técnica de modelado a mano y no se aprecian marcas de las herramientas utilizadas ni la impronta del artista. El bizcocho de cada una de las figuras tiene una tonalidad diferente. Por un lado, las dos figuras inferiores viran a una tonalidad rosada (Fig. 75 y 77), mientras que la figura superior femenina vira hacia una tonalidad amarillenta (Fig. 76). Las tres son de bulto redondo y de cuerpo entero a excepción de la figura superior que simplemente está representada la parte superior de la figura.



Figura 75. Detalle figura superior de tonalidad amarillenta. Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 76. Detalle de la figura masculina de tonalidad rojiza. Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 77. Detalle de la figura femenina lateral de tonalidad rojiza. Fotografía realizada por el autor de la investigación

PELÍCULA PICTÓRICA

El tipo de técnica empleada en la pieza es óleo. Tiene una capa gruesa, predominando una textura pronunciada, junto a una pincelada corta, suelta y con abundancia de empastes (Fig. 78). Puede apreciarse, sobretodo en la zona de la pañoleta y el fondo, la impronta de las cerdas en el recorrido del pincel, trabajando y construyendo las formas mediante la pincelada.

Por lo que respecta a la paleta cromática contrasta entre figura y fondo. Existe un predominio de colores tierra junto con blancos y colores cálidos para dar luminosidad, pero debido a una capa ennegrecida en la superficie de la pintura no se consigue realizar una correcta lectura de los colores. Se aprecia que carece de capa preparatoria, ya que se realizó directamente sobre la arcilla, cubriéndola casi por completo mediante pinceladas de colores tierra y rojos por todo el fondo de la composición.



Figura 78. Detalle de la pincelada y paleta cromática de la pintura al óleo. Fotografía realizada por el autor de la investigación

6.4. Análisis por imagen. Radiación no visible

6.4.1. Análisis de la imagen mediante Rayos X

Para poder realizar un diagnóstico de la tipología de materiales que conforman la pieza de estudio, se han empleado distintas técnicas de análisis mediante registro de la imagen con radiación no visible.

Se han tomado distintas imágenes con el equipo de Rayos X *meX +100* de Medical Econet del *Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* de la Universitat Politècnica de València. El estudio radiológico constata que la estructura interna, tanto de la orla decorativa como de la cartela, no contiene estructura ni armazones internos, por lo que el único material estructural constituyente es el barro cocido. Así mismo, la base de cerámica es maciza, al igual que las tres figuras que conforman la pieza sin uniones estructurales a la misma (Fig. 79).

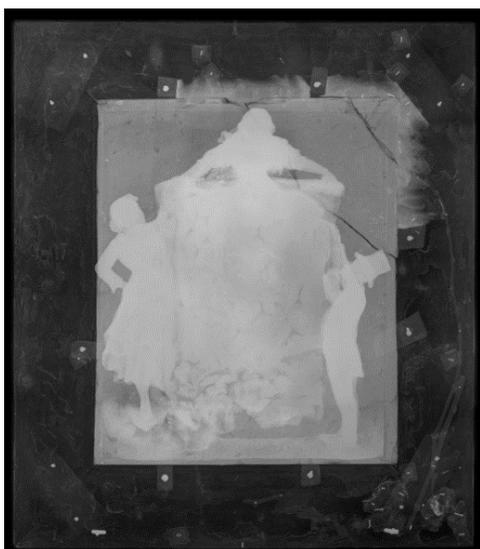


Figura 79. Documentación radiológica. Fotografía realizada por el autor de la investigación en el laboratorio de rayos x de la UPV

6.4.1. Análisis de la imagen con radiación infrarroja

Así mismo se realizó un estudio de la imagen a la respuesta con radiación infrarroja (IR). Para el registro fotográfico se ha empleado una cámara Nikon D3500 y objetivo Nikon 18-55mm con filtro Kenko R72 infrarrojo de bloqueo de luz visible. Tras realizar el estudio de imagen no se aprecia dibujo preparatorio en el estrato subyacente de la pintura. Sin embargo, se ha hallado, tras el estrato pictórico de *La odalisca* un antiguo cartel de un comercio local de Valencia (Fig. 80).



Figura 80. Cartel subyacente. Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 81. Detalle del cartel: "Peluquería Jº María Muedra". Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 82. Detalle de cartel: "Abonos Mensuales". Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 84. Zona de extracción. Diagrama realizado por el autor de la investigación

Se trata de una antigua carta de precios publicitaria pintada sobre la base cerámica a pincel (Fig. 80), en la cual se puede leer que perteneció a una peluquería y su propietario era José María Muedra, tal y como indica el texto subyacente "*Peluquería de José María Muedra*" (Fig. 81), en la cual se detalla un listado de precios y abonos (Fig. 82), así como notas al pie de la cartela (Fig. 83).

Para poder conocer más acerca de la posible historia de la pieza se ha consultado el anuario de comercio de la Biblioteca Nacional de España de finales del s.XIX, y se ha constatado que existió un comercio de esas características en el periodo señalado. A lo largo de casi las dos décadas de transición, en concreto desde 1894 hasta 1910, existió una peluquería a nombre de José María Muedra i Palop en la calle avellanas nº1 colindante con la calle del Mar nº13 de Valencia.

Se ha realizado una búsqueda bibliográfica y de fuentes gráficas, en distintas bibliotecas y archivos valencianos y nacionales. Esta búsqueda no ha sido exitosa ya que no se ha localizado documento o registro gráfico alguno que pudiese acreditar la ubicación de la pieza en el emplazamiento documentado.

Se ha revisado de forma minuciosa los alrededores del emplazamiento del negocio, realizando un estudio etnográfico preguntando a los diferentes comercios de la zona, ya que todavía permanecen algunos comercios antiguos sin poder constatar la existencia del comercio. Sí se puede determinar y se conoce que la distribución de la calle ha cambiado notablemente a lo largo de estos 120 años. En la ubicación de la peluquería, calle Avellanas nº1, le han sucedido distintos negocios, un anticuario, después una tienda

de máquinas, etc. y actualmente el local pertenece a una franquicia, por lo que el local ha sufrido varias remodelaciones.

6.5. Caracterización de los materiales constituyentes

Se han empleado diferentes técnicas instrumentales con el fin de conocer la evolución de la pieza a lo largo de su historia, así como los materiales que la constituyen.

Para llevar a cabo los diferentes estudios de los materiales de la pieza se han extraído diversas muestras, tanto de la base cerámica, de la cartela y de las figuras femeninas (tabla 1), así como de la película pictórica de la cartela de la odalisca (Tabla2).

La extracción de muestras se ha realizado principalmente de zonas donde existían pérdidas o zonas donde se apreciaba alguna alteración evitando crear mayores deterioros en la pieza de estudio (Fig. 84). Ésta selección de zonas se ha realizado de forma intencionada, con el fin de extraer la mayor información posible de las muestras.

Tabla. 1. Tabla de procedencia de muestras del material cerámico con sus nomenclaturas

REFERENCIA	PROCEDENCIA
M2	Zona inferior de la cartela
M3	Figura femenina lateral superior
M4	Figura femenina lateral izquierda
M5	Reverso de la base de arcilla
M8	Zona izquierda de la cartela fracturada

Tabla. 2. Tabla de procedencia de muestras del estrato pictórico con sus nomenclaturas

REFERENCIA	TONALIDAD	OBSERVACIONES
RM1	Amarilla	Corona de monedas
RP2	Marrón	Zona del pañuelo
RF3	Rojo	Zona lateral del fondo
RE4	Blanca	Zona de brillo del pendiente

6.5.1- Microscopía óptica y Microscopía electrónica de barrido (SEM/EDX)

En primer lugar, se realizó un estudio para caracterizar las muestras morfológicamente mediante el Microscopio óptico de la marca LEICA, modelo DM750, X4-X200, con sistema fotográfico digital acoplado marca LEICA, modelo MC170HD, software LAS v.4.9.0 del Servicio de Microscopía de la Universitat Politècnica de València (UPV).

Posteriormente, las muestras, extraídas y preparadas estratigráficamente, son recubiertas con carbono de grafito para eliminar efectos de carga. La obtención de imágenes, mediante el Microscopio Electrónico de Barrido (SEM/EDX) del servicio de microscopía de la UPV permitió un segundo reconocimiento morfológico y estratigráfico. A su vez, la obtención de espectros de rayos-X en áreas o zonas puntuales de la muestra permitió adquirir información semicuantitativa (método ZAF) acerca de la composición elemental de cada muestra. Se utilizó un Microscopio Electrónico de Barrido (SEM/EDX) marca JEOL modelo JSM 6300 con sistema de microanálisis Link-Oxford-Isis, operando a 20 kV de tensión de filamento, 2.10^{-9} A de intensidad de corriente y distancia de trabajo 15mm.



Figura 84. Zona de extracción. Diagrama realizado por el autor de la investigación

- MATERIAL CERÁMICO Y POLICROMIA

La finalidad de analizar los componentes químicos elementales de las diferentes piezas que conforman la obra, fue estudiar si se realizaron con la intención de conformar la orla decorativa o simplemente se realizaron por separado. Para ello, en primer lugar, se realizó un análisis de la pasta cerámica como muestreo general de la composición elemental de cada pieza.

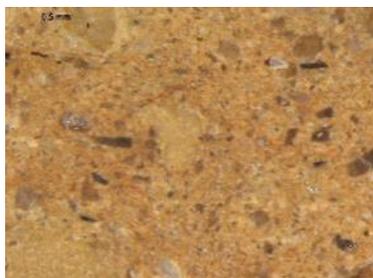


Figura 85. Detalle de la muestra M5.



Figura 86. Detalle de la muestra M3.



Figura 87. Detalle de la muestra M4.

Tabla 3. Composición química expresada en % en peso en óxidos (método ZAF) de las muestras analizadas en cada una de las partes de la orla decorativa, obtenidas mediante SEM/EDX

Muestra	Na ₂ O (%)	MgO (%)	Al ₂ O ₃ (%)	SiO ₂ (%)	SO ₃ (%)	Cl	K ₂ O (%)	CaO (%)	Ti O ₂ (%)	FeO (%)
M.2	0.25	0.94	6.84	29.14	0.45	-	4.03	8.73	0.33	3.19
M.3	0.40	1.30	6.94	27.37	0.68	0.29	2.95	11.46	-	3.16
M.4	0.23	1.04	6.85	28.55	0.35	-	3.27	9.94	0.52	3.39
M.5	0.18	1.11	7.12	28.21	0.39	-	3.38	10.32	-	3.60

Según los resultados obtenidos (Tabla 3), se trata de una arcilla sílicea ferruginosa rica en aluminosilicatos calcáreos y potásicos con presencia de óxidos de hierro (Figura 85, 86 y 87). A pesar de que el estudio de la cocción se abordará posteriormente en el apartado 4.5.3, este tipo de tonalidad, junto con la presencia de sulfatos y carbonatos denota que la pieza no ha sido sometida a altas temperaturas. En el proceso de cocción, las piezas sometidas a diferentes temperaturas, adquieren una tonalidad más rojiza debido a la cantidad de óxidos de hierro presentes en la pasta cerámica. Además, la presencia de sulfatos y carbonatos desaparece a una temperatura comprendida entre los 700°C y los 900°C, produciendo de esta forma gases de trióxido de sulfuro⁷⁸.

Tal y como se aprecia en la imagen en retrodispersados (Figura 88, 89 y 90), de la sección transversal de la pasta cerámica, la granulometría es levemente irregular y porosa. Esto corrobora lo comentado en el párrafo anterior debido a que la arcilla no ha vitrificado por completo y continúa teniendo una superficie heterogénea. Cuando la arcilla se somete a una temperatura superior a los 573°C, la estructura cristalina del cuarzo se reordena molecularmente, el bizcocho se hace más compacto y aumenta el volumen⁷⁹.



Figura 88. Imagen en retrodispersados del bizcocho de la M2. Realizada por el autor de la investigación

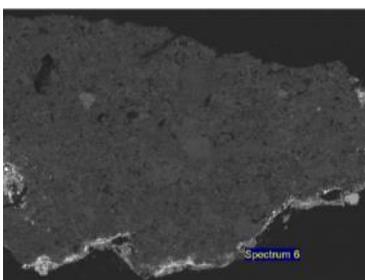


Figura 89. Imagen en retrodispersados del bizcocho de la M4. Realizada por el autor de la investigación.

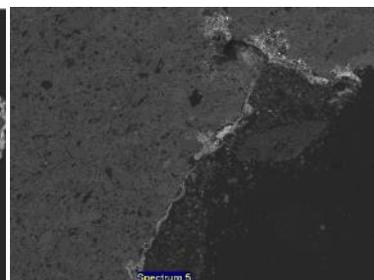


Figura 90. Imagen en retrodispersados del bizcocho de la M3. Realizada por el autor de la investigación

⁷⁸ BUYS, S; OAKLEY, V. *Conservation and restoration of ceramics*. London: Butterworth Heinemann. 1993 p. 8-9

⁷⁹ *Ibid*, p.7-8.

Después de haber analizado por SEM/EDX el tipo de pasta cerámica se abordó el estudio de los diferentes estratos que constituyen tanto la base de cerámica como dos figuras femeninas.

Muestra 2. M2. Zona inferior de la cartela

Por lo que respecta a la muestra M2 (Fig. 91), según se aprecia en la fotomicrografía, pueden observarse 5 estratos (Fig. 92). Se diferencian claramente tanto por el grosor de cada uno de ellos como la tonalidad que refieren.



Figura 91. Estratos muestra M2. Fotografía realizada

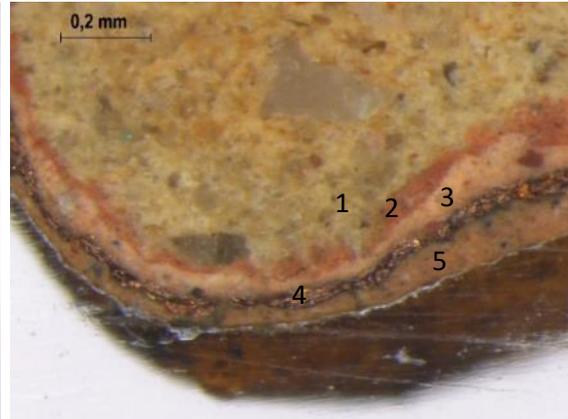


Figura 92. Detalle de los estratos de la muestra M2.

El primer estrato se trata del material cerámico anteriormente descrito. En el segundo estrato se observa una capa de imprimación de tonalidad roja anaranjada intensa aplicada de forma irregular y variando su grosor a lo largo de la superficie de la muestra (Fig. 92). En el estudio realizado mediante SEM/EDX se observa que el componente mayoritario es el plomo (46,10% PbO) y a su vez existe un alto porcentaje de calcio (15,37% CaO) (Fig. 93). El tercer estrato presenta una composición muy similar al anterior pero mucho menos intensa, sin embargo, el porcentaje de plomo es más alto (75,75% PbO) (Fig.94).

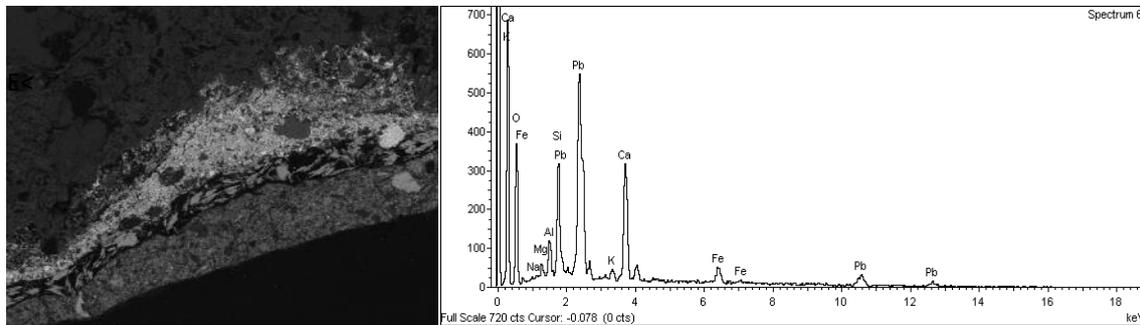


Figura 93. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del segundo estrato de preparación. Realizados por el autor de la investigación

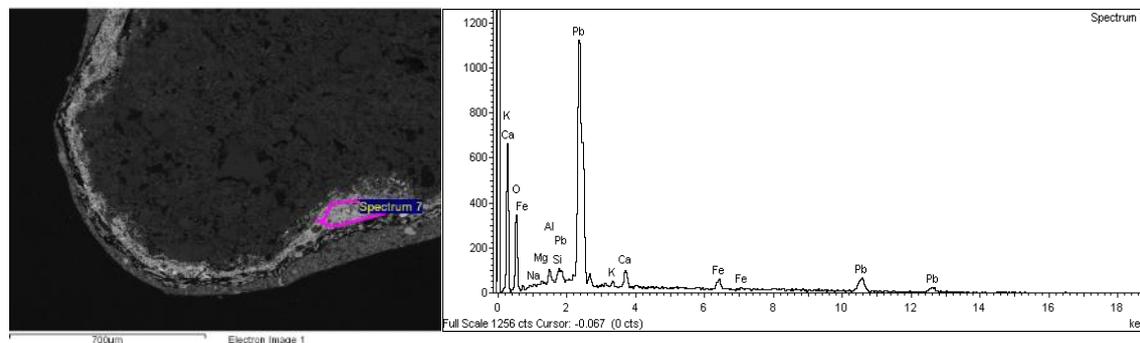


Figura 94. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del tercer estrato de preparación. Realizados por el autor de la investigación

Se aplicaron dos capas de aparejo compuestas por sulfato cálcico [CaSO₄] y minio [Pb₃O₄]. Las capas de preparación se realizan con la finalidad de reducir o eliminar la porosidad propia del material cerámico, proporcionando una absorción homogénea, facilitando la adhesión de los estratos superiores y creando una tonalidad previa⁸⁰. Normalmente este tipo de preparaciones suele realizarse mediante una carga inerte (CaSO₄) con un pigmento o colorante que le da la tonalidad deseada, minio (Pb₃O₄). La diferencia entre los estratos fue la intensidad del color. El segundo estrato tiene una mayor concentración de minio, mientras que en el tercer estrato se ha palidecido la saturación de este pigmento mediante la adición de carbonato básico de plomo, conocido como blanco de plomo [2PbCO₃(OH)₂], confiriéndole una tonalidad previa para posteriormente adherir el metal.

El cuarto estrato, que pertenece a la policromía, se observa la presencia de un elemento metálico, lo que indican que pueden ser esquirlas de cobre (79.89% CuO) (Fig. 95). Existen diferentes estudios que concretan el uso del cobre como una técnica de imitación al dorado aglutinado con cola animal⁸¹. Pese a esto, se desconoce la técnica empleada en la aplicación del mismo. Para poder corroborar el tipo de aglutinante que se empleó sería necesario realizar análisis que determinasen materia orgánica, como puede ser un análisis por FTIR. Sin embargo, aunque fuera posible realizar dichos análisis, debido al último estrato presente no permitiría realizar un correcto estudio del material orgánico aglutinador.

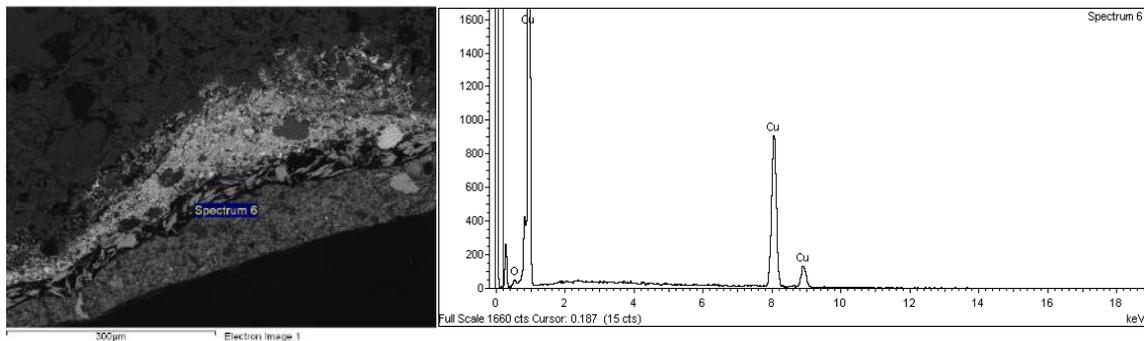


Figura 95. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la lámina metálica del tercer estrato. Realizada por el autor de la

Existe un último estrato en el cual hay presencia de Bario (23,89% BaO), Zinc (11,56% ZnO) y azufre (12,61% SO₃). Esto demuestra que el pigmento que se empleó fue el litopón (Fig. 96). Se trata de un pigmento blanco, opaco y fino que llegó a sustituir al óxido de zinc⁸². Se denominó Litopón a los pigmentos que constan en su composición de sulfuro de Zinc y sulfuro de Bario⁸³. También hay presencia en menor medida de componentes de pigmentos tierra como Silicoaluminatos, y óxido de hierro. Por todo esto, se realizó una mezcla de litopón con colores tierra para cubrir la decoración imitación al cobre en algún momento de la historia.

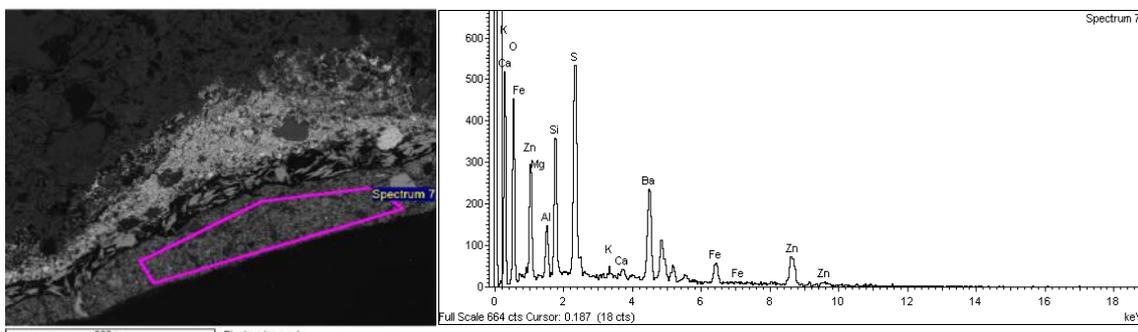


Figura 96. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del cuarto estrato. Realizados por el autor de la investigación

⁸⁰ MAYER, R., *Materiales y Técnicas del Arte*, Madrid, Tursen Hermann Blume Ediciones, 1985, p.224

⁸¹ GONZÁLEZ ALONSO-MARTÍNEZ, E., *Tratado del dorado, plateado y su policromía*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997, p. 247

⁸² MAYER, R, *Op. cit.*, p. 35

⁸³ DOERMER, M. *Op. cit.*, p. 45

Muestra 3 y 4. M3 y M4. Figura superior y figura lateral femenina

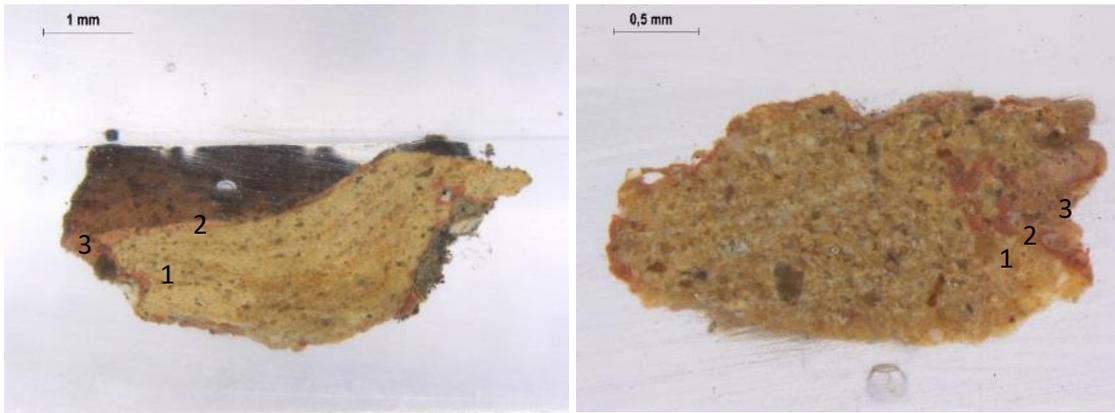


Figura 97. Muestra M3. Realizada por el autor de la investigación Figura 98. Muestra M4. Realizada por el autor de la investigación

Tabla 4. Composición química del bizcocho de arcilla de M3

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Na K	0.40	0.38	0.54	Na2O
Mg K	1.30	1.17	2.16	MgO
Al K	6.94	5.60	13.12	Al2O3
Si K	27.37	21.23	58.56	SiO2
S K	0.68	0.46	1.69	SO3
Cl K	0.29	0.18	0.00	
K K	2.95	1.64	3.55	K2O
Ca K	11.46	6.23	16.03	CaO
Fe K	3.16	1.23	4.06	FeO
O	45.45	61.88		
Totals	100.00			

Los estratos pertenecientes a las muestras M3 (Fig. 97) y M4 (Fig.98), extraídas de a las dos figuras femeninas, se aprecia un esquema estratigráfico similar. Al observar las muestras se localizan claramente 3 estratos en cada una de ellas. En el análisis semicuantitativo del SEM/EDX, se obtuvo que el primer estrato está constituido por el bizcocho donde existe una leve presencia de cloro (Cl) en un 0.29% (Tabla 4) en la muestra M3 (Fig.99), mientras que en la muestra M4 no hay presencia de cloro (Fig. 100).

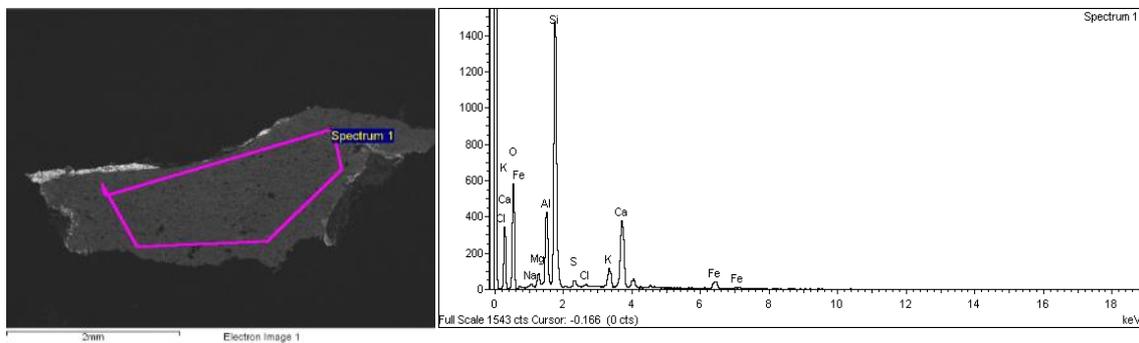


Figura 99. Imagen en retrodispersados y espectro rayos x del bizcocho de M3. Realizados por el autor de la investigación

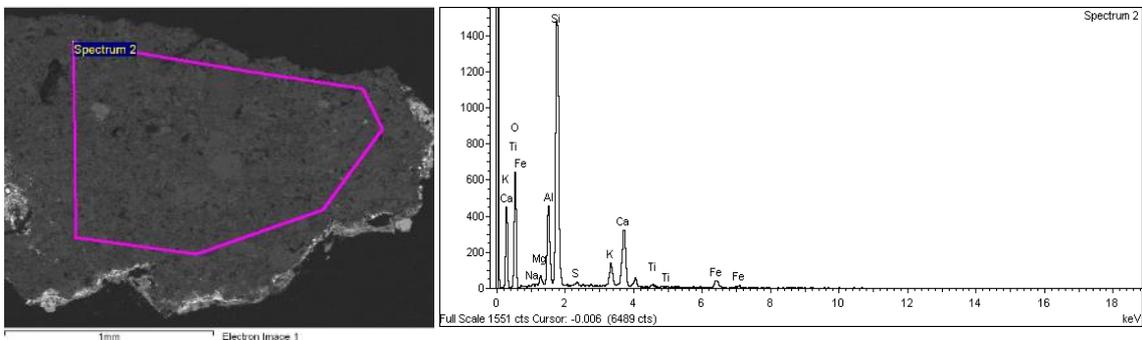


Figura 100. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del bizcocho de M4. Realizados por el autor de la investigación

El segundo estrato se trata de la misma preparación roja que en la muestra M2 variando su composición. En la muestra M3 se observa que el elemento predominante continúa siendo el Plomo, (40.15% PbO), y el calcio, (13.47% CaO) sumado a que es evidente la presencia del cloro (Cl) en un 1.87% (Tabla 5 y Fig. 101). En la muestra M4, es mucho más elevada la presencia del Plomo (86.39% PbO) y el calcio (1.28% CaO) (Tabla 6 y Fig. 102). Por todo esto, se deduce que se le aplicó una capa de preparación de minio [Pb₃O₄] con sulfato cálcico [CaSO₄] confiriéndole una tonalidad rosada.

Tabla 5. Composición química de la capa de preparación de la muestra M3

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Na K	0.93	1.52	1.26	Na2O
Mg K	0.54	0.83	0.89	MgO
Al K	2.18	3.04	4.13	Al2O3
Si K	2.22	2.96	4.75	SiO2
S K	5.76	6.73	14.37	SO3
Cl K	1.87	1.97	0.00	
K K	1.07	1.03	1.29	K2O
Ca K	13.47	12.60	18.85	CaO
Fe K	5.12	3.44	6.59	FeO
Zn K	2.21	1.27	2.76	ZnO
Pb M	40.15	7.26	43.25	PbO
O	24.47	57.34		
Totals	100.00			

Tabla 6. Composición química de la capa de preparación de la muestra M4

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Al K	0.37	1.31	0.70	Al2O3
Ca K	1.28	3.04	1.78	CaO
Fe K	1.00	1.70	1.28	FeO
Zn K	2.55	3.74	3.18	ZnO
Pb M	86.39	39.88	93.06	PbO
O	8.42	50.33		
Totals	100.00			

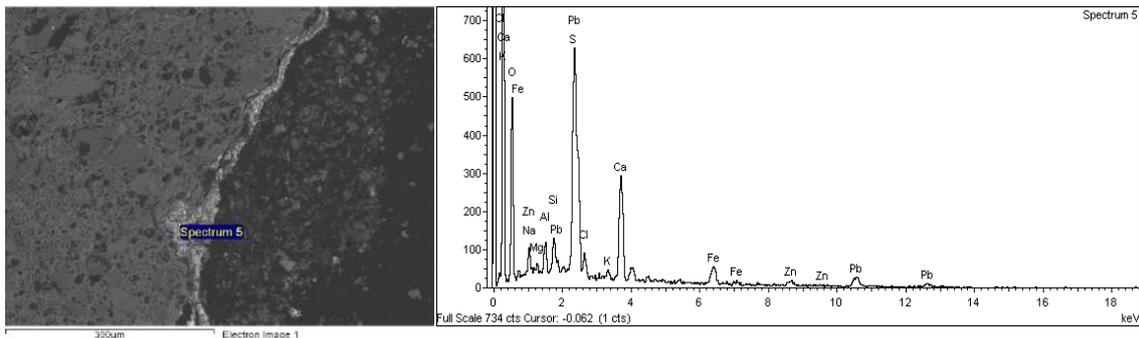


Figura 101. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de preparación de la M3. Realizados por el autor de la investigación

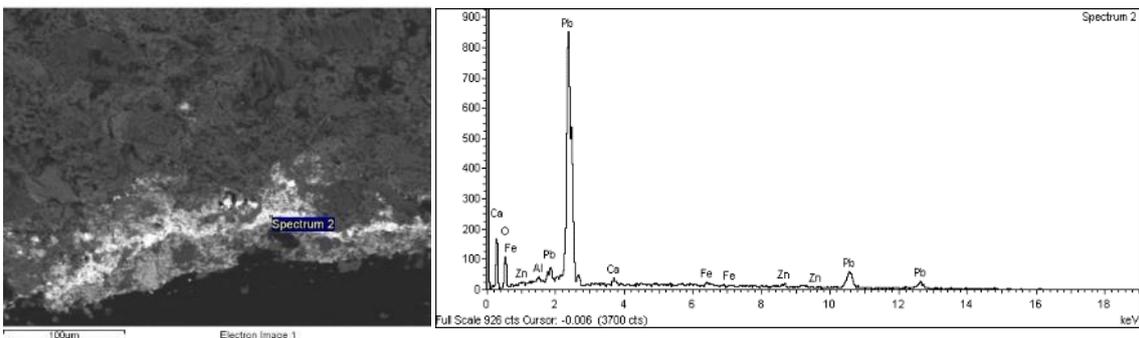


Figura 102. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de preparación de la M4. Realizados por el autor de la investigación

Por último, en el tercer estrato, se aprecia que los elementos mayoritarios en la muestra M.3, son el Bario (22.87% BaO), Zinc (11.02% ZnO) y Azufre (11.08% SO₃) con la presencia de cloro (Cl) en un 0.84% (Tabla 7 y Fig. 103). En la muestra M.4, la proporción de Bario, (17.33% BaO), Zinc (9.44% ZnO) y de Azufre (9.49% SO₃) (Tabla 8 y Fig. 104). Las figuras, al igual que la base de arcilla, han sufrido en algún momento de la historia un cambio de moda donde las han cubierto por completo con una tonalidad marrón compuesta por Litopón y pigmentos tierras naturales.

Tabla 7. Composición química de la selección de la muestra M3

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Mg K	0.19	0.22	0.32	MgO
Al K	2.13	2.24	4.02	Al ₂ O ₃
Si K	9.22	9.34	19.72	SiO ₂
S K	11.08	9.83	27.65	SO₃
Cl K	0.84	0.68	0.00	
K K	0.50	0.37	0.61	K ₂ O
Ca K	1.10	0.78	1.54	CaO
Fe K	4.70	2.40	6.05	FeO
Zn K	11.02	4.79	13.72	ZnO
Ba L	22.87	4.74	25.54	BaO
O	36.35	64.62		
Totals	100.00			

Tabla 8. Composición química de la selección de la muestra M4

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Mg K	1.20	1.28	1.98	MgO
Al K	3.20	3.09	6.05	Al ₂ O ₃
Si K	7.90	7.33	16.91	SiO ₂
S K	14.52	11.79	36.27	SO₃
Ca K	3.22	2.09	4.50	CaO
Zn K	12.72	5.07	15.84	ZnO
Ba L	16.53	3.13	18.46	BaO
O	40.71	66.23		
Totals	100.00			

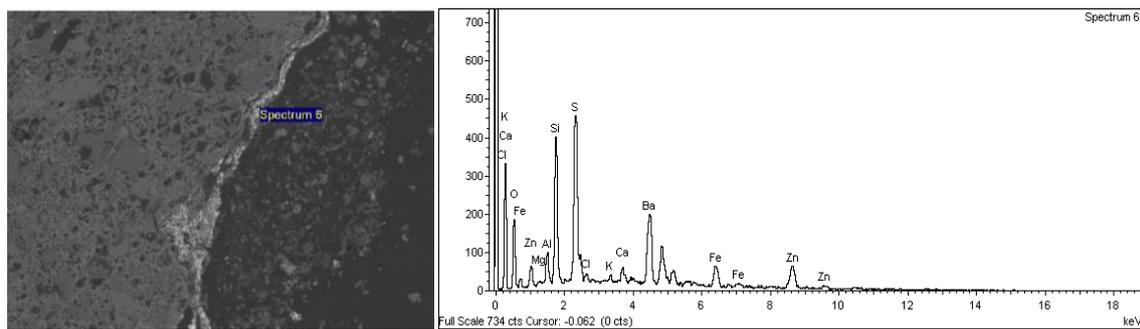


Figura 103. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de Litopón en la muestra M3. Realizados por el autor de la investigación

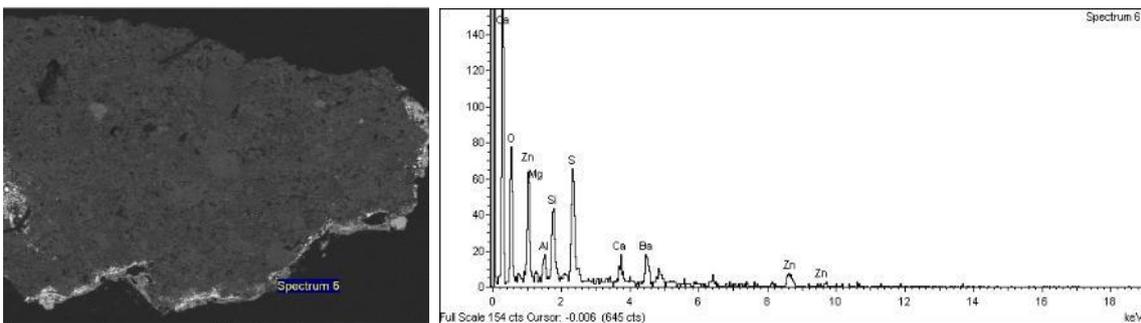


Figura 104. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de Litopón en la muestra M4. Realizados por el autor de la investigación

- ESTRATOS PICTÓRICOS DE LA CARTELA

En lo que respecta al estrato pictórico, se han extraído un total de 4 muestras puntuales con la intención de crear la paleta cromática de la pintura.

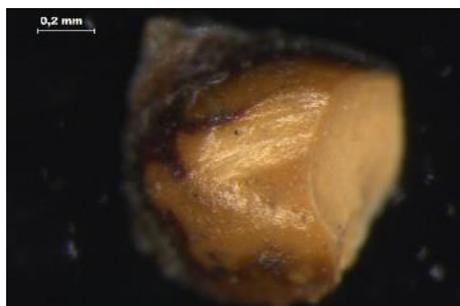


Figura 105. Muestra RM1. Realizada por el autor de la investigación

Tabla 9. Composición química de muestra RM1

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Na K	0.39	0.64	0.52	Na2O
Mg K	0.69	1.07	1.14	MgO
Al K	0.79	1.11	1.48	Al2O3
Si K	4.63	6.28	9.90	SiO2
S K	6.04	7.17	15.08	SO3
Cl K	20.43	21.94	0.00	
K K	0.52	0.51	0.62	K2O
Ca K	3.87	3.68	5.42	CaO
Fe K	1.13	0.77	1.45	FeO
Pb M	40.81	7.50	43.96	PbO
O	20.72	49.33		
Totals	100.00			

Muestra 1. RM1. Color amarillo de la corona de monedas.

En el análisis elemental general de la muestra RM1, la cual tiene una tonalidad amarillenta (Figura 105), se detectó que los compuestos mayoritarios son el plomo (40.81% PbO) en mayor proporción seguido del Cloro (Cl) en un 20.43% (Tabla 9 y Figura 106). La gran cantidad de Plomo, acompañado con el Cloro evidencia que se trata de un oxiclورو de plomo [PbCl₂6PbO], también conocido como Amarillo de Turner o Amarillo mineral⁸⁴. A su vez, también hay presencia en menor cantidad de elementos propios de tierras naturales, como los silicoaluminatos y los óxidos de hierro.

Realizando análisis puntuales se detectó que también hay presencia de Bario (11.02 % BaO), Zinc (2.35% ZnO) y Azufre (5.05% SO₃), por lo que se evidencia Litopón [BaSO₄·ZnS] (Fig. 107). Todo ello ha llevado a que se empleó para la realización del amarillo de las monedas de la corona una tierra natural, como ocre amarillo, junto a oxiclورو de plomo [PbCl₂6PbO] y litopón [BaSO₄·ZnS]

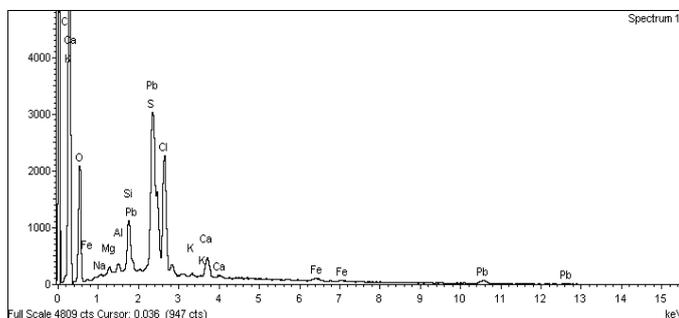
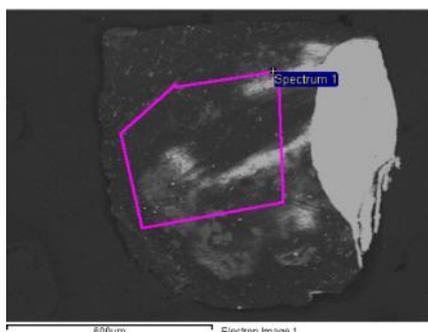


Figura 106. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RM1. Realizado por el autor de la investigación

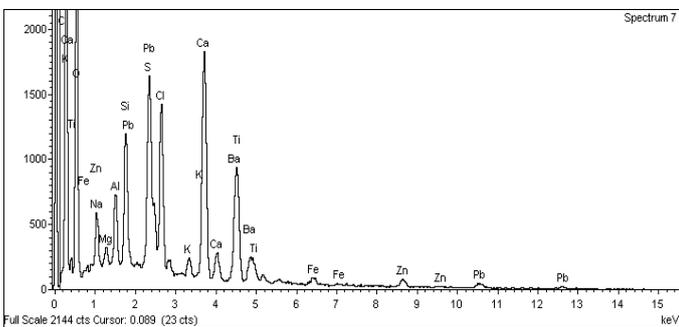
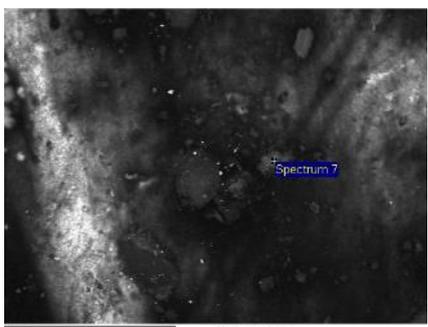


Figura 107. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RM1 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación

⁸⁴“El oxiclورو de plomo está actualmente en desuso. Antaño se fabricaba con diferentes tonalidades abarcando desde un amarillo brillante hasta un naranja. Debido a la difusión que tenía en las publicaciones durante el siglo XIX era muy reconocido y estuvo muy extendido. Es un pigmento que tiende a oscurecerse y no es permanente. Se denomina Amarillo de Turner debido a que fue patentado por James Turner en 1871 en Inglaterra.” En: MAYER, R, Op. cit. p. 34

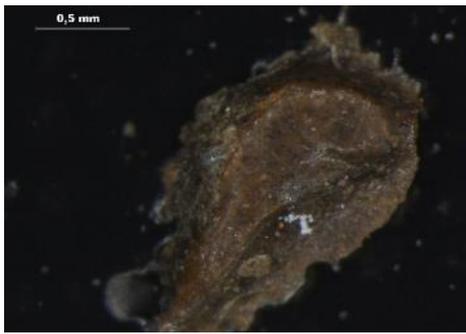


Figura 108. Muestra RP2. Realizada por el autor de la investigación

Tabla 10. Composición química de muestra RP2

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Na K	0.73	0.77	0.98	Na2O
Mg K	1.55	1.54	2.56	MgO
Al K	4.99	4.49	9.43	Al2O3
Si K	19.14	16.53	40.95	SiO2
P K	0.37	0.29	0.84	P2O5
S K	2.79	2.11	6.97	SO3
Cl K	14.59	9.98	0.00	
K K	0.93	0.58	1.12	K2O
Ca K	5.71	3.46	7.99	CaO
Ti K	0.75	0.38	1.24	TiO2
Fe K	6.35	2.76	8.17	FeO
Pb M	4.77	0.56	5.14	PbO
O	37.33	56.57		
Totals	100.00			

Muestra 2. RP2. Amalgama de colores del pañuelo.

En la muestra RP2, la cual tiene una tonalidad marrón oscura y pertenece a la zona del pañuelo (Figura 108), se observó que los elementos mayoritarios son el Sílice (19.14% SiO₂) y seguidamente el Cloro (Cl) con 14.59% (Tabla 10 y Figura 109 y 110). También aparecen en menor medida óxidos de hierro y calcio. Debido al porcentaje tan elevado de Silicio, denota que se trata claramente de una tierra natural como pigmento base.

Además, la presencia de óxidos de hierro (6.35% FeO) advierte que se trata de una tierra natural rico en óxidos de hierro, hematita (Fe₂O₃), lo cual le confiere una tonalidad más rojiza⁸⁵. Esta tipología de pigmentos ha sido muy común a lo largo de la historia. Sin embargo, los marrones ricos en óxidos de hierro y de tonalidades oscuras durante el siglo XIX se comercializaron bajo el nombre de Marrón de Prusia o Marrón de Berlín⁸⁶.

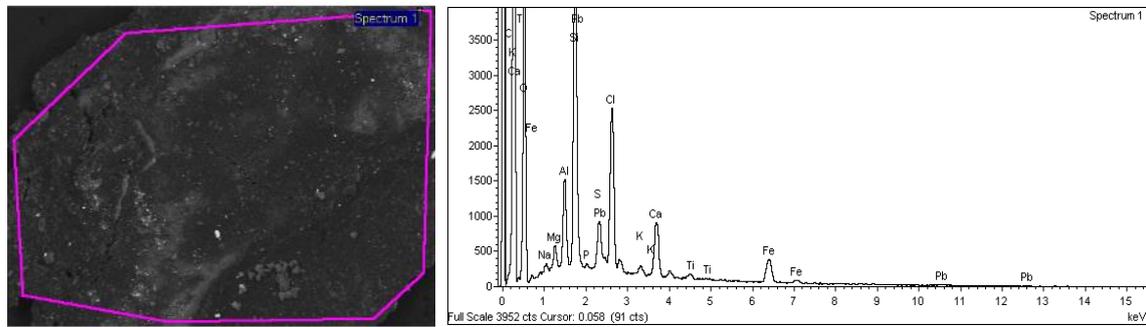


Figura 109. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RP2. Realizados por el autor de la investigación

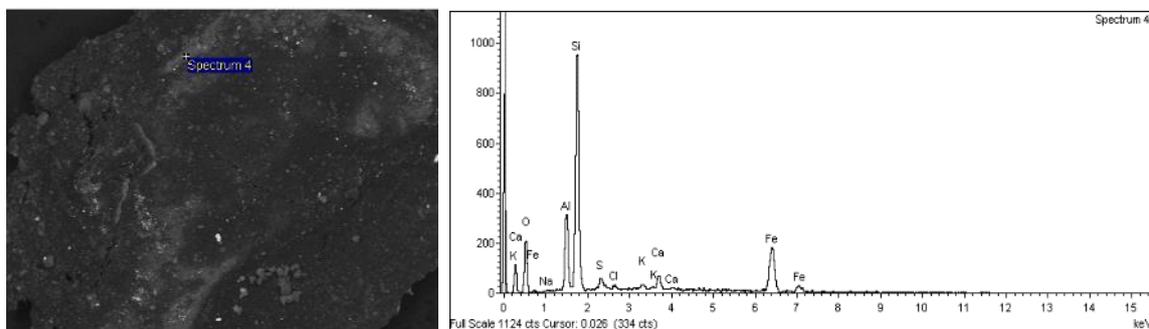


Figura 110. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RP2 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación

⁸⁵ DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Ed. Revert. 1998. p.59

⁸⁶ *Ibid.* p. 79

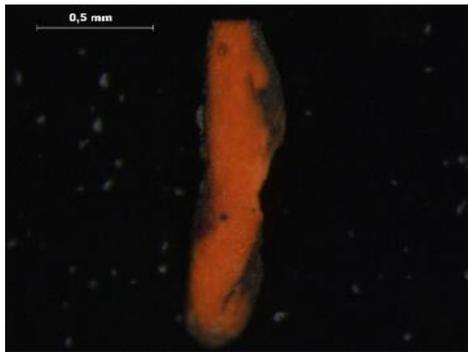


Figura 111. Muestra RF3. Realizada por el autor de la investigación Fig. 98. Muestra RF3

Tabla 11. Composición química de muestra RF3

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Na K	0.20	0.91	0.28	Na ₂ O
Al K	0.03	0.13	0.07	Al ₂ O ₃
Si K	0.36	1.31	0.77	SiO ₂
Ca K	0.08	0.21	0.12	CaO
Fe K	1.06	1.95	1.37	FeO
Zn K	0.24	0.38	0.30	ZnO
Pb M	90.14	44.63	97.10	PbO
O	7.87	50.46		
Totals	100.00			

Muestra 3. RF3. Fondo rojo

En la muestra RF3, que tiene una tonalidad roja y pertenece al fondo de la composición (Fig. 111), tiene presencia de plomo (90.14% PbO), siendo el elemento mayoritario. También hay presencia de componentes propios de las tierras naturales y un porcentaje muy pequeño de Zinc (0.84% ZnO) (Tabla 11 y Figura 112 y 113).

La gran cantidad de plomo que se aprecia en la tonalidad rojiza del fondo (Fig. 111) evidencia que se trata de minio rojo [Pb₃O₄] también conocido como Rojo de Plomo⁸⁷ o Rojo Saturno⁸⁸. Es un pigmento que se ha utilizado a lo largo de la historia debido a que tiene un gran poder cubriente y que, cuando se ha empleado en técnicas oleosas, en unas condiciones normales es bastante estable⁸⁹.

La presencia del zinc puede ser simplemente restos contaminantes en el pincel de otros pigmentos debido a que es un porcentaje muy pequeño y no es suficiente para denotar que se empleara blanco de zinc.

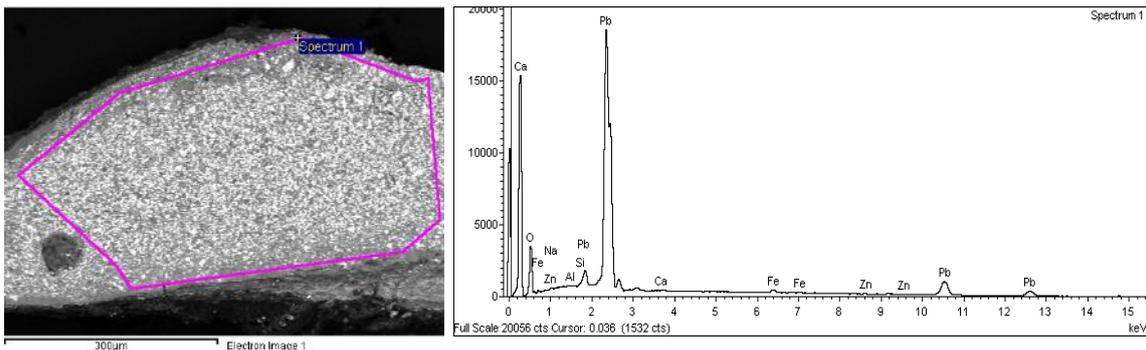


Figura 112. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RF3. Realizados por el autor de la investigación Fig. 99. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos X de la muestra RF3

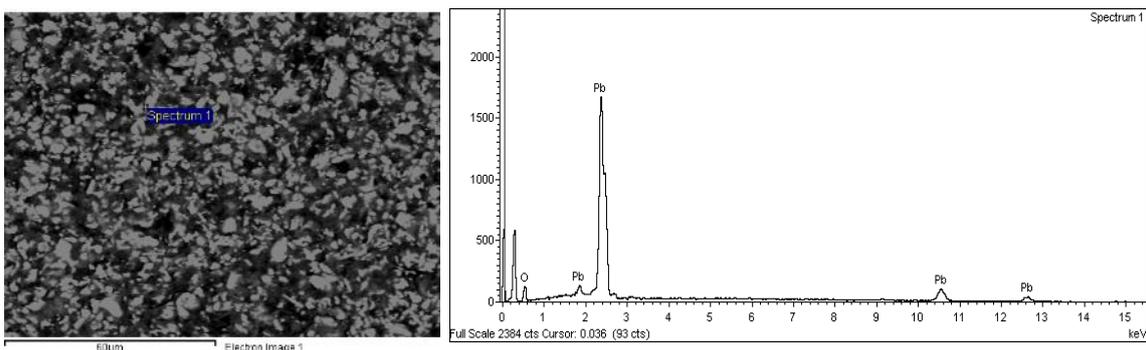


Figura 113. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RF3 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación

⁸⁷ MAYER, R., *Op. cit.* p. 50

⁸⁸ *Ibid.*, p. 69

⁸⁹ MATTEINI, M.; MOLES, A. *La química en la restauración*, San Sebastián: Ed. Nerea, 2008, p.77

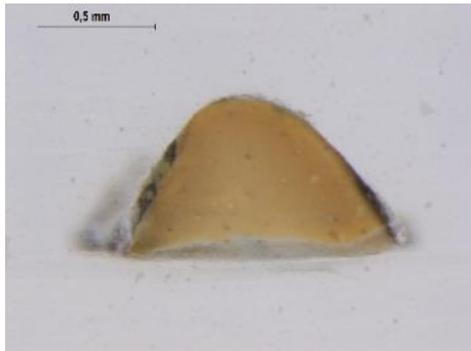


Figura 114. Muestra RE4. Realizada por el autor de la investigación

Tabla 12. Composición química de muestra RE4 general

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Si K	1.40	2.75	3.00	SiO ₂
S K	7.79	13.37	19.44	SO ₃
Pb M	72.00	19.14	77.56	PbO
O	18.81	64.74		
Totals	100.00			

Tabla 13. Composición química de muestra RE4 del análisis puntual

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Na K	0.05	0.07	0.07	Na ₂ O
Si K	10.53	11.14	22.53	SiO ₂
Ca K	41.33	30.64	57.83	CaO
Pb M	18.16	2.60	19.56	PbO
O	29.92	55.55		
Totals	100.00			

Muestra 4. RE4. Brillo del pendiente de aro. (Empaste)

En la muestra RE4, la cual tiene una tonalidad amarillenta (Fig. 114), pertenece a un empaste situado en el brillo del pendiente ubicado en la zona central. En el análisis general de la pieza se aprecia que tiene un alto contenido en Plomo (72.00% PbO) y un cierto porcentaje en Silicio (1.40% SiO₂) (Tabla 12 y Figura 115).

Sin embargo, cuando se realizaron análisis puntuales por diferentes zonas de la muestra se observó que también hay un alto componente en calcio (71.47% CaO) y el porcentaje del Silicio aumentó (10.53% SiO₂) (Tabla 13 y Figura 116).

Esto revela que para la realización de esta tonalidad el artista empleó una mezcla de Sulfato cálcico (CaSO₄) o *Blanco de España* con blanco de plomo [2PbCO₃(OH)₂] sumado a cierta cantidad de tierras naturales como ocre amarillo (Figura 116). Esa tonalidad amarillenta también puede ser debida a que el blanco de España, cuando entra en contacto con el aceite que se emplee como aglutinante, pierde la tonalidad blanca y adquiere una tonalidad amarillenta parda⁹⁰.

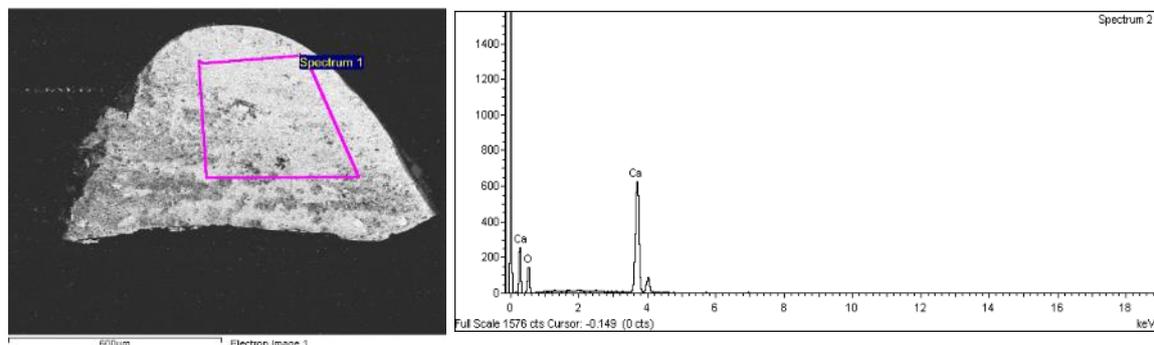


Figura 115. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RE4. Realizados por el autor de la investigación Fig.102.

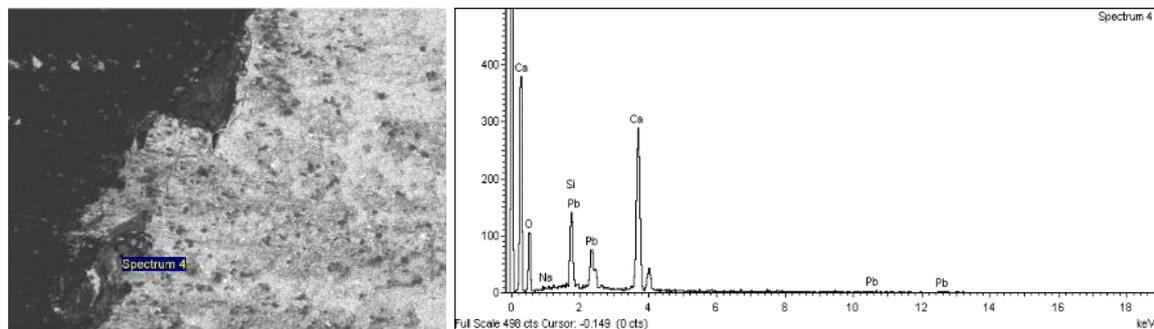


Figura 116. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RE4 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación

⁹⁰ MAYER, R. *Op. cit.* p. 41

6.5.2- Espectroscopía de transmisión de infrarrojo con transformada de Fourier (FTIR)

A continuación, para detallar el tipo de técnica pictórica empleada por el artista, se realizó un análisis químico instrumental infrarrojo para determinar el posible aglutinante empleado. Para ello se empleó el Espectrómetro infrarrojo por Transformada de Fourier Tensor 27 (Bruker Optik GmbH) y un accesorio de ATR, modelo A225/Q Platinum ATR_Diamond. Las condiciones de trabajo fueron 64 scans y una resolución de 4cm^{-1} . Las muestras fueron dispuestas directamente en el equipo, sin preparación previa. Los espectros IR fueron procesados por el software OPUS/IR, versión 5.0. El espectro IR fue obtenido en transmitancia y convertido a absorbancia. Este equipo pertenece al *Instituto interuniversitario de reconocimiento molecular y desarrollo tecnológico* de la Universidad Politécnica de Valencia.

El estudio se realizó a partir de una muestra extraída de la película pictórica de la cartela, concretamente de la zona del superior del pañuelo. Es importante matizar que la pieza ha tenido diferentes emplazamientos a lo largo de su historia, por lo que se han depositado sobre la superficie todo tipo de sustancias que no facilitan la correcta lectura del conjunto. Dado que en el resultado obtenido por el FTIR no discrimina los diferentes materiales que están presentes en la pieza, para el siguiente estudio solamente se recogen los referentes al posible aglutinante utilizado en la obra caso de estudio.

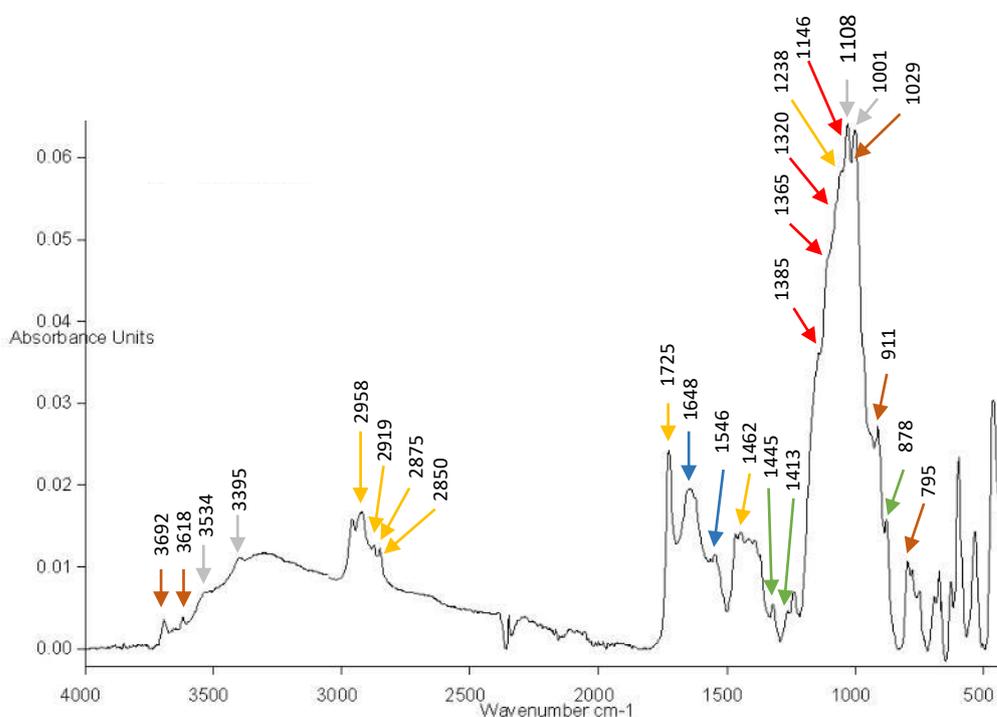


Figura 117. Espectro IR de una muestra extraída de la pintura. Realizado por el autor de la investigación

Después de adquirir el espectro IR de la muestra, (Fig. 104), se ha identificado tanto material orgánico como inorgánico. Por lo que respecta al material inorgánico, las bandas comprendidas entre las regiones $1385\text{-}1146\text{ cm}^{-1}$ ⁹¹ se tratan de sulfatos y las bandas 1445 , 1413 y 878 cm^{-1} son pertenecientes a los carbonatos propios del material arcilloso del soporte. Las bandas comprendidas entre las regiones $3700\text{-}3600\text{ cm}^{-1}$ corresponden a las bandas típicas de las capas de silicatos encontradas en los materiales arcillosos y las bandas comprendidas entre las regiones $3534\text{-}3395\text{ cm}^{-1}$ junto a las bandas 1108 y 1001 cm^{-1} corresponden al yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$).

⁹¹ FUSTER, L., et al. "Study of the chemical composition and themechanical behaviour of 20th century commercial artists' oil paints containing manganese-based pigments". En: *Microchemical Journal*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2016, num. 124 p. 965

Tal y como puede apreciarse en las bandas las regiones 2958-2850 cm^{-1} , se corresponden a vibraciones de tensión C-H (en el grupo $-(\text{CH}_2)_n-$), la banda 1725 cm^{-1} se trata de la vibración de tensión C=O de un éster y la banda 1462 cm^{-1} , es vibración de flexión C-H, estas bandas IR indican la presencia de ácidos carboxílicos libres. Estas regiones pertenecen al grupo funcional de los ésteres con enlace de tipo carbonilo, C=O. Este tipo de ácidos grasos están presentes en los aceites que se utilizan como aglutinantes en la técnica al óleo⁹². A su vez, también se distinguen bandas de carboxilatos metálicos (1648-1546 cm^{-1}), o también llamados jabones metálicos⁹³. La presencia de estos jabones hace constatar que el estado del aglutinante empleado, aceite, está en un estado avanzado de degradación. Por ello, se deduce que se empleó aceite en la técnica pictórica.

6.5.3- Análisis térmico diferencial (ATD) y termogravimétrico (TG)

El Análisis Térmico engloba el conjunto de técnicas analíticas que estudian el comportamiento térmico de los materiales. Cuando un material es calentado o enfriado, su estructura cristalina y su composición química sufren cambios más o menos importantes.

El análisis termogravimétrico (TG) se basa en la medida de la variación de la masa de una muestra cuando es sometida a un programa de temperatura en una atmósfera controlada. La variación de masa puede ser una pérdida de masa o una ganancia de masa, y puede dar una idea de los procesos físicos o químicos que tienen lugar. El análisis termogravimétrico, para que sea fácilmente interpretable, debe ir acompañado con el análisis térmico diferencial. Los equipos actuales, en su gran mayoría, pueden realizar simultáneamente ambos análisis.

El análisis térmico diferencial (ATD) es una técnica en la que se mide la diferencia de temperatura entre una sustancia y un material de referencia inerte⁹⁴, cuando dichas muestras se someten a un programa de temperatura controlado. Normalmente, el programa de temperatura implica el calentamiento de la muestra y del material de referencia de tal manera que la temperatura de la muestra T_s aumenta linealmente con el tiempo. La diferencia de temperatura ΔT entre la temperatura de la muestra y la temperatura de la sustancia de referencia T_r ($\Delta T = T_r - T_s$) se controla y se representa frente a la temperatura de la muestra para dar un termograma diferencial. En el caso de que ocurra un proceso endotérmico (ΔH positivo, como es el caso de la fusión de materiales), la temperatura de la muestra T_s , sufrirá un retraso respecto a la de referencia, T_r , mientras continua el programa de calentamiento. Si ocurre un proceso exotérmico en la muestra (ΔH negativo, como ocurre en los procesos de cristalización u oxidación), la respuesta será en sentido contrario.

El equipo empleado para la caracterización térmica de los materiales estudiados es un ATD/TG simultáneo de la marca BÄHR, modelo STA503, empleando crisoles de Platino con curvas de calentamiento hasta 1200°C con una velocidad de calentamiento de 20°C/min⁹⁵. Se ha utilizado el equipo de la *Escola Superior de Ceràmica de L'Alcora*.

Mediante esta técnica se ha estudiado el comportamiento térmico de la pasta cerámica que compone el soporte de la pieza artística objeto de estudio.

- Preparación de muestras para Análisis Térmico

La muestra de pasta cerámica se ha extraído de tres zonas de la parte trasera de la pieza y se han molido en un mortero de piedra de ágata con el fin de homogeneizar la muestra, sometiendo al análisis térmico una cantidad de muestra total de 37mg.

⁹² *Ibid.* p.965

⁹³ Banti, D, et al. "A molecular study of modern oil paintings: investigating the role of dicarboxylic acids in the water sensitivity of modern oil paints". En: *Royal society of chemistry*. London, 2018, num 8.

⁹⁴ Que no sufre reacciones o cambios de fase en el rango de temperaturas del ensayo. Normalmente, y en este estudio se ha empleado la alúmina calcinada (Al_2O_3) como material de referencia.

⁹⁵ El ciclo empleado es el tradicionalmente utilizado en el estudio sistemático de materias primas cerámicas, con un compromiso entre velocidad de ensayo, y calidad de señales obtenidas

Se han utilizado crisoles de platino de 50 μ L en el equipo de Análisis Térmico. Se emplea alúmina como material de referencia en el análisis simultáneo. El ciclo de calcinación se realiza mediante calentamiento a velocidad constante de 20 $^{\circ}$ C/min, hasta alcanzar una temperatura de 1200 $^{\circ}$ C.

- Análisis Térmico

En la siguiente gráfica, se muestra el análisis térmico de la pasta cerámica objeto de estudio.

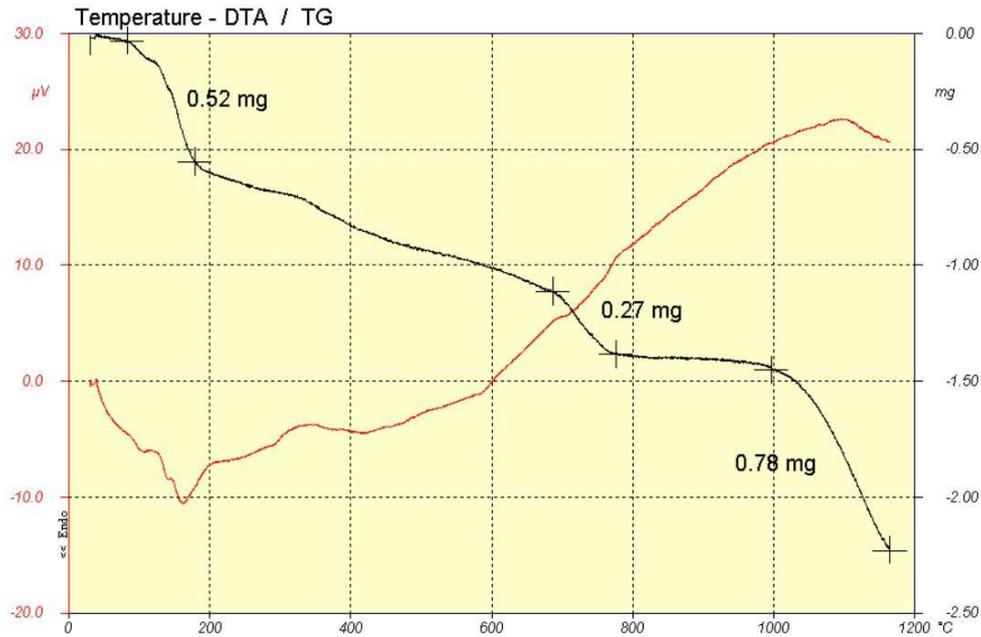


Figura 118. ATD/TG de la pasta cerámica del soporte

El análisis termogravimétrico (en negro), muestra tres señales de pérdida de masa, acompañadas con señales en el análisis térmico diferencial (en rojo).

- a) La primera señal sobre los 150 $^{\circ}$ C tiene una pérdida de masa de 0.52mg (corresponde a un 1.4% en peso) acompañada de una señal endotérmica, que se asocia a la evaporación del agua correspondiente a la humedad ambiental y residual que ha podido absorber la pieza.
- b) La señal a 700 $^{\circ}$ C con una ligera pérdida de masa de 0.27mg, que equivale a un 0.73% en peso, debe provenir de la pérdida de restos de carbonatos de la pieza que no han reaccionado en la cocción o que en esta temperatura la cocción no ha tenido condiciones oxidantes adecuadas.
- c) La última señal del TG a partir de 950 $^{\circ}$ C muestra una pérdida de masa debida a que inicialmente la pieza no supero esta temperatura de cocción.

La interpretación de ATD/TG, parece revelar que el horno donde se coció la pieza, no tuvo un proceso de cocción coherente y no se cumplieron las condiciones de oxidación necesarias para hacer reaccionar todo el contenido de carbonatos, estas condiciones no favorables son habituales en los hornos de cocción cerámica de la época. Se puede determinar que la pieza fue cocida a baja temperatura ya que no superó los 1000 $^{\circ}$ C en el proceso de cocción.

6.6. Estado de conservación

Por lo general el estado de conservación de la pieza sufre un estado de deterioro avanzado, según el estudio organoléptico y elemental realizado a la pieza. Se aprecian diferentes patologías que afectan a la conservación de la pieza gravemente.

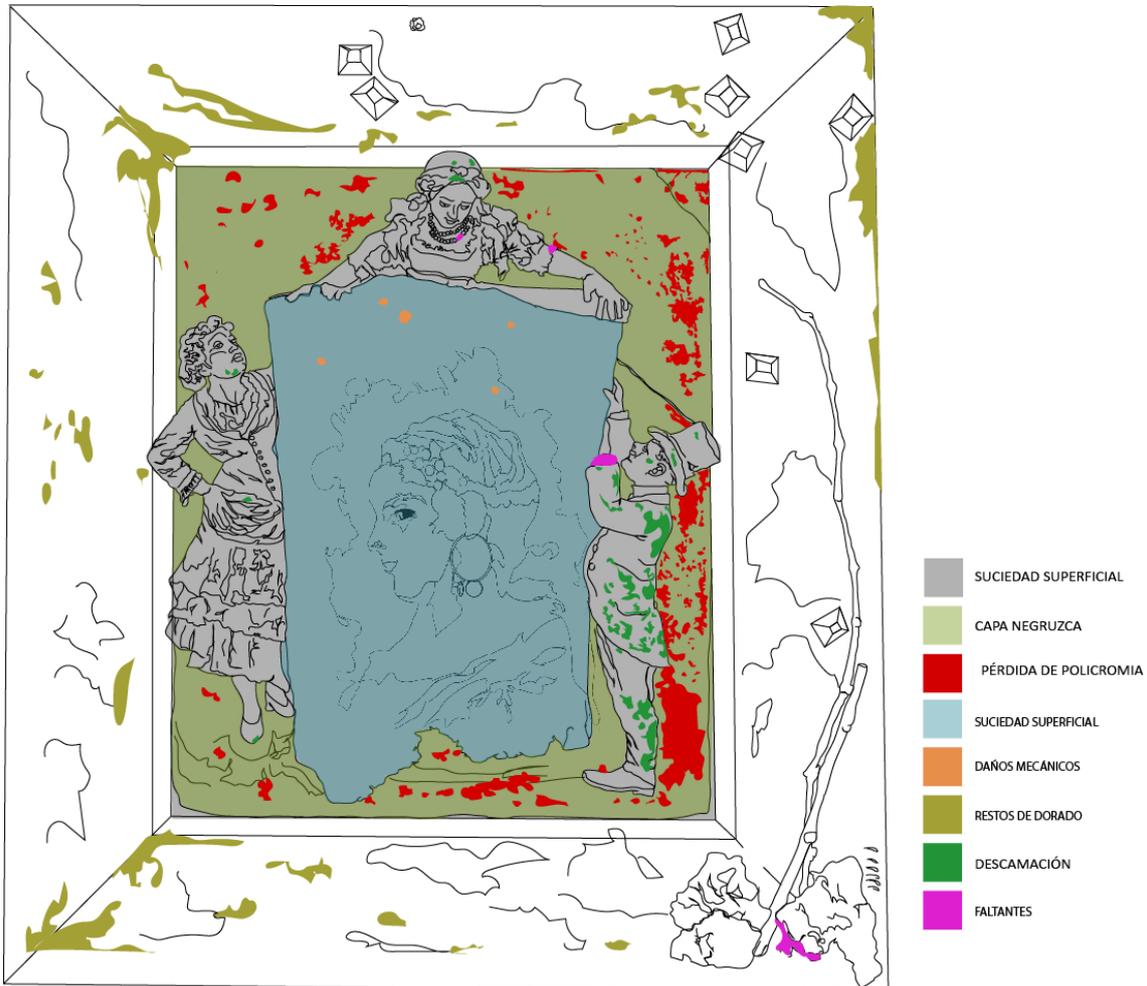


Figura 119. Diagrama de daños.

MARCO DE MADERA

La base cerámica está insertada dentro del marco de madera realizado ex profeso. Dos de las sujeciones donde apoya la pieza están fracturadas y a pesar de que está adherida mediante escayola por la parte posterior, hace que sea complicado colocar la pieza verticalmente. Así mismo, se aprecia una pérdida de policromía dorada (Fig. 108) muy pronunciada dejando al descubierto la madera original y en la ornamentación vegetal se observan faltantes (Fig. 109).



Figura 120. Faltantes del marco de madera. Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 121. Restos de policromía dorada. Fotografía realizada por el autor de la investigación

SOPORTE CERÁMICO



Figura 122. Detalle de la base de cerámica. Fotografía realizada por el autor de la investigación

En el soporte cerámico se aprecian un mayor número de deterioros. En la zona superior izquierda presenta cuatro fracturas (Fig. 122). Esto puede ser debido a una causa antrópica, posiblemente por una mala manipulación o una caída, la cual pretendieron subsanar en una antigua intervención. Los cantos de las zonas fracturadas, están desgastados por lo que es probable que no se realizase inmediatamente a la caída. Debido a esto no asentaron adecuadamente y se aprecia en varios puntos, por el anverso de la pieza, que se aplicó barbotina para fijarlos, la cual rebasó por la superficie de la base de cerámica y no se retiró posteriormente.

La capa oscura que presenta generalizada en la base de cerámica puede ser debido a que el estrato de litopón aplicado para cubrir el metal se ha desprendido y ha dejado en la superficie el metal. Es muy probable que se cubriese con el pigmento debido a la alteración química que sufrió el cobre en contacto con el oxígeno y la humedad. Esto provocó un oscurecimiento generalizado del cobre hacia una tonalidad verdigris provocada por la corrosión del cobre⁹⁶. Normalmente en la técnica empleada, para dorar con la imitación al oro mediante cobre en polvo o esquirlas aglutinado con cola animal, se aplicaba una capa protectora a la superficie evitando el contacto directo de la acción ambiental con el metal aplicado⁹⁷. En este caso la obra careció de esta barrera protectora, generando que se oscureciese y alterase su composición química (Fig. 123).



Figura 123. Detalle de desprendimiento del estrato de Litopón e imitación al dorado. Realizada por el autor de la investigación

Uno de los principales deterioros de que se producen en las colas animales es causado por la variación de la humedad en el ambiente. Posiblemente la obra estuvo sometida a una humedad relativa elevada y se ha producido una hinchazón del aglutinante. Esto ha provocado que la cola animal absorba demasiada agua y se vuelva a su estado gel perdiendo todas las propiedades mecánicas y produciendo desprendimientos de la policromía⁹⁸. Debido a esto, en varias zonas se aprecia que el segundo estrato ha quedado al descubierto manteniéndose estable debido a la cantidad de plomo en la composición del minio. Continuando por el reverso, se aprecia que la pieza estuvo adherida durante un periodo de tiempo a la pared, por lo que hay grandes restos de escayola que se aplicaron en su momento para adherirlo al muro.

⁹⁶ GONZÁLEZ ALONSO-MARTÍNEZ, E. *Op.cit.* p. 254

⁹⁷ *Ibid*, p.133

⁹⁸ BAILACH, C., et al. Gelatinas y colas para el uso en tratamientos de restauración. Estado de la cuestión. En: *Arché*. Valencia: Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València, 2011-2012, num. 6-7 p. 21

El deterioro que presentan las figuras se centra principalmente en la descamación de la capa superficial de la cerámica (Fig. 124), evidenciando diferentes tonos de bizcocho y la preparación. Sin embargo, posiblemente debido a golpes o la caída de la pieza, la figura superior femenina y la figura lateral masculina presentan faltantes. La masculina tiene un faltante en la mano izquierda (Fig. 126) provocada por un golpe, y la femenina superior ha perdido varias de las perlas del collar (Fig. 127) y de los volantes de la camisa. El soporte cerámico de la cartela ha sufrido varios daños mecánicos (Fig. 125). Se aprecian impactos en la superficie, dejando una huella pronunciada en la zona superior izquierda y un faltante en la esquina inferior izquierda.



Figura 124. Detalle de descamación en la figura masculina. Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 125. Detalle de la cartela con daños mecánicos. Fotografía realizada por el autor de la investigación

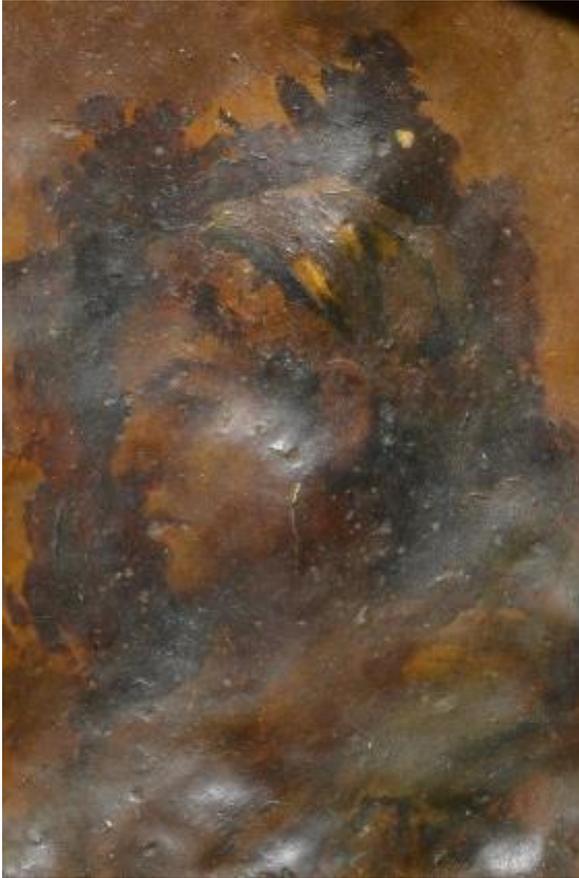


Figura 126. Detalle de faltante en la figura masculina. Fotografía



Figura 127. Detalle de faltantes en la figura femenina. Fotografía realizada por el autor de la investigación

PELÍCULA PICTÓRICA



Los estratos pictóricos presentan un buen estado de conservación (Fig. 116). En su capa más externa presenta una pátina ennegrecida que se desconoce su procedencia. Sin embargo, debido a los diferentes lugares donde ha estado la pieza colocada o almacenada puede deducirse que se trata de diferentes depósitos de suciedad ambiental. La pieza previamente estuvo adherida al muro de un restaurante por lo que es muy probable que se hayan acumulado diferentes depósitos grasos o polvo. Posteriormente, estuvo almacenada en un garaje, lo que también indica que los diferentes gases ambientales han provocado ese ennegrecimiento. El estado de los pigmentos empleados en la técnica, en general, es bueno. Esto es debido a que no presentan patologías y se han conservado adecuadamente. Sin embargo, en concreto en los pigmentos como el carbonato cálcico, debido a que el aceite ha reaccionado con el blanco de España, vira el color hacia una tonalidad amarillenta.

Figura 128. Fotografía general de la pintura al óleo. Fotografía realizada por el autor de la investigación

7. COMPARACIÓN ESTILÍSTICA DE LA OBRA OBJETO DE ESTUDIO

A lo largo del siguiente capítulo se ha realizado un estudio comparativo entre las técnicas pictóricas de Joaquín Agrasot y Luis Beut con la pintura objeto de estudio. Ambos pintores tienen una producción muy extensa y similar, pero durante el periodo comprendido entre 1894 y 1896, Luis Beut, asume la representación femenina de diferentes clases sociales como tema recurrente. En este punto se detallan recursos técnicos tales como formatos, soportes, paleta cromática, o el empleo de modelinos para realizar un estudio estilístico comparativo.

El primer aspecto que cabe reseñar es el formato en el que se ha realizado la pieza. La utilización del pequeño formato es muy habitual en la producción tanto de Agrasot como de Beut. En este caso la pieza de estudio tiene unas dimensiones de 20 x 15 cm y encontramos esas dimensiones en obras de Agrasot como por ejemplo: *Odalisca* de 19x14 cm (Fig. 129) y *Una valenciana* de 24x19 cm (Fig. 130) o de Beut como: *Gitana* de 22 x 15 cm (Fig. 131) y *Gitana* de 28x25 cm (Fig. 132)



Figura 129. Joaquín Agrasot. *Odalisca*, 1895. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919)* Lorenzo Hernández Guardiola



Figura 130. Joaquín Agrasot. *Una valenciana*, s.f. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919)* Lorenzo Hernández Guardiola



Figura 131. Luis Beut Lluch. *Gitana*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 132. *Gitana*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*

Dentro de estos formatos de pequeño tamaño, o ya de manera generalizada en toda su producción pictórica, se aprecia que Luis Beut Lluch se declina por dar la importancia al retrato realizado. Evita incorporar fondos figurativos a sus composiciones de manera que centra toda la atención en la persona



Figura 133. Luis Beut Lluch. *Mujer con mantilla*, 1899. En: *Rostro de Mujer*, 1905. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 134. Luis Beut Lluch. *Rostro de mujer*, 1900. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 135. Luis Beut Lluch. *Rostro de mujer*, 1900. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*

retratada. En la obra caso de estudio se aprecia que la figura cobra principal importancia. Se trata simplemente de un retrato realizado sobre un fondo rojo y de tonalidades pardas. En casi toda su producción retratística realizada se aprecia que la figura está perfectamente encajada en la composición de la pieza. Esta tipología de composiciones podría equiparse a obras tales como *Mujer con mantilla negra* (Fig. 133), *Rostro de Mujer* (Fig. 134) y *Rostro de Mujer* (Fig. 135).



Figura 136. Joaquín Agrasot. *Zíngara triste*, s.f. Extraída del Museo San Pio V de Valencia.

Respecto a los soportes utilizados por ambos, se conservan varias piezas de diferentes tipologías: mármol, cerámica, papel, lienzo, madera, etc. Se conoce una obra de Agrasot realizada en mármol, la cual se conserva en los fondos del Museo San Pío V de Valencia, titulada *Zíngara triste* de unas dimensiones de 23x23 cm (Fig. 136). En ella se representa de nuevo una figura femenina emulando a una mujer de etnia gitana. A su vez, encontramos ciertos paralelismos con otras tres obras, anteriormente citadas, realizadas por Beut en soporte arcilloso. Se trata de una serie de 3 platos cerámicos titulados *Gitana de perfil* (Fig. 137), *Gitana* (Fig. 138), y *Mujer* (Fig. 139) de 45 cm de diámetro cada uno, donde representa tres figuras femeninas y pueden observarse ciertas similitudes de la modelo retratada con la obra de estudio.



Figura 137. Luis Beut Lluch. *Gitana de perfil*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 138. Luis Beut Lluch. *Gitana*. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*, 1895.



Figura 139. Luis Beut Lluch. *Mujer*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*.

Si atendemos a un estudio anatómico de la figura, se comparten ciertos rasgos muy similares o idénticos con la pintura caso de estudio (Fig. 140). Durante la mayoría de su producción Luis Beut Lluch ha trabajado con la misma modelo que Agrasot. Mujer morena, de compleción grande, la cual está presente en obras como *Gitana* (Fig. 141) realizada en 1895 o *Rostro de mujer* (Fig. 142) realizada en 1902. Según Silvae Aparisi, Luis Beut Lluch empleaba siempre la misma modelo hasta que finalmente en 1909 falleció el modelo de tífus⁹⁹, y cabe añadir que debía de ser un familiar de Agrasot¹⁰⁰. Pueden encontrarse ciertos paralelismos con la obra caso de estudio con la modelo de ambos pintores.

⁹⁹ SILVAJE APARISI, José Emilio. *Op. cit.* 53

¹⁰⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. cit.* p. 25



Figura 140. Odalisca. Fotografía ropia.



Figura 141. Luis Beut Lluch. *Gitana*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*



Figura 142. Luis Beut Lluch. *Rostro de mujer*, 1902. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*

Según se aprecia en su obra titulada *Gitana* (Fig. 143), la forma que tiene el pintor de resolver los matices brillantes de las joyas es la misma. Como puede apreciarse el pintor de la odalisca (Fig. 142), obra de caso de estudio, realizó un pendiente de aro dorado con tres dijes con relieves en cada uno de los ellos (Fig. 143, Fig. 144 y Fig. 145). Si se observa detenidamente puede apreciarse que Luis Beut realizó el mismo tipo de pendiente en sus composiciones. De otra manera, si atendemos de la misma forma a la anatomía realizada en la pintura (Fig. 145) y se compara con la propia de la modelo de Beut (Figura 133, Fig.134 y Fig. 135), también se encuentran los mismos rasgos fisionómicos.



Figura 143. Detalle joya obra. Figura 144. Luis Beut Lluch. caso de estudio. Fotografía Detalle de *Gitana*, 1895. realizada por el autor de la investigación



Figura 144. Luis Beut Lluch. *Gitana*, 1895. Detalle de *Gitana*, 1895. realizada por el autor de la investigación



Figura 145. Luis Beut Lluch. Detalle de *odalisca*, 1895. Fotografía realizada por el autor de la investigación



Figura 146. Luis Beut Lluch. Detalle de *odalisca*, 1895. Fotografía realizada por el autor de la investigación

8. CONCLUSIONES

Para concluir el presente Trabajo Final de Máster y corroborar que se han resuelto los objetivos planteados al inicio de la investigación, se detallan las conclusiones obtenidas.

Después de realizar el estudio de las diferentes corrientes artísticas que han predominado a lo largo del siglo XIX, ha permitido conocer los diferentes factores que han sustentado la pintura de finales de siglo, la denominada pintura costumbrista. El descubrir el cartel subyacente en la pintura, acotó el periodo a las dos décadas de transición entre el siglo XIX y el siglo XX. Esto permitió centrar el estudio, en concreto, durante el último cuarto de siglo, donde se delimitó a dos artistas locales: Joaquín Agrasot y Luis Beut Lluch, debido a las similitudes con su producción artística. A causa del estrecho vínculo de relación entre ambos artistas, su producción es muy similar o incluso irreconocible; pero estudiar estilísticamente la producción de ambos ha llevado a conocer ciertos datos que han determinado que probablemente la obra objeto de estudio pueda circunscribirse dentro de la producción de Luis Beut Lluch.

El estudio comparativo de la modelo que emplearon Beut y Agrasot condujo a la hipótesis tras el hallazgo de una tablilla de pequeñas dimensiones, de una colección particular, representando a una *odalisca*, permitió constatar que probablemente Beut realizase el boceto, o el estudio previo, y lo trasladase a la obra objeto de este estudio. Esta tablilla tal y como era habitual en él, no aparece firmada.

Luis Beut Lluch fue un artista que no se limitó simplemente a realizar su producción en soporte convencional, lienzo o tabla, tal y como puede apreciarse en sus obras utilizó diferentes soportes entre los cuales podemos destacar en la presente investigación, la cerámica. Todo lo comentado anteriormente son hipótesis a las que se ha podido llegar gracias al estudio histórico y artístico realizado.

Las diferentes técnicas instrumentales empleadas han permitido conocer la evolución de la pieza a lo largo de su historia, así como los materiales que la constituyen. La tipología y manufactura es compleja, ya que se ha podido determinar que ha sufrido como mínimo un cambio estético por adaptarse al gusto de la época.

Por lo que respecta al soporte cerámico una de las finalidades de realizar los estudios químicos elementales a las diferentes piezas que conforman la orla decorativa fue establecer si se realizaron las figuras expresamente para configurar la orla decorativa o se realizaron por separado como pequeñas figuritas, también denominadas tanagrás. Finalmente, los estudios determinaron que las muestras tomadas de cerámica, tanto del soporte como de las figuras extraídas, se realizaron con la misma materia prima y muy probablemente en el mismo momento, por lo que se realizaron expresamente para conformar la orla. Así mismo, mediante el análisis térmico diferencial y termogravimétrico se ha podido comprobar que la pieza fue cocida a baja temperatura, llegando a alcanzar 950°C, en un proceso de cocción en el que pudieron quedar restos de carbonatos sin reaccionar, hecho comprensible ya que los hornos de la época no tenían condiciones oxidantes tan potentes como los actuales.

La pieza presenta dos capas de una tonalidad rojiza, la cual sirvió como preparación para realizar una imitación al dorado mediante esquivras de cobre posiblemente aglutinado con cola animal. Por lo tanto, cobra sentido que la tonalidad previa realizada sea roja, ya que se pretendía hacer también una imitación del bol rojo característico empleado en la técnica tradicional del dorado al agua.

Se desconoce si en este mismo momento se realizó la odalisca central, o si el mismo pintor realizó la policromía dorada, pero los estudios han permitido averiguar que en algún momento determinado de la obra se repolicromó por completo. Lo que inicialmente se concibió como un cartel de un comercio local de la época, finalmente se repolicromó y adquirió un carácter decorativo. El marco de madera estuvo decorado con efecto dorado, la base de cerámica también sufrió un cambio mediante la imitación al oro con cobre y se pintó la odalisca en el centro de la composición ocultando el antiguo cartel. El empleo de la técnica de efecto oro sobre la base cerámica y el marco lleva a considerar que se pretendió dar una hegemonía a toda la pieza con la temática orientalista.

En cuanto a la paleta cromática empleada en la ejecución de La Odalisca por el artista, se constata que empleó rojo minio, blanco de plomo, amarillo de Turner y colores tierra naturales como el ocre, o el marrón de Berlín. No existen estudios analíticos publicados de otras obras de Luis Beut Lluch, por lo que no se ha podido establecer una comparativa con otras obras del artista con el fin de correlacionar los resultados obtenidos. La caracterización de los materiales empleados ha permitido reafirmar el periodo en el que se localiza obra, ya que pigmentos como el amarillo de Turner o el marrón de Berlín, estuvieron vigentes durante la época señalada.

En virtud a esta investigación se ha conseguido revelar y recopilar información de una obra completamente desconocida y se ha puesto en valor un artista prácticamente olvidado dentro del panorama artístico español de finales del siglo XIX.

Aun así, para sustentar completamente dicha hipótesis, sería necesario poder realizar estudios analíticos a otras obras del artista de tipología similar, que como la gran mayoría del legado del artista, permanecen en el seno familiar del mismo o en colecciones particulares. Para el presente trabajo no ha sido posible debido a que la gran mayoría de las obras del artista pertenecen al legado familiar y otro cierto porcentaje pertenecen a colecciones particulares. A causa de esto, no ha sido posible localizar piezas de la misma tipología, lo que hace que se quede una línea de investigación abierta mediante la cual se pretendería constatar todo lo planteado estudiando

9. BIBLIOGRAFÍA

- ACTON, L; McAULEY, P. *Restauración de loza y porcelana*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1996. I.S.B.N: 84-252-1708-38
- AGUILERA CERNÍ, V. (Coord), (1987), *Historia de l'art Valencià. Entre dos segles*. Tomo V. Valencia: Consorci d'editors valencians, 1987. I.S.B.N: 84-7575-156-3
- ALDANA, S. (Coord). *Pintura Valenciana del siglo XIX*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001. I.S.B.N: 84-922839-7-1
- APARISI SILVAJE, J.E., *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*. [Tesis Doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2016
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977. ISBN 84-7366-036-6
- ARIAS ANGLÉS, Enrique. *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Madrid: Akal, 1999. ISBN 84-460-0854-8
- BONET SOLVES, V. *José Benlliure Gil (1855-1937). El oficio de pintor*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1998. I.S.B.N: 84-89747-57-1
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro. La pintura de casacones en España y América: una visión retrospectiva e idealizada del siglo XVIII. En: *Nuevas perspectivas de investigación en historia moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*. Barcelona: Fundación Española de Historia Moderna, 2018. ISBN 978-84-949424-0-2
- CARRASCOSA MOLINER, B. *Iniciación a la conservación y restauración de Objetos cerámicos*, Valencia: Ed. Universitat Politècnica de Valencia, 2006. I.S.B.N: 978-84-8363-045-7
- CATALÁN, J.I. *Pintura valenciana de los siglos XIX y XX*. Valencia: Generalitat valenciana, 2002. I.S.B.N: 84-482-3148-1
- COLORADO CASTELLARY, A. *Introducción a la historia de la pintura de Altamira al Guernica*, Madrid: Letras Universitarias, 2010. I.S.B.N: 84-7738-118-6
- DE LA CALLE, R. *El contexto histórico artístico-cultural valenciano entorno a la exposición regional de 1909*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2010. I.S.B.N: 978-84-936225-8-9
- DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona: Editorial Reverté, 1998. I.S.B.N: 84-291-1423-8
- EISENMAN, S. *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid: Ed. Akal, 2001. I.S.B.N: 84-460-1055-0
- FREIXA, M; REYERO, C. *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Madrid: Ed. Cátedra, 1995. I.S.B.N: 84-376-1326-4

- GARCÍA MELERO, J. E. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: Entorno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.
- GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, Valencia: Ed: Universitat Politecnica de Valencia, 1997. I.S.B.N: 84-7721-478-6
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición Antològica*, Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 2003. I.S.B.N: 84-922301-8-5
- HOUSE, J. Pierre Auguste Renoir. *The promenade*. Los Angeles: Getty Museum, 1997.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*. Tomo II. Madrid: Ed. Akal, 1987. I.S.B.N: 84-7600-180-0
- LLOBREGAT.E. A; YVARS, J.F. *Història de l'art al país valencià*. Volum III. Valencia: Eliseu Climent, 1998. I.S.B.N: 84-7502-296-0
- MATTEINI, M; MOLES, A., (2008), *La química en la restauración*, Donostia-San Sebastián: Ed. Nerea. I.S.B.N: 978-84-89569-54-6
- MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003. I.S.B.N: 84-376-2064-3
- MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Ed. Tursen Hermann Blume Ediciones, 1993. I.S.B.N: 84-87756-17-4
- MEYER SALES, F. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.
- NAVASCUÉS, P; QUESADA MARTÍN, M.J. *El siglo XIX bajo el signo del romanticismo*, Madrid: Ed. Gráficas Marte, 1992. I.S.B.N: 847737-043-5
- NEBOT DIAZ, E., *Estudio y análisis de la obra de Joseph Ferrer Almiñana. La manufactura de loza durante los siglos XVIII y XIX en la localidad de Ribesalbes (Castellón). Caracterización arqueométrica*. [Tesis Doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2014
- NUÑO DE LA ROSA, P. Agrasot en sus entornos. En: *Agrasot, Joaquín Agrasot, pintor oriolano. Centenario de su muerte 1919-2019*. Orihuela, 2018. I.S.B.N: A 605-2018
- OAKELY, V; BUYS, S. *Conservation and restoration of ceramics*. London: Ed. Butterworth Heinemann, 1993. I.S.B.N: 0-7506-3219-4
- OAKELY, V; KAMAL K, J. *Essentials in the care and conservation of hisorical ceramic objects*. London: Ed. Butterworth Heinemann, 2002. I.S.B.N: 1-873132-73-5

PÉREZ ROJAS, F. J. *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930). Preciosismo y simbolismo*, Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 2001. I.S.B.N: 84-922301-5-0

REYERO, C.; FREIXA, M. *Pintura y Escultura en España. 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995. ISBN 978-84-376-2277-4

ROIG SALOM, J.L.; MONTOLIU SOLER, V. *Restauración de relieves académicos valencianos*. Valencia: Ed. Universitat Politècnica de València, 1998. I.S.B.N: 84-7721-695-9

ROMERO MORALES, Y. De odaliscas, velos, harenes y babuchas: El arquetipo de Sherezade en la narrativa española del siglo XX. En: *Lectora. Revista de Dones y textualitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018.

RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J. Barón de Alcahalí y Mosquera. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: imprenta de Federico Doménech, 1897.

SALES MEYER, F. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999. I.S.B.N: 968-887-245-8

SEQUEROS LÓPEZ, A. *Trayectoria humana y artística del pintor oriolano Joaquín Agrasot*. Orihuela: Ed. Zeron, 1975.

YVARS, J.F. *Un siglo de pintura valenciana. 1880-1980*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1994.

Publicaciones periódicas editadas en s. XIX y XX

Diario Republicano de Valencia. El Pueblo. Valencia, 1900.

La ilustración artística. Nº 967, año XIX. Barcelona, 1900.

La ilustración artística, Nº1546, año XXX. Barcelona 1911.

La ilustración artística. Nº 549, año XI. Barcelona, 1892.

La ilustración artística. N º1156, año XXIII. Barcelona, 1904.

La ilustración artística, Nº1427, año XXVIII. Barcelona, 1909.

La Esfera. Nº189, año IV. Zaragoza, 1914

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

A continuación se detallan las imágenes que no han sido realizadas por el autor de la investigación y se han extraído de diferentes fuentes documentales. Las figuras que no se refieren en el índice han sido realizadas por el autor

- Figura 2.** José de Madrazo. *La muerte de Viriato*, 1807. . [Imagen digital]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018] 4
- Figura 2.** Salvador Martínez Cubells. *La vuelta del torneo*, 1881. . [Imagen digital]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018] 5
- Figura 3.** Bernardo Ferrándiz. *El charlatán político*, 1866. [Imagen digital]. [Imagen digital]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018] 7
- Figura 4.** Antonio Fillol Granell. *La gloria del pueblo*, 1895 [imagen digital]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018] 8
- Figura 5.** Ignacio Pinazo Camarlench. *Tarde de carnaval en la Alameda*, 1889 [imagen digital]. Disponible en:
<https://www.ceres.mcu.es> [consultado: 13 de noviembre de 2018] 8
- Figura 6.** Joaquín Agrasot i Juan, *Las dos amigas*. 1867. En: *Historia de l'art valencià. Entre dos segles*, 1989. 9
- Figura 7.** Joaquín Agrasot i Juan. *Lavandera de Scarpa*, 1864. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica*, 2003. 9
- Figura 8.** J. Agrasot en su estudio de la calle Vicente López de Valencia. En: *Oro de Ley*, nº 101, año 1919. 10
- Figura 9.** Joaquín Agrasot i Juan. *El Sacrificio de Isaac*, 1860. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica* 11
- Figura 10.** Joaquín Agrasot i Juan. *Inmaculada Concepción*, s.f. En: *Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica*. 11
- Figura 11.** Joaquín Agrasot i Juan. *Retrato de valenciana*, 1880. En: *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)*. 12
- Figura 12.** Joaquín Agrasot. *Mosqueteros sentados fuera de una cantina*, 1974. [Imagen digital]. Disponible en:
<https://pintoresalicantinos.wordpress.com/> [consultado: 13 de noviembre de 2018] 12
- Figura 13.** Luis Beut Lluch. *La odalisca*, 1895. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)* 13
- Figura 14.** Luis Beut Lluch. *La vendimia*, 1905. Extraída de [Imagen digital]. Disponible en:
<http://www.palaciocirculo.cl> [consultado: 13 de noviembre de 2018]. 13
- Figura 15.** Luis Beut Lluch. *Concurso Hípico*, 1909. En: *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)*. 14
- Figura 16.** Luis Beut Lluch. *El gran Casino*, 1909. Extraída de *El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)* 14

Figura 17. Luis Beut Lluch. Pandereta, 1895. . Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	14
Figura 18. Luis Beut Lluch. Gitana de perfil, 1895. . Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	15
Figura 19. Luis Beut Lluch. Gitana, 1895. . Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	15
Figura 20. Luis Beut Lluch. Mujer, 1895. . Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	15
Figura 21. Luis Beut Lluch. Parabán, 1920. . Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	16
Figura 22. Luis Beut Lluch. Desnudo, 1909. En: Boletín de la exposición Regional Valenciana de 1909.	16
Figura 23. Portada de la revista “La ilustración artística” de 1911. En: La ilustración artística, nº1546, año 1911	17
Figura 24. Portada de la revista “La ilustración artística” de 1900. En: La ilustración artística, Nº967, año 1900	17
Figura 25. Portada de la revista “El Mundo” de 1899. [Imagen digital] Disponible en: http://www.alfarocuevas.net . [Consultado: 13 de noviembre de 2018].	17
Figura 26. Joaquín Agrasot i Juan. Obra subastada en 2007, s.f. [Imagen digital] Disponible en: http://www.bonanovasubastas.com . [Consultado: 13 de noviembre de 2018].	18
Figura 27. Luis Beut Lluch. Detalle de parabán, 1920. Detalle extraído de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	18
Figura 28. Luis Beut Lluch. La odalisca, 1895. En: <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	18
Figura 29. Joaquín Agrasot i Juan. La sultana favorita, 1904. En: La ilustración artística, Nº1156, año 1904	18
Figura 30. Joaquín Agrasot i Juan. Huertano, s.f. En: Pintores valencianos en las escuelas de Roma y Paris 1870-1900	19
Figura 31. Joaquín Agrasot i Juan. Guitarrista valenciano, 1904. En: “La ilustración artística”. Nº 967, año XIX.	19
Figura 32. Luis Beut Lluch. El bebedor del siglo XVII, 1899. En: <i>El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)</i>	19
Figura 33. Joaquín Agrasot y Juan. El músico, 1894. En: Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica	19
Figura 34. Joaquín Agrasot y Juan. El músico, 1894. En: Joaquín Agrasot i Juan (1836-1919) Exposición antológica	19
Figura 35. Odalisca sobre orla decorativa de cerámica. Fotografía realizada por el autor de la investigación	20
Figura 36. Pabellón de la “Exposición Regional Valenciana”. Extraída de la biblioteca virtual Nicolau Primitiu.	21
Figura 37. A. Mongrell. <i>Fuegos Artificiales</i> , 1909. Extraída de la Biblioteca virtual Nicolau Primitiu.	22

Figura 38. Ramón Stolz. <i>Concurso ciclista, 1909</i> . Extraída de la biblioteca virtual Nicolau Primitiu.	22
Figura 39. Ricardo Verde. <i>Concurso Nacional de Juegos Atléticos, 1909</i> . Extraída de la biblioteca virtual Nicolau Primitiu.	22
Figura 40. Detalle del libro de la “Exposición Regional Valenciana” de 1909. Extraída de la biblioteca virtual Nicolau Primitiu.	22
Figura 41. Luis Beut Lluch. <i>Concurso Hípico, 1909</i> . . Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	22
Figura 42. Luis Beut Lluch. <i>El gran Casino, 1909</i> . Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	22
Figura 43. Detalle de la indumentaria masculina de finales del siglo XIX de la orla decorativa. Fotografía realizada por el autor de la investigación	23
Figura 44. Detalle de la indumentaria femenina de finales del siglo XIX de la orla decorativa. Fotografía realizada por el autor de la investigación	23
Figura 45. Detalle de la indumentaria femenina de finales del siglo XIX de la orla decorativa. Fotografía realizada por el autor de la investigación	23
Figura 46. Portada de <i>Description D’egypte</i> . [Imagen digital] Disponible en https://digitalcollections.nypl.org . [Consultado: 26 de Enero de 2019].	24
Figura 47. Anne-Louis Giordet. <i>Entierro de Atala, 1808</i> . [Imagen digital] Disponible en https://www.louvre.fr . [Consultado: 2 de Febrero de 2019].	24
Figura 48. Jean Dominique Ingres. <i>La gran odalisca, 1814</i> . [Imagen digital] Disponible en https://www.louvre.fr . [Consultado: 2 de Febrero de 2019].	24
Figura 49. Auguste Renoir. <i>La odalisca, 1872</i> . Extraída de <i>Le promenade. Pierre Auguste Renoir</i> .	25
Figura 50. Claude Ferdinand Gaillard. <i>Odalisca, 1859</i> . [Imagen digital] Disponible en https://http://www.sothebys.com [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	25
Figura 51. Mariano Fortuny. <i>Odalisca, 1861</i> . Imagen digital] Disponible en https://www.museunacional.cat . [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	26
Figura 52. Mariano Fortuny. <i>Odalisca, s.f.</i> [Imagen digital] Disponible en http://www.archiviodellacomunicazione.it [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	26
Figura 53. Ricardo Verde. <i>Odalisca. S.f.</i> Extraída del Museo San Pio V de Valencia	26
Figura 54. Francisco Masriera i Manovens. <i>Muchacha mora, 1889</i> . [Imagen digital] Disponible en https://maestrosdelretrato.blogspot.com [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	26
Figura 55. Francisco Masriera i Manovens. <i>Una niña, s.f.</i> [Imagen digital] Disponible en https://www.invaluable.com [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	26

Figura 56. Joaquín Agrasot. <i>Odalisca</i> . S.f. Fotografía realizada por el autor de la investigación	27
Figura 57. Joaquín Agrasot. La sultana favorita, 1905. Extraída de la revista <i>La ilustración artística</i> . N.º 1156, año XXIII. Barcelona, 1904.	27
Figura 58. Joaquín Agrasot. <i>Odalisca</i> , 1905. Fotografía realizada por el autor de la investigación	28
Figura 59. Joaquín Agrasot. <i>Odalisca</i> . 1905. [Imagen digital] Disponible en https://coleccionpedreramartinez.com [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	28
Figura 60. Joaquín Agrasot. Una dama Gitana, s.f. [Imagen digital] Disponible en https://www.blouinartsalesindex.com [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	28
Figura 61. Joaquín Agrasot. <i>Odalisca</i> , s.f. Extraída de Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919) Lorenzo Hernández Guardiola	28
Figura 62. Joaquín Agrasot. <i>Odalisca</i> , s.f. Extraída de Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919) Lorenzo Hernández Guardiola	28
Figura 63. Joaquín Agrasot. <i>Odalisca</i> . 1905. Fotografía realizada por el autor de la investigación	28
Figura 64. Luis Beut Lluch. <i>Odalisca</i> , 1895. Extraída del Museo San Pio V de Valencia.	28
Figura 65. Luis Beut Lluch. Boceto de La odalisca, 1894. Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	29
Figura 66. Luis Beut Lluch. <i>Odalisca</i> , 1895. Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	29
Figura 67. Luis Beut Lluch. <i>Odalisca</i> , s.f. Fotografía realizada por el autor de la investigación	30
Figura 68. Luis Beut Lluch. La <i>Odalisca</i> , 1895. Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	30
Figura 69. Luis Beut Lluch. <i>Gitana</i> , 1895. [Imagen digital] Disponible en https://maestrosdelretrato.blogspot.com [Consultado: 15 de Febrero de 2019].	30
Figura 70. Luis Beut Lluch. <i>Odalisca descansando</i> , 1895, Extraída de <i>El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)</i>	30
Figura 71. Detalle de la odalisca de la obra caso de estudio Fotografía realizada por el autor de la investigación	30
Figura 72. Mapa de planos de la pintura al óleo. Diagrama realizado por el autor de la investigación	31
Figura 73. Mapa compositivo. Diagrama realizado por el autor de la investigación	31
Figura 74. Marcas del molde por el reverso de la pieza. Fotografía realizada por el autor de la investigación	32
Figura 75. Detalle figura superior de tonalidad amarillenta. Fotografía realizada por el autor de la investigación	32
Figura 76. Detalle de la figura masculina de tonalidad rojiza. Fotografía realizada por el autor de la investigación	32

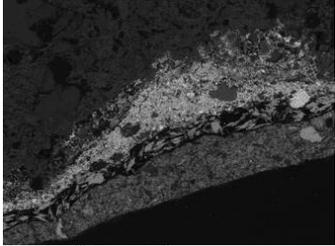
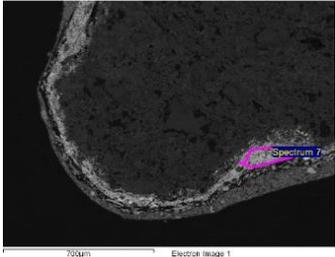
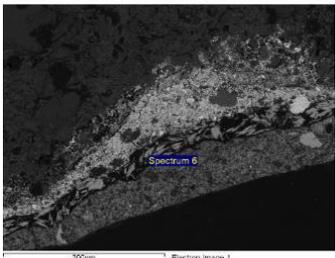
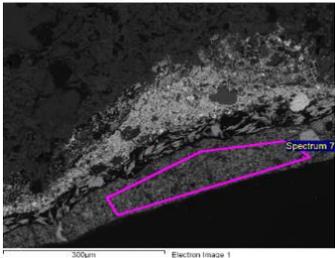
Figura 77. Detalle de la figura femenina lateral de tonalidad rojiza. Fotografía realizada por el autor de la investigación	32
Figura 78. Detalle de la pincelada y paleta cromática de la pintura al óleo. Fotografía realizada por el autor de la investigación	33
Figura 79. Documentación radiológica. Fotografía realizada por el autor de la investigación en el laboratorio de rayos x de la UPV	33
Figura 80. Cartel subyacente. Fotografía realizada por el autor de la investigación	34
Figura 81. Detalle del cartel: “Peluquería J ^o María Muedra”. Fotografía realizada por el autor de la investigación	34
Figura 82. Detalle de cartel: “Abonos Mensuales”. Fotografía realizada por el autor de la investigación	34
Figura 83. Detalle del cartel: “Notas”. Fotografía realizada por el autor de la investigación	34
Figura 84. Zona de extracción. Diagrama realizado por el autor de la investigación	35
Figura 85. Detalle de la muestra M5. Fotografía realizada por el autor de la investigación	35
Figura 86. Detalle de la muestra M3. Fotografía realizada por el autor de la investigación	35
Figura 87. Detalle de la muestra M4. Fotografía realizada por el autor de la investigación	35
Figura 88. Imagen en retrodispersados del bizcocho de la M2. Realizada por el autor de la investigación	35
Figura 89. Imagen en retrodispersados del bizcocho de la M4. Realizada por el autor de la investigación	35
Figura 90. Imagen en retrodispersados del bizcocho de la M3. Realizada por el autor de la investigación	35
Figura 91. Estratos muestra M2. Fotografía realizada por el autor de la investigación	37
Figura 92. Detalle de los estratos de la muestra M2. Fotografía realizada por el autor de la investigación	37
Figura 93. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del segundo estrato de preparación. Realizados por el autor de la investigación	37
Figura 94. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del tercer estrato de preparación. Realizados por el autor de la investigación	37
Figura 95. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la lámina metálica del tercer estrato. Realizada por el autor de la investigación	38
Figura 96. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del cuarto estrato. Realizados por el autor de la investigación	38
Figura 97. Muestra M3. Realizada por el autor de la investigación	39
Figura 98. Muestra M4. Realizada por el autor de la investigación	39
Figura 99. Imagen en retrodispersados y espectro rayos x del bizcocho de la M3. Realizados por el autor de la investigación	39

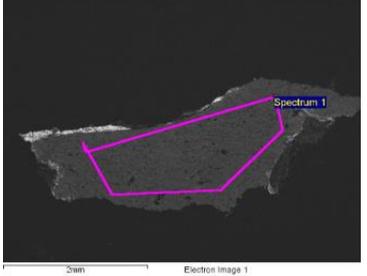
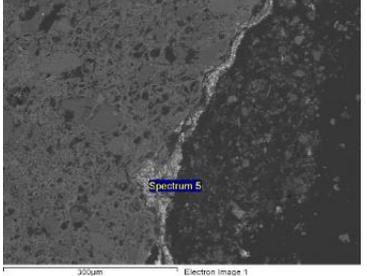
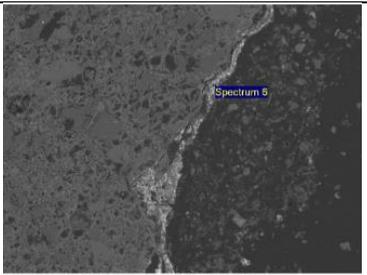
Figura 100. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del bizcocho de la M4. Realizados por el autor de la investigación	39
Figura 101. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de preparación de la M3. Realizados por el autor de la investigación	40
Figura 102. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de preparación de la M4. Realizados por el autor de la investigación	40
Figura 103. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de Litopón en la muestra M3. Realizados por el autor de la investigación	41
Figura 104. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x del estrato de Litopón en la muestra M4. Realizados por el autor de la investigación	41
Figura 105. Muestra RM1. Realizada por el autor de la investigación	42
Figura 106. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RM1. Realizado por el autor de la investigación	42
Figura 107. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RM1 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación	42
Figura 108. Muestra RP2. Realizada por el autor de la investigación	43
Figura 109. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RP2. Realizados por el autor de la investigación	43
Figura 110. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RP2 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación	43
Figura 111. Muestra RF3. Realizada por el autor de la investigación	44
Figura 112. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RF3. Realizados por el autor de la investigación	44
Figura 113. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RF3 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación	44
Figura 114. Muestra RE4. Realizada por el autor de la investigación	45
Figura 115. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RE4. Realizados por el autor de la investigación	45
Figura 116. Imagen en retrodispersados y espectro de rayos x de la muestra RE4 en un análisis puntual. Realizados por el autor de la investigación	45
Figura 117. Espectro IR de una muestra extraída de la pintura. Realizado por el autor de la investigación	46
Figura 118. ATD/TG de la pasta cerámica del soporte	48
Figura 119. Diagrama de daños. Fotografía realizada por el autor de la investigación	49

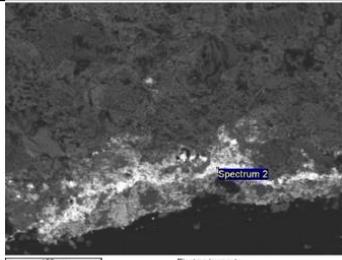
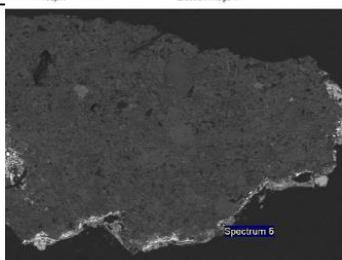
Figura 120. Faltantes del marco de madera. Fotografía realizada por el autor de la investigación	49
Figura 121. Restos de policromía dorada. Fotografía realizada por el autor de la investigación	49
Figura 122. Detalle de la base de cerámica. Fotografía realizada por el autor de la investigación	50
Figura 123. Detalle de desprendimiento del estrato de Litopón e imitación al dorado. Realizada por el autor de la investigación	50
Figura 124. Detalle de descamación en la figura masculina. Fotografía realizada por el autor de la investigación	51
Figura 125. Detalle de la cartela con daños mecánicos. Fotografía realizada por el autor de la investigación	51
Figura 126. Detalle de faltante en la figura masculina. Fotografía realizada por el autor de la investigación	51
Figura 127. Detalle de faltantes en la figura femenina. Fotografía realizada por el autor de la investigación	51
Figura 128. Fotografía general de la pintura al óleo. Fotografía realizada por el autor de la investigación	52
Figura 129. Joaquín Agrasot. <i>Odalisca</i> , 1895. Extraída de Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919) Lorenzo Hernández Guardiola	53
Figura 130. Joaquín Agrasot. <i>Una valenciana</i> , s.f. Extraída de Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919) Lorenzo Hernández Guardiola	53
Figura 131. Luis Beut Lluch. <i>Gitana</i> , 1895. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	53
Figura 132. <i>Gitana</i> , 1895. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	53
Figura 133. Luis Beut Lluch. <i>Mujer con mantilla</i> , 1899. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	53
Figura 134. Luis Beut Lluch. <i>Rostro de Mujer</i> , 1905. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	53
Figura 135. Luis Beut Lluch. <i>Rostro de mujer</i> , 1900. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	53
Figura 136. Joaquín Agrasot. <i>Zíngara triste</i> , s.f. Extraída del Museo San Pio V de Valencia.	54
Figura 137. Luis Beut Lluch. <i>Gitana de perfil</i> , 1895. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	54
Figura 138. Luis Beut Lluch. <i>Gitana</i> , 1895. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	54
Figura 139. Luis Beut Lluch. <i>Mujer</i> , 1895. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	54
Figura 140. <i>Odalisca</i> . Fotografía realizada por el autor de la investigación	55
Figura 141. Luis Beut Lluch. <i>Gitana</i> , 1895. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	55
Figura 142. Luis Beut Lluch. <i>Rostro de mujer</i> , 1902. Extraída de El paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX: estudio y catalogación de la obra de Luis Beut Lluch (1873-1929)	55
Figura 143. Detalle joya obra caso de estudio. Fotografía realizada por el autor de la investigación	55

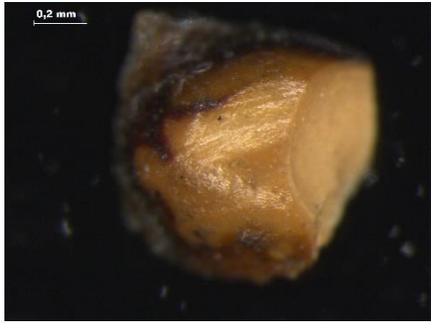
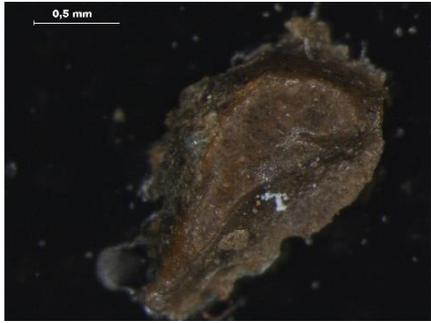
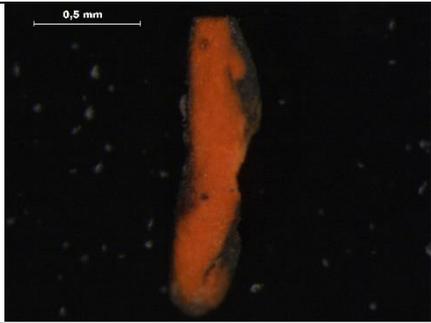
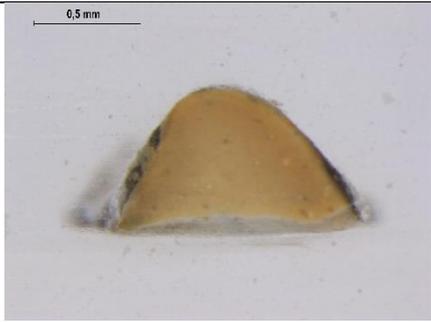
Figura 144. Luis Beut Lluch. Detalle de <i>Gitana</i> , 1895. Fotografía realizada por el autor de la investigación	55
Figura 145. Luis Beut Lluch. Detalle de <i>Gitana</i> , 1895. Fotografía realizada por el autor de la investigación	55
Figura 146. Luis Beut Lluch. Detalle de <i>odalisca</i> , 1895. Fotografía realizada por el autor de la investigación	55
Figura 147. Detalle rostro obra caso de estudio. Fotografía realizada por el autor de la investigación	56
Figura 148. Luis Beut Lluch. Detalle <i>rostro de mujer</i> , 1895. Detalle realizado por el autor de la investigación	56
Figura 149. Luis Beut Lluch. Detalle de <i>Gitana</i> , 1895. Detalle realizado por el autor de la investigación	56
Figura 150. Luis Beut Lluch. Detalle de <i>Gitana</i> , 1895. Detalle realizado por el autor de la investigación	56
Figura 151. Luis Beut Lluch. <i>Odalisca</i> , s.f. Fotografía realizada por el autor de la investigación, extraída de una colección particular	56
Figura 152. <i>Odalisca</i> . Fotografía realizada por el autor de la investigación	56

11. ANEXO 1: SEM/EDX

MUESTRA CERÁMICA		
Zona	Referencia	
Zona inferior de la cartela	M2	
Microscopía Óptica (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: x010		
ESTRATO 1	Trazas de gran tamaño de cuarzo, silicio y tiene una tonalidad amarillenta	
ESTRATO 2	Imprimación de tonalidad roja/anaranjada irregular por toda la superficie de la muestra.	
ESTRATO 3	Imprimación de tonalidad rojo/anaranjada más pálida	
ESTRATO 4	Capa de esquirlas de cobre	
ESTRATO 5	Capa de tonalidad arcillosa regular	
		
Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)		
ESTRATO 1	Altos niveles de silicatoaluminatos y calcio	
ESTRATO 2	Plomo, calcio y azufre	
ESTRATO 3	Mayor nivel de plomo, calcio y azufre	
ESTRATO 4	Cobre puro	
ESTRATO 5	Presencia de litopón más tierras oscuras naturales.	

MUESTRA CERÁMICA		
Zona	Referencia	
Figura superior	M3	
Microscopía Óptica (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: x010		
ESTRATO 1	Trazas de gran tamaño de cuarzo, silicio y tiene una tonalidad amarillenta	
ESTRATO 2	Imprimación de tonalidad roja/anaranjada irregular por toda la superficie de la muestra.	
ESTRATO 3	Capa de tonalidad arcillosa regular	
ESTRATO 4	-	
ESTRATO 5	-	
		
Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)		
ESTRATO 1	Altos niveles de silicatoaluminatos y calcio	
ESTRATO 2	Plomo (minio) y sulfato de calcio	
ESTRATO 3	Zinc, bario, azufre (Litopón) y pigmentos tierra	

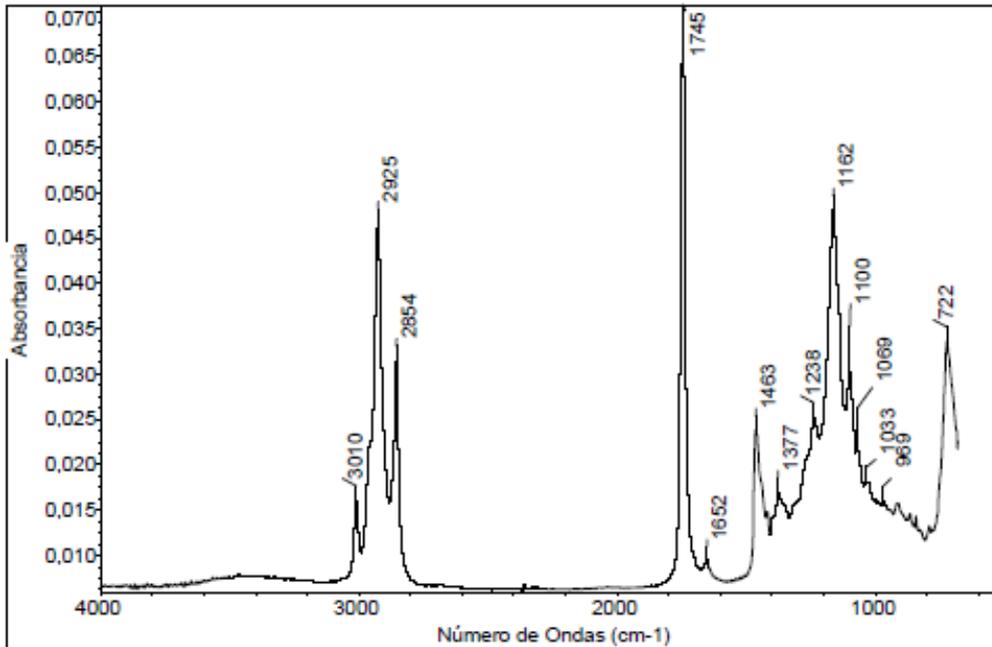
MUESTRA CERÁMICA		
Zona	Referencia	
Figura superior	M4	
Microscopía Óptica (MO)		
MICROFOTOGRAFÍA: x011		
ESTRATO 1	Trazas de gran tamaño de cuarzo, silicio y tiene una tonalidad amarillenta	
ESTRATO 2	Imprimación de tonalidad roja/anaranjada irregular por toda la superficie de la muestra.	
ESTRATO 3	Capa de tonalidad arcillosa regular	
ESTRATO 4	-	
ESTRATO 5	-	
		
Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)		
ESTRATO 1	Altos niveles de silicatoaluminatos y calcio	
ESTRATO 2	Plomo (minio) y sulfato de calcio	
ESTRATO 3	Zinc, bario, azufre (Litopón) y pigmentos tierra	

MUESTRAS PIGMENTOS	
Zona	Referencia
Moneda de la corona	RM1
Microscopía Óptica (MO)	
MICROFOTOGRAFÍA: x40	
Tonalidad amarillenta	
Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)	
Tierras naturales (Ocre)	
Amarillo de Turner	
Litopón	
-	
Zona	Referencia
Pañuelo	RP2
Microscopía Óptica (MO)	
MICROFOTOGRAFÍA: x25	
Tonalidad marrón oscura	
Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)	
Tierras naturales oscuras (Marrón de Berlín o Marrón de Prusia)	
-	
-	
Zona	Referencia
Fondo	RF3
Microscopía Óptica (MO)	
MICROFOTOGRAFÍA: x32	
Tonalidad roja	
Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)	
Rojo minio o Rojo saturno	
-	
-	
Zona	Referencia
Empaste pendiente amarillo	RM1
Microscopía Óptica (MO)	
MICROFOTOGRAFÍA: x012	
Tonalidad blanca amarillenta	
Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)	
Tierras naturales (Ocre)	
Blanco de España	
Blanco de Plomo	

12. ANEXO 2: FTIR

MUESTRA	Asignación banda IR	Fuente
Longitud de onda, cm ⁻¹		
3692		Pasta ceramica
3619		Pasta ceramica
3535		
3396		
3303		
2959	Vibraciones de tensión C-H (en el grupo - (CH ₂) _n -)	ÁCIDO GRASO
2919	Vibraciones de tensión C-H (en el grupo - (CH ₂) _n -)	ÁCIDO GRASO
2875	Vibraciones de tensión C-H (en el grupo - (CH ₂) _n -)	ÁCIDO GRASO
2851	Vibraciones de tensión C-H (en el grupo - (CH ₂) _n -)	ÁCIDO GRASO
1726	Vibraciones de tensión C=O	ÁCIDO GRASO
1648		CARBOXILATO
1546		CARBOXILATO
1462	Vibración de Flexión C-H	ÁCIDO GRASO
1446		CARBONATO
1414		CARBONATO
1386		
1365		
1320		
1238	Vibración de tensión asimétrica y simétrica C-O-C	ÁCIDO GRASO
1146		
1108		
1029		Pasta ceramica
1002		
911		Pasta ceramica
878		CARBONATO
796		Pasta ceramica
778		
750		Pasta ceramica
693		Pasta ceramica
672		CARBONATO
665		
627		
598		
534		

AG0001IA - Aceite de Linaza



Comentarios

Colección de referencia de Laboratorio de Análisis CNCR, procedencia desconocida

Jue Abr 06 16:32:13 2017 (GMT-03:00)

BUSCAR PICOS:

Espectros: AG0001IA - Aceite de Linaza
Región: 4000 400
Umbral absoluto: 0,0095
Sensibilidad: 62

Lista de picos:

Posición:	722	Intensidad:	0,0336
Posición:	842	Intensidad:	0,0143
Posición:	1100	Intensidad:	0,0303
Posición:	1162	Intensidad:	0,0481
Posición:	1238	Intensidad:	0,0252
Posición:	1377	Intensidad:	0,0170
Posición:	1463	Intensidad:	0,0238
Posición:	1652	Intensidad:	0,0096
Posición:	1745	Intensidad:	0,0704
Posición:	2854	Intensidad:	0,0314
Posición:	2925	Intensidad:	0,0466
Posición:	3010	Intensidad:	0,0161

Número de barridos de la muestra: 128

Número de barridos del fondo: 64

Resolución: 4,000

Ganancia de la muestra: 1,0

Velocidad del espejo: 0,4747

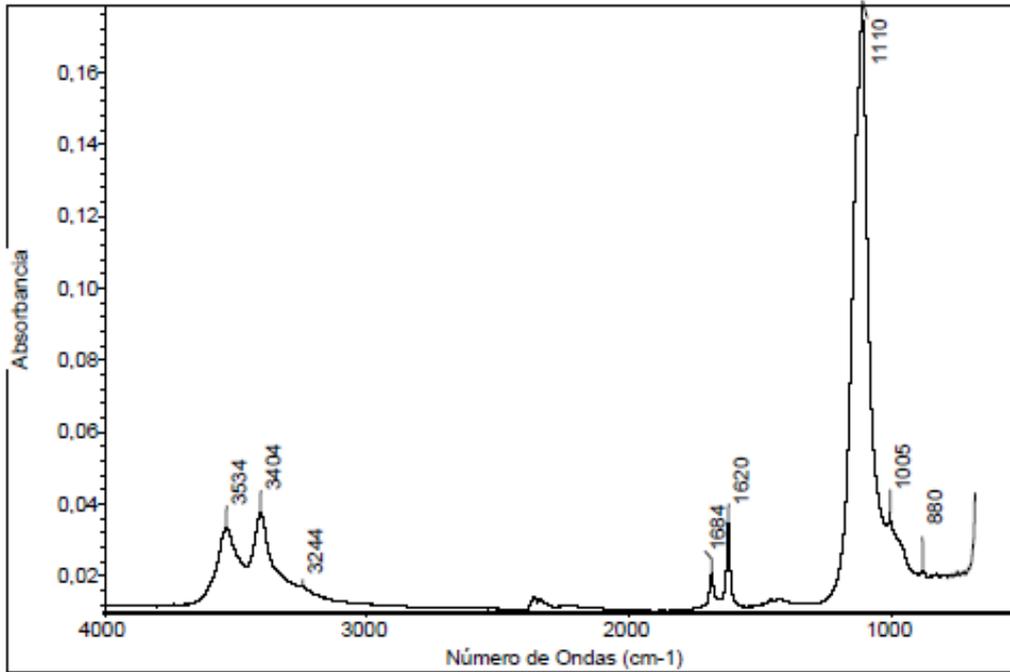
Apertura: 80,00

Detector: DTGS KBr

Divisor de haz: KBr

Fuente: IR

PI0003IA - Yeso



Comentarios

CAS: 10034-76-1, CaSO₄·1/2H₂O; calidad desconocida, Marca CTS

Vie Abr 07 17:29:32 2017 (GMT-03:00)

BUSCAR PICOS:

Espectros: PI0003IA - Yeso
Región: 4000 680
Umbral absoluto: 0,015
Sensibilidad: 68

Lista de picos:

Posición:	1005	Intensidad:	0,0375
Posición:	1110	Intensidad:	0,178
Posición:	1620	Intensidad:	0,0343
Posición:	1684	Intensidad:	0,0204
Posición:	3404	Intensidad:	0,0372
Posición:	3534	Intensidad:	0,0330

Número de barridos de la muestra: 128

Número de barridos del fondo: 64

Resolución: 4,000

Ganancia de la muestra: 1,0

Velocidad del espejo: 0,4747

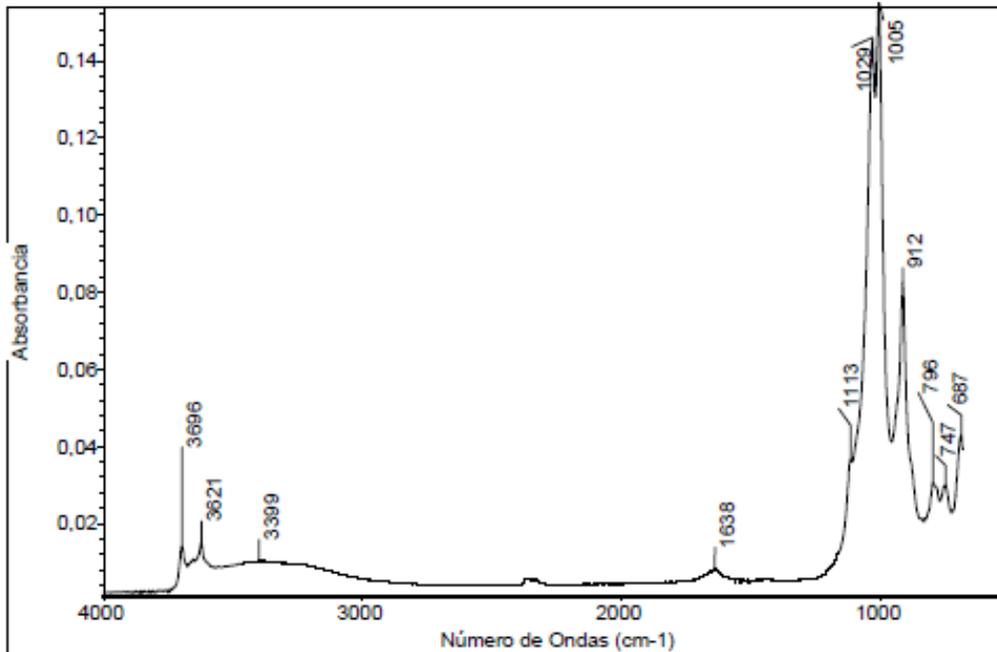
Apertura: 80,00

Detector: DTGS KBr

Divisor de haz: KBr

Fuente: IR

OT0006IA - Greda



Comentarios

Marca Marzú

Lun Abr 10 12:02:38 2017 (GMT-03:00)

BUSCAR PICOS:

Espectros: OT0006IA - Greda
Región: 4000 680
Umbral absoluto: 0,008
Sensibilidad: 90

Lista de picos:

Posición:	687	Intensidad:	0,0428
Posición:	747	Intensidad:	0,0299
Posición:	796	Intensidad:	0,0305
Posición:	912	Intensidad:	0,0824
Posición:	1005	Intensidad:	0,153
Posición:	1029	Intensidad:	0,145
Posición:	1113	Intensidad:	0,0366
Posición:	1638	Intensidad:	0,0081
Posición:	3399	Intensidad:	0,0102
Posición:	3621	Intensidad:	0,0149
Posición:	3696	Intensidad:	0,0139

Número de barridos de la muestra: 128
Número de barridos del fondo: 64
Resolución: 4,000
Ganancia de la muestra: 1,0
Velocidad del espejo: 0,4747
Apertura: 80,00

Detector: DTGS KBr
Divisor de haz: KBr
Fuente: IR