

TFG

**“UNA NIÑA SENTADA EN EL JARDÍN”
DE NAVARRO LLORENS
(VALENCIA 1867 – GODELLA 1923)**

ESTUDIO SIMBÓLICO, TÉCNICO Y PROCESO DE RESTAURACIÓN

**Presentado por Patricia Robles González
Tutora: María Castell Agustí**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente trabajo Final de Grado se centra en el estudio e intervención de una pintura del S.XIX procedente de una colección privada, ejecutada mediante la técnica del óleo sobre lienzo y firmada y dedicada por el autor valenciano José Navarro Llorens a su amigo y pintor coetáneo Ricardo Manzanet (Valencia 1853 – 1939). Se trata de un apunte o estudio de pequeñas dimensiones, con la representación de una niña sentada en un jardín rodeada de flores y cuyo rostro se mantiene en la penumbra.

La cesión de la obra para su estudio y restauración en las dependencias del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, nos ha permitido a través de la consulta bibliográfica pormenorizada llevar a cabo una aproximación a la figura del autor y a su producción artística, situando la obra en un contexto histórico-artístico, así como, realizar un acercamiento a la composición pictórica y estilística.

Por otro lado, a partir del estudio técnico y documental, así como del estado de conservación de la obra, se ha podido llevar a término un proceso integral de restauración tanto a nivel del soporte textil como de los diferentes estratos pictóricos, facilitando la correcta lectura de la pintura y su conservación con el paso del tiempo.

PALABRAS CLAVE

José Navarro Llorens, pintura valenciana del S. XIX, óleo sobre lienzo, restauración de pintura, protocolos de limpieza.

ABSTRACT

The present End of Degree work focuses on the study and intervention of a 19th century painting that comes from a private collection, which is executed through the oil in canvas technic and is signed and dedicated by the Valencian author José Navarro Llorens to his friend and contemporary painter Ricardo Manzanet (Valencia 1853-1939). It's a point or study of small dimensions with the representation of a girl sitting in a garden surrounded by flowers whose face is in gloom.

The piece's assignment for its study and restoration in the Institute of Heritage's Restoration dependencies in the UPV has allowed us through bibliographic query carry out a historical approach to the author's figure and to his artistic production, to place the artwork in a historic-artistic context and realize an introduction to the pictorial and stylistic composition.

On the other hand, from the technical and documental study, as well as the state of conservation of the artwork, it could had been completed an integral process of restoration both at the level of the textile support as the different pictorial strata, facilitating the correct reading of the painting and its conservation among the time.

KEY WORDS

José Navarro Llorens, 19th century Valencian painting, oil in canvas, painting restoration, cleaning protocols.

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quiero dar las gracias a mi profesora y tutora, María Castell, por la paciencia, la dedicación y la disponibilidad que ha mostrado en todo momento durante el desarrollo de este trabajo, a pesar de la excepcionalidad de las circunstancias. Y a los profesores Vicente Guerola y Juan Valcárcel, por ser partícipes de este trabajo y dedicarnos un poco de su tiempo.

Asimismo, quiero agradecer a los propietarios de la obra por su confianza y porque, junto con mi tutora, han hecho posible el estudio de la misma y, por consiguiente, este trabajo. Para mí ha sido todo un privilegio poder llevarlo a cabo en el Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del IRP.

También me gustaría hacer referencia a todos los profesores del grado que, de una manera u otra, han marcado mi paso por la carrera y me han transmitido el gusto y la admiración por esta profesión, de la que espero seguir aprendiendo durante mucho tiempo.

A mis amigos, porque sin ellos estos últimos años no habrían sido lo mismo. En especial a Ruth Taberner y Mar Ferri, por sus buenos consejos y por el apoyo recibido durante este tiempo.

Y por supuesto gracias a mis padres, que tanto han aguantado durante estos cuatro años. Sin vuestra confianza y vuestro apoyo probablemente no habría llegado hasta aquí y no podría decir que esto es lo que realmente me gusta, porque como ya os he dicho otras veces no me imagino haciendo otra cosa.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA	10
4.1. El pintor José Navarro Llorens (valencia, 1867-1923)	10
4.2. Sus influencias artísticas y la relación con el panorama pictórico valenciano	12
4.3. El panorama pictórico de finales del XIX y principios del XX	14
4.3.1. El género costumbrista a finales del XIX en Valencia	16
5. APROXIMACIÓN ESTÉTICA	18
5.1. Análisis estilístico	18
5.2. Estudio compositivo	19
6. ESTUDIO TÉCNICO	20
6.1. Soporte textil	21
6.2. Bastidor	22
6.3. Estratos pictóricos	24
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN	25
7.1. Soporte textil	26
7.2. Bastidor	28
7.3. Estratos pictóricos	29
8. PROCESO DE INTERVENCIÓN	33
8.1. Soporte textil	33
8.2. Bastidor	36
8.3. Tratamientos estéticos	37
9. CONCLUSIONES	42
10. BIBLIOGRAFÍA	43
11. ÍNDICE DE IMÁGENES	46
12. ANEXO	49

1. INTRODUCCIÓN

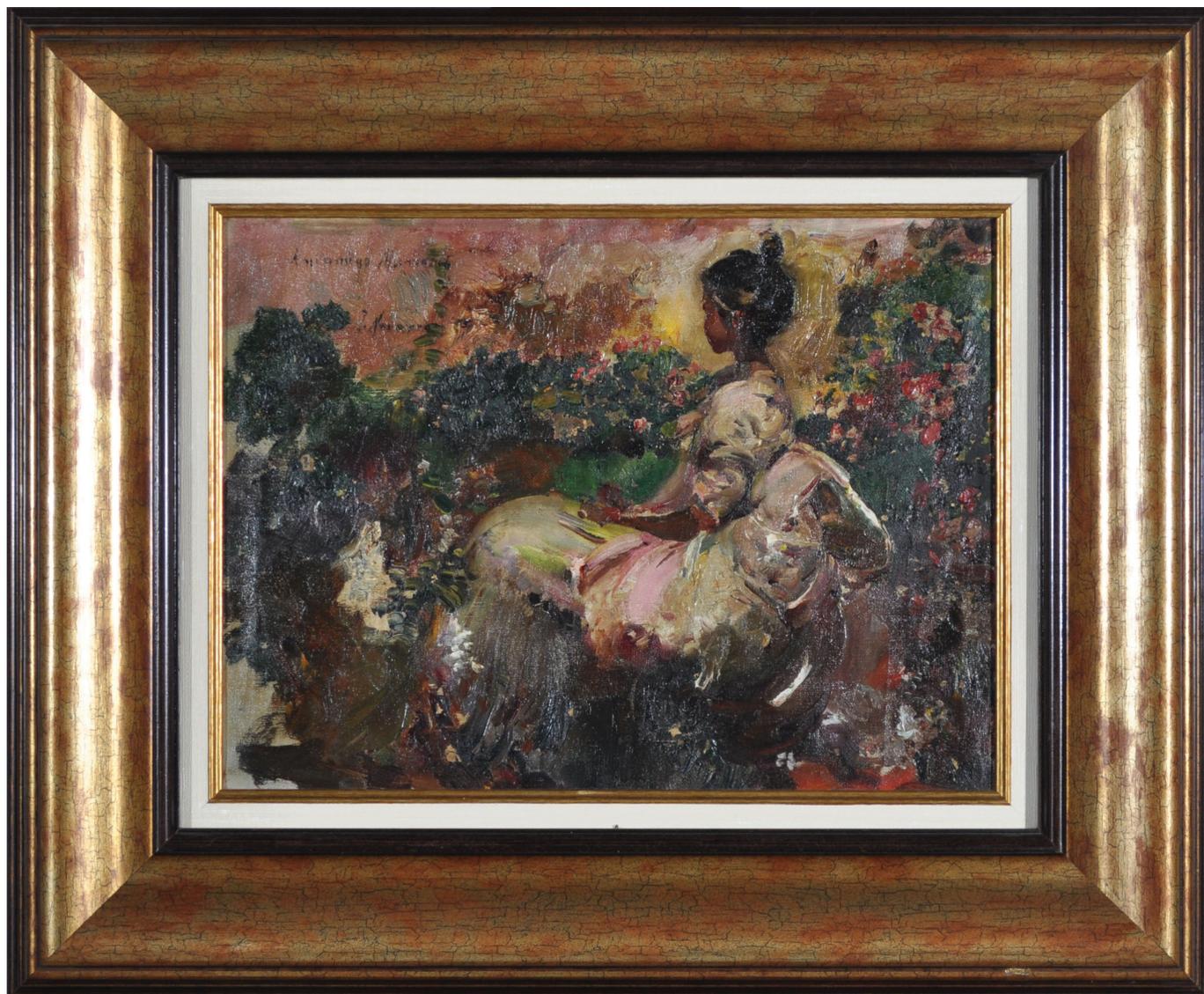
El objeto de estudio de este Trabajo Fin de Grado (TFG) es un lienzo del autor valenciano José Navarro Llorens, pintado al óleo durante el siglo XIX. La obra consta de un pequeño apunte dedicado al pintor Ricardo Manzanet y Millán (Valencia 1853-Valencia 1939), en el cual se representa una figura femenina sedente dentro de un paisaje floral. Procedente de una colección privada, la obra pertenece a un descendiente de Ricardo Manzanet, su biznieto Ricardo Caruana Catalán, hijo de Maria Pilar Catalán Manzanet.

La obra ingresó en octubre de 2019 en el Taller de Conservación y Restauración de pintura de caballete y retablos, en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València para su estudio y posterior intervención.

Puesto que el trabajo es de carácter teórico-práctico, se realizó un estudio histórico y biográfico del autor y su obra para situar la pintura dentro de un contexto artístico. Se llevó a cabo un análisis de su producción pictórica, mediante el cual se pudo vincular la obra del artista a la de sus pintores contemporáneos más influyentes.

En inicio, la obra mostraba un buen estado de conservación. No obstante, era evidente la alteración del barniz que aportaba oscuridad a la pintura, así como la presencia de pequeñas pérdidas y repintes llevados a cabo sobre el soporte textil. Se realizó un proceso de restauración completo de la pintura, en base al estudio técnico previo y a los materiales que la componen. A su vez, se elaboró un diagnóstico del estado de conservación para plantear un sistema de tratamientos ordenado que permitiera llevar a cabo la restauración con la mayor garantía de éxito posible.

En el proceso de intervención se decidió sustituir el bastidor original por uno nuevo, pues el primero no reunía las características apropiadas y no cumplía su correcta función. Por otra parte, se llevó a cabo la remoción del barniz oxidado mediante una limpieza química, con el fin de devolver la luminosidad a la pintura y ofrecer una adecuada apreciación de los numerosos matices que la enriquecen.



Una niña sentada en el jardín

José Navarro Llorens

Final S. XIX

30,1 × 40,1 cm

Óleo sobre lienzo

Colección particular

2. OBJETIVOS

Este trabajo tiene como objetivo principal el estudio íntegro de una pintura sobre lienzo firmada por el pintor valenciano Navarro Llorens y su proceso de restauración, para así procurar su perdurabilidad a través del tiempo. A su vez, se plantean una serie de objetivos específicos con tal de complementar el objetivo principal.

- Contextualizar a nivel histórico-artístico la obra y la figura de Navarro Llorens.
- Documentar la obra mediante tomas de fotografía y técnicas de registro no invasivas que faciliten el conocimiento de los elementos que forman la pieza.
- Realizar un estudio técnico pormenorizado de la obra y establecer un diagnóstico de su estado de conservación.
- Desarrollar un protocolo de actuación para llevar a cabo el proceso de restauración de la obra atendiendo a sus necesidades.

3. METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos previamente establecidos se han puesto en práctica los conocimientos, tanto teóricos como prácticos, alcanzados en el transcurrir del grado.

En primer lugar, se ha realizado una búsqueda detallada de la bibliografía apoyándose en distintos tipos de fuentes: primarias, secundarias y terciarias. De este modo, se han consultado desde monografías, publicaciones en revistas, artículos especializados, otros trabajos de final de grado y máster, hasta páginas web de diversas instituciones, eligiendo de todos ellos la información más propicia sobre la figura del pintor Navarro Llorens, su producción artística y la comparación con sus coetáneos.

Se han registrado los aspectos más significativos del bien cultural en su estado inicial, así como durante el proceso de intervención, mediante documentación fotográfica tanto con luz visible como con luces del espectro no visible (UV, IR, ...).

Se han realizado diagramas de línea mediante el uso del programa vectorial Adobe Illustrator, para llevar a término el estudio compositivo, de planos, medidas y plasmar las diferentes patologías presentes en la obra.

Para determinar los aspectos técnicos y el estado de conservación de la obra, se ha realizado un análisis organoléptico mediante el apoyo de diferentes ensayos para determinar la composición de los materiales, así como su estado de degradación.

En último término, y atendiendo a las características y necesidades de la obra se ha llevado a cabo el proceso de restauración en el Taller de Conservación y Restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València (UPV).



Fig. 1. *Autorretrato* de José Navarro Llorens. Óleo sobre lienzo.

4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

La pintura presenta una serie de características que nos han permitido corroborar la autenticidad de la misma, primeramente porque se trata de una obra autógrafa, firmada en el ángulo superior izquierdo por el pintor valenciano José Navarro, y dedicada a su amigo el pintor Manzanet, además de que siempre ha permanecido en manos de los descendientes de Ricardo Manzanet.

4.1. EL PINTOR JOSÉ NAVARRO LLORENS (VALENCIA, 1867-1923)

Navarro Llorens fue un pintor y acuarelista de familia modesta (Fig. 1), nacido en Valencia en 1867¹ aunque pasó gran parte de su vida y realizó su obra más extensa en Godella, un municipio próximo a la capital del Turia. A pesar del reconocimiento que hoy se le otorga, fue un pintor prácticamente ignorado hasta bien entrado el siglo XX. Tanto de su obra artística como de la vida del pintor apenas se conocen datos, dado que no existe ninguna monografía dedicada a su trayectoria vital y artística a pesar de que se encuentra dentro del panorama de la pintura valenciana de aquel momento entre sus más destacados representantes. Prueba de ello son los notorios precios de sus obras en el terreno del comercio del arte, principalmente en las actuales subastas llevadas a término, concretamente en Madrid.

Se dice de José Navarro que fue un tipo solitario, peculiar y bohemio, que no se relacionaba apenas con otros artistas, ni quiso nunca formar parte de grupos y asociaciones.

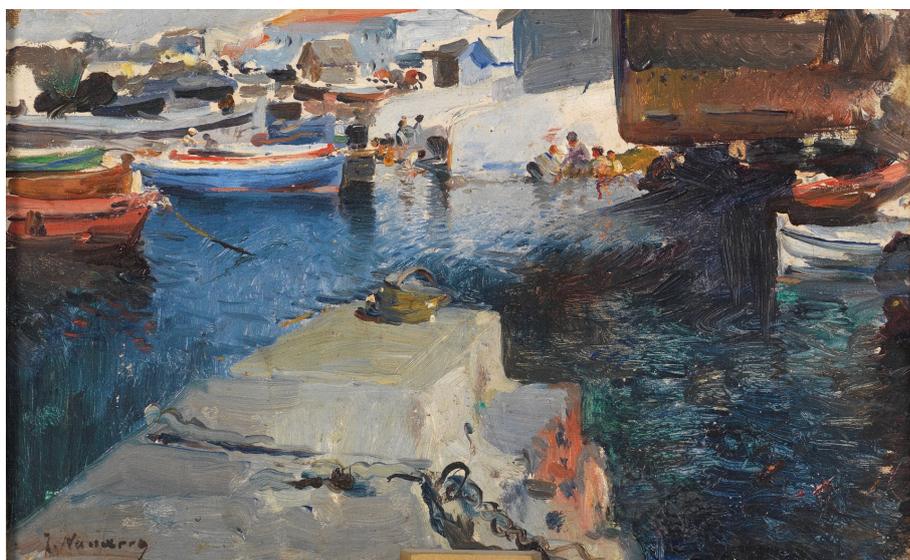


Fig. 2. *Puerto*. José Navarro Llorens, 1905-1910. Óleo sobre cartón.

¹ DE AZCÁRRAGA, A. *Arte y artistas valencianos*, p. 89



Fig. 3. *La cruz del Molino en Godella*. Ignacio Pinazo Camarlench, 1916. 44 x 62 cm. Óleo sobre lienzo.



Fig. 4. *Vendedor de loza*. José Navarro Llorens. 22 x 28 cm. Óleo sobre cartón.



Fig. 5. *Evocación de Marruecos*. José Navarro Llorens, c. 1915. 87 x 75 cm. Óleo sobre lienzo.

En definitiva, fue un hombre sencillo y modesto, por lo visto algo inusual en los artistas de aquellos tiempos. Algunos lo describen como un hombre “de carácter jovial, algo excéntrico y dado a las bromas”². Cabe destacar que en un gran grupo de pinturas de su producción aparecen, además de su rúbrica, textos de congratulación y agradecimiento a diferentes amigos y familiares, como es el caso de la obra de estudio y de donde se deduce su generosidad al realizar numerosos presentes como regalo de sus obras.

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia³, donde coincidió con algunos de sus contemporáneos y pintores valencianos más renombrados de aquella época, entre los cuales se encuentran Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) e Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916), del que además fue amigo y gran admirador.

Godella constituyó durante décadas uno de los núcleos fundamentales de la pintura valenciana del XIX puesto que era el destino residencial escogido por algunos de los artistas más prestigiosos de aquel periodo (Fig. 3, 4), como es el caso de José Navarro Llorens y de Pinazo⁴.

El artista realizó dos importantes viajes a lo largo de su vida que dejaron huella en su trayectoria y producción artística. Viajó al continente americano en 1908⁵, motivado por un contrato cuyo fin era la decoración de un casino en Buenos Aires que nunca se llevó a cabo. Partió desde el puerto de Barcelona⁶ pero antes de llegar a destino hizo una parada en Río de Janeiro y, llegado el momento de embarcar de nuevo, no regresó a puerto. Pasó unos meses en la ciudad brasileña, donde entabló numerosas amistades y realizó diversas exposiciones, a través de las cuales obtuvo un cierto prestigio y consiguió vender algunos de sus trabajos en mercados internacionales. Allí logró el éxito y el reconocimiento que nunca obtuvo en vida, convirtiéndose entonces en un artista bastante cotizado entre coleccionistas de México, Argentina, Brasil, Estados Unidos e Inglaterra⁷.

Aunque se desconoce la fecha, también consta de una estancia del artista en Marruecos que pudo coincidir con el período de su servicio militar⁸. No obstante, se cree que podría haber realizado dicho viaje movido por la admiración que profesaba a Mariano Fortuny, principalmente por sus obras de inspiración árabe (Fig. 5). Fue allí donde desarrolló un estilo orientalista,

² Ibid.

³ VV. AA. Biografías. En: *Un SIGLO de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes*, p. 329

⁴ DE AZCÁRRAGA, A. *op. Cit.*, p. 147

⁵ PATUEL, P. *José Navarro Llorens*. [En línea]

⁶ Ibid.

⁷ RODRÍGUEZ, C. *José Navarro Llorens: Costumbrismo valenciano del siglo XIX*, 2015. [En línea]

⁸ PATUEL, P. *Loc. Cit.*



Fig. 6. *Los hijos del pintor*. José Navarro Llorens. 49,5 x 53 cm. Acuarela.

retratando las costumbres marroquíes y las escenas callejeras de la ciudad, pasando por los mercados, zocos, fiestas y oficios, mostrando las escenas de la vida cotidiana.

En el terreno personal Navarro estuvo casado, de cuyo matrimonio nacieron dos hijos (Fig. 6), pero su historia familiar se vio irrumpida por la desdicha e hizo que conociera la muerte de su esposa e hijos a causa de la tuberculosis⁹. Tampoco él alcanzó la senectud dado que muere con apenas 56 años¹⁰, en un momento de plena actividad artística en el que su producción se había afianzado con un acentuado estilo personal. Sus últimos años de vida transcurrieron en su estudio-taller en Godella, donde dedicó su creación artística a los asuntos cotidianos propios de la huerta valenciana.

4.2. SUS INFLUENCIAS ARTÍSTICAS Y LA RELACIÓN CON EL PANORAMA PICTÓRICO VALENCIANO

El claro “renacimiento” que experimentó el panorama pictórico valenciano en la segunda mitad del siglo XIX es irrefutable y prueba de ello son los numerosos artistas de reconocido prestigio que practicaron el nuevo género en dicho entorno y que, en definitiva, nos legaron un valiosísimo patrimonio artístico de la capital del Turia. Navarro sin duda fue uno de ellos.



Fig. 7. *El regreso de la pesca*. Joaquín Sorolla, 1894. 265 x 403,5 cm. Óleo sobre lienzo.

Acuarelista destacado y gran colorista, su obra fue calificada por sus contemporáneos de impresionista a la manera española¹¹. Asimismo destinó parte de su producción a la pintura al óleo, logrando el dominio sobre ambas técnicas. De la minuciosidad y el gusto por el detalle se desprende en algunos casos su vertiente como pintor de abanicos y paletas¹², donde en muchos casos traslada lo mejor del ejercicio de su producción pictórica.



Fig. 8. *Llegada de la pesca*. José Navarro Llorens, c. 1904. 77 x 90 cm. Óleo sobre lienzo.

La obra de Navarro Llorens cuenta con valiosas referencias pictóricas, entre las que se encuentran algunos de sus contemporáneos. Su estilo se ha comparado en numerosas ocasiones con el impresionismo realista y el luminismo de Sorolla, incluso llegando a ser clasificado como uno de los *sorollistas*¹³ más relevantes de aquel período. Bien es cierto que, determinadas obras de Navarro, entre las cuales destacan las escenas marinas, ponen de manifiesto la influencia que tuvo Sorolla en aquella época (Fig. 7, 8).

⁹ DE AZCÁRRAGA, A. *op. Cit.*, p. 92

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ VV. AA. *op. Cit.*, p. 330

¹² DE AZCÁRRAGA, A. *op. Cit.*, p. 90

¹³ BOZAL, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*.

Del mismo modo se ha hablado de la influencia de su buen amigo y vecino Ignacio Pinazo que, al igual que Navarro, se trasladó a Godella desde la capital para establecer su estudio en dicha localidad.

En el ámbito de la acuarela tomó como modelo la obra de Mariano Fortuny¹⁴ (Reus, 1838 - Roma, 1874)¹⁵ (Fig. 9, 10), uno de los grandes maestros españoles del siglo XIX, cuya plástica se vio marcada de manera excepcional cuando viajó a Marruecos para conocer la impresión de la luz en abierto sobre la geografía africana. El desarrollo progresivo de la pintura de género en la Valencia del siglo XIX hizo de los viajes a ciudades extranjeras una costumbre entre los artistas locales. En este caso, los éxitos cosechados por la pintura de género de Mariano Fortuny a nivel internacional contaban con la admiración de pintores coetáneos, discípulos, seguidores e imitadores. Entre ellos, algunos artistas valencianos se vieron empujados a desplazarse de su territorio para recordar los escenarios de sus obras y trasladar las nuevas tendencias en el género a su ciudad natal¹⁶.

Pero no cabe duda de que Navarro cultivó su obra con un estilo personal, de manera autodidacta. Configuró gran parte de su obra con la pintura de género costumbrista, que a su vez compaginaba con escenas de marinas y paisajes¹⁷. Prefería los formatos pequeños y los apuntes rápidos, habitualmente sobre lienzos, si bien sabemos que también trabajó sobre soportes de papel, cartones, tablillas y opalinas¹⁸.



Fig. 9. *Paisaje de Portici*. Mariano Fortuny, 1874. 460 x 320 cm. Acuarela.



Fig. 10. *Llegada a la ciudad*. José Navarro Llorens, s.f. 33 x 50 cm. Acuarela.

¹⁴ DE AZCÁRRAGA, A. *op. Cit.*, p. 90

¹⁵ MUSEO DEL PRADO. *Fortuny y Marsal, Mariano*. [En línea]

¹⁶ BONET, V. *Construyendo una imagen, creando escuela: Consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España*, p. 154

¹⁷ DE AZCÁRRAGA, A. *op. Cit.*, p. 91

¹⁸ *Ibid.*

Pese a la poca información bibliográfica que se encuentra del pintor, consta su participación en la Exposición Nacional que se llevó a cabo en Madrid en 1895 y por la cual recibió una mención honorífica¹⁹.

Asimismo hay noticia de algunas reseñas fechadas entre 1883 y 1890 por las que se conoce que también colaboró en exposiciones celebradas en pequeñas galerías y comercios en territorio valenciano²⁰.



Fig. 11. *Primavera*. Francesc Miralles, c. 1896. 37,5 x 46 cm. Óleo sobre tabla.

4.3. EL PANORAMA PICTÓRICO DE FINALES DEL XIX Y PRIMERAS DÉCADAS DEL XX

En el ámbito de la pintura del último tercio del XIX coexistían varios géneros, siendo la pintura de historia la gran protagonista a comienzos de siglo, la cual se basaba en los encargos oficiales con el fin de honrar y perpetuar las glorias nacionales del país. Junto con el género histórico convivía la pintura religiosa, que había ocupado un lugar de prestigio en la jerarquía de los géneros pictóricos y entonces comenzaba a padecer un cierto declive, a pesar de que algunos artistas lo siguieron practicando de manera esporádica y se realizaron grandes proyectos para decorar importantes edificios religiosos²¹. Y finalmente, la pintura de género o de costumbres, que poco a poco se fue haciendo hueco en el panorama artístico de aquella época. Empezó una conquista paulatina, sosegada y, en ocasiones, juzgada. Pero es evidente que marcó un antes y un después en la evolución del arte nacional.



Fig. 12. *Lavandera de la Scarpa*. Joaquín Argasot, 1864. 135 x 100 cm. Óleo sobre lienzo.

La alta sociedad de la época (Fig. 11), como público observador y consumidor de las obras de arte, se convirtió en la reguladora más importante de la pintura y comenzó a demandar otro tipo de temas que se adaptaran a la vida moderna, que fueran sinceros y próximos a la gente y a sus vidas cotidianas. Por ello, los pintores buscaban satisfacer los gustos artísticos del futuro comprador.

La pintura de género o de costumbres permitía infinidad de posibilidades, pues los temas a representar eran muy variados y amables (Fig. 12), y no era fácil acotar la diversidad temática a una sola categoría. Probablemente, muchos críticos se mostraron reticentes por este motivo, ya que no admitía una clasificación exacta y bien delimitada. A esto se sumaba que la pintura costumbrista fue calificada en sus inicios como un tipo de pintura banal, vacía de contenido y sin una historia o suceso que contar. Es por esto, que el género en cuestión fue criticado en repetidas ocasiones por el materialismo²² que se concedía a este tipo de obras.

¹⁹ VV. AA. *Loc. Cit.*

²⁰ RODRÍGUEZ, C. *José Navarro Llorens: Costumbrismo valenciano del siglo XIX*, 2015. [En línea]

²¹ *Ibid.* p. 147

²² En ocasiones, y sobre todo al inicio de surgir esta nueva corriente artística, se acusaba la materialidad de la pintura de género o de costumbres debido a la carencia de contenido y a la representación de temas poco trascendentes que incluían este tipo de obras destinadas al uso decorativo.

Con la intención de paliar el materialismo reiterado en el que se encasillaba la pintura de costumbres, se procuró dotar a las obras de sentido moral, de manera que, además de captar la atención del público por su belleza tangible, procurara una influencia beneficiosa a los espectadores que la contemplaban. El artista no pasó por alto la repercusión que podía alcanzar su pintura como elemento decorativo y se esforzó por sacar provecho de ello.



Fig. 13. Apunte. Ignacio Pinazo Camarlench.

Pese a las críticas, la pintura costumbrista fue bien acogida por la gran mayoría del público y fue consolidándose progresivamente en el terreno pictórico nacional, dándose a conocer a través de exposiciones, galerías, círculos artísticos, casinos, sociedades recreativas y culturales, exhibiciones en establecimientos comerciales y locales destinados únicamente al arte. Como ejemplo de estas muestras artísticas consta la exposición nacional de Madrid en 1860²³, en la cual se introdujo tímidamente la pintura de género, y otra exposición dos años más tarde, en la que este tipo de pintura ya adquiría una cierta presencia.

A diferencia de los grandes géneros habituales, como la pintura de historia o la pintura religiosa, los pintores costumbristas optaron por los formatos de pequeñas dimensiones puesto que las hacía más prácticas para su cometido.

El culmen de la pintura de costumbres partía de la elección adecuada de los temas que se representaban, pues a pesar del amplio espectro de motivos, no todos los artistas eran capaces de seleccionar de manera acertada las escenas reproducidas. La petición imperante del público sobre asuntos de la vida cotidiana, costumbres o tradiciones, obligó al artista de la pintura de género a convertirse en observador del día a día y del universo que les rodeaba, pudiendo así plasmar meticulosamente los detalles de la vida cotidiana.



Fig. 14. Boceto a lápiz firmado por José Navarro Llorens.

La búsqueda de este tipo de escenario también implicó un cambio en la manera de trabajar de los artistas, teniendo estos que abandonar sus talleres para trabajar *in situ*²⁴. De esta manera captaban la esencia natural de los lugares y sus gentes, para así lograr el acercamiento del espectador al mundo que lo envuelve. Por este motivo es muy habitual encontrar cuantiosos apuntes y bocetos rápidos de este periodo (Fig. 13, 14), que elaboraban los artistas sobre el terreno con el fin de trasladar, posteriormente en sus talleres o lugares de trabajo, la escena escogida con una manufactura más planificada y minuciosa.

²³ BONET, V. *op. Cit.*, p. 148

²⁴ *Ibid.* p. 149



Fig. 15. *Niña en un campo*. Albert Pla i Rubió, 1920. 86 × 65 cm. Óleo sobre lienzo.



Fig. 16. *Chicos en la playa*. Joaquín Sorolla, 1909. 118 × 185 cm. Óleo sobre lienzo.



Fig. 17. *La fiesta*. Ignacio Pinazo Camarlench, 1890. 80 × 100 cm. Óleo sobre lienzo.

Para explicar el éxito pleno de la pintura de género, es más que necesario mencionar la extraordinaria relevancia que adquirió el color en la obra (Fig. 15). Para preocupación de algunos, el dibujo sufría, hacia la mitad del siglo XIX, un abandono permanente por parte de los nuevos artistas. Mientras algunos pensaban que el dibujo o la cuestión formal era la base fundamental para conformar las figuras, los pintores costumbristas concedían al color el mayor protagonismo en sus obras y los contornos del dibujo dieron paso a la pincelada como protagonista absoluta²⁵ (Fig. 16).

A su vez, el hecho de que algunos consideraran triviales los temas representados en estas obras forzó a los artistas a poner el acento en el colorido, para captar la atención de sus observadores.

La pintura de género fue consolidándose poco a poco en España a partir de 1850²⁶. Al tratarse de una pintura amable, moderna y próxima a sus espectadores, no es de extrañar que fuera tan bien acogida por el público y la crítica. El género de costumbres también fue cómodamente admitido por los pintores de la época debido a la sencillez que residía en las composiciones pictóricas, ya que ofrecía una gama extensa de asuntos de la vida cotidiana y no era necesario indagar mucho entorno al contenido de las obras.

4.3.1. El género costumbrista a finales del XIX en Valencia

En este panorama artístico de finales del XIX, la capital del Turia constituye una de las fuentes esenciales de producción pictórica, tanto es así que alguna crítica indica que es la región que más produce²⁷, pues reunía una serie de condiciones que hacían de la ciudad y su entorno un lugar apropiado para cultivar este tipo de pintura y que situaba a la escuela valenciana en una posición muy aventajada dentro de la pintura de género española²⁸.

Valencia contaba con una larga tradición, costumbres regionales y rurales (Fig. 17) que definían de manera extraordinaria su identidad como pueblo. El paraje natural de la huerta valenciana, la vida campesina que en él se desarrollaba y la esencia de sus habitantes engrandecían la belleza de la región, aclamando así el interés de dicho territorio entre los artistas del género costumbrista a nivel nacional. A esto se suma una importante floración de pintores que tuvo lugar dentro del ámbito valenciano y que, poco a poco, irían desarrollando en la práctica los asuntos de la vida cotidiana que marcaban tendencia en los salones de la burguesía valenciana. Cabe destacar que la

²⁵ Ibid. p. 150

²⁶ Ibid. p. 151

²⁷ CASTAÑER, X. *José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*, p. 24 [En línea]

²⁸ BONET, V. *op. Cit.*, p. 152



Fig. 18. *Vendiendo melones*. Joaquín Sorolla, 1890. 52,2 × 78,6 cm. Óleo sobre lienzo.

región valenciana fue una de las más prolíficas en este tipo de pintura, ya que existían grandes propietarios agrícolas que buscaban reivindicar el pasado con temas tradicionales²⁹.

La vida rural de la huerta valenciana no solo cautivaba a los pintores que observaban y configuraban los quehaceres de sus gentes, sino que también atraía a otros grupos sociales, como era la clase urbana de Valencia. La belleza del paisaje natural y la vida que crecía entorno a este, eran el motivo primordial de la riqueza de la región y era evidente el interés que la clase dominante, responsable de la economía y la política del territorio, había posado en ella, ya que era la agricultura la principal fuente económica³⁰. Concretamente a partir de 1890 se produjo un auge de la exportación de la agricultura³¹ valenciana, que originó a su vez el enriquecimiento de la burguesía agraria. Es por ello, que la pintura valenciana de costumbres revela, entre otras cuestiones, la preocupación de las clases altas de la sociedad sobre la vida campesina.



Fig. 19. *El mercado de flores*. Detalle. José Benlliure, s.f. 64,3 × 104,3 cm. Óleo sobre lienzo.

Los artistas valencianos escogían los puntos más atractivos de su geografía y no cabe duda de que un tema recurrido en este tipo de pintura fue la huerta valenciana. Esta ofrecía un número incalculable de enfoques y permitía unos resultados muy llamativos. Los pintores paseaban por la huerta en busca de escenas³² que confirieran a sus obras ese aire tradicional y campesino (Fig. 18, 19) que tanto gustaba a las clases elevadas de la urbe.

Al igual que en el panorama pictórico nacional, los pintores valencianos concedieron al color el máximo protagonismo en sus obras, seguido del dominio de la pincelada suelta. De esta manera, lograban transmitir el esplendor de sus paisajes y las costumbres de sus provincianos a través de sus composiciones dinámicas y coloristas.

²⁹ CASTAÑER, X. *op. Cit.*, p. 28

³⁰ BONET, V. *Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia*, p. 76

³¹ CASTAÑER, X. *op. Cit.*, p. 33

³² BONET, V. *Construyendo una imagen, creando escuela: Consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España*, p. 155

5. APROXIMACIÓN ESTÉTICA

5.1. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

La obra de Navarro se caracteriza, principalmente, por el uso de colores intensos y vibrantes, pincelada pequeña e inquieta, aunque como artista de su tiempo, no pudo rehuir del significado de la luz que maduraron sus coetáneos y que desempeñó un papel fundamental en la pintura valenciana del momento, pero Navarro logró aportar un toque muy personal en el tratamiento de la luz.

La pintura de la obra objeto de estudio presenta todas estas particularidades. El empleo de una paleta cromática muy rica y variada, propia de los pintores de género de la época. La pincelada corta y dinámica que aporta un tinte desenfadado a la pintura y nos advierte que podría haberla ejecutado con una manufactura rápida, así como el tratamiento personal de la luz, con el que pone el mayor acento sobre la figura de la niña.

En cuanto a la representación femenina que plasma José Navarro en el apunte, nos podría recordar a una pintura de características similares (Fig. 21), en la que una mujer descansa en un jardín, con un niño en su regazo. Ambas figuras presentan peinados e indumentarias análogas y las dos escenas aguardan cierto aire hogareño. Se desarrollan en paisajes similares, sin embargo, la pintura de la derecha muestra una ejecución meticulosa y un tratamiento de la luz más armónico, mientras que la obra de estudio presenta fuertes contrastes de luz y una paleta, por lo general, más oscura, así como una ejecución más rápida y suelta.

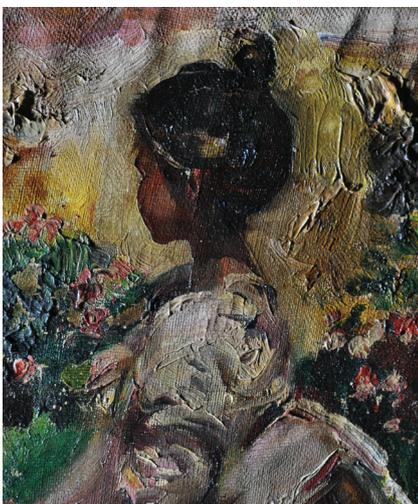


Fig. 20. Detalle de la pintura objeto de estudio.



Fig. 21. *En el jardín*. Detalle. José Navarro Llorens. 33,3 x 55,4 cm. Óleo sobre lienzo.

5.2. ESTUDIO COMPOSITIVO

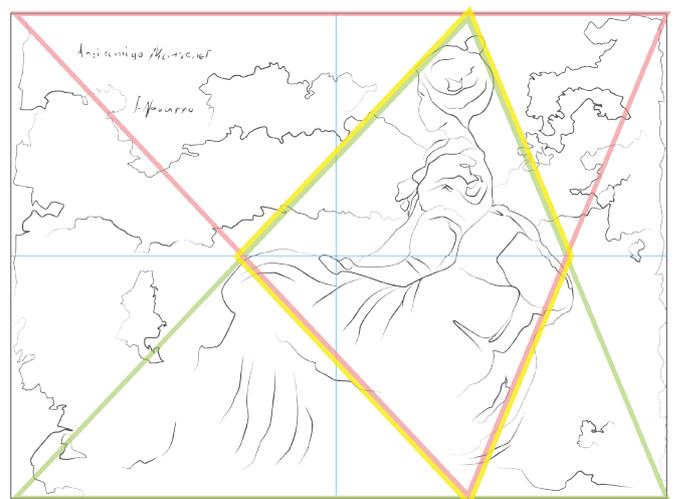
El sistema de composición que presenta la pintura es muy sencillo. En ella se pueden distinguir hasta cuatro planos de profundidad, como se ha delimitado en el diagrama de planos de la Figura 22 mediante una escala de grises. En primer lugar, se ha establecido que la figura de la niña sedente ocupa el primer plano como única protagonista de la composición, mientras que los tres niveles restantes que se han situado a continuación de la figura principal conforman el paisaje y aportan profundidad a la escena.

Se han diferenciado hasta tres planos en función de la gama cromática y la textura presentes en la pintura: un segundo plano, de tonalidades más oscuras y amarronadas; un tercer plano definido por la presencia de grandes empastes que configuran la vegetación que sobresale del fondo; y en último término, un cuarto plano constituido por tonos cálidos y rosados.

En cuanto a las líneas compositivas que configuran la pintura se ha observado que, al dividir el rectángulo en cuatro partes iguales, el punto medio en el que convergen las líneas divisorias coincide con la zona en la que la figura reposa sus manos. Por otro lado, se podría decir que la figura principal queda circunscrita dentro de un triángulo escaleno, la base del cual abarca el lado inferior del rectángulo compositivo en su totalidad, y cuyo vértice superior coincide con el lado superior de la obra. Al duplicar el triángulo e invertirlo sobre el anterior, se obtiene un trapezoide cuyos lados son igual dos a dos, en el cual queda inscrita la parte central de la figura.



■ Primer plano ■ Segundo plano ■ Tercer plano ■ Cuarto plano



■ Líneas de cruce ■ Triángulo escaleno ■ Triángulo invertido ■ Trapezoide

Fig. 22. Esquema de planos.

Fig. 23. Esquema de líneas compositivas.

6. ESTUDIO TÉCNICO

La obra ingresó en el Taller de Conservación y Restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) a principios del curso académico 2019/2020.

Los datos fundamentales que identifican la obra se registran en la siguiente tabla:

Autor	José Navarro Llorens
Temática	Costumbrista
Fecha	S. XIX
Técnica	Óleo
Soporte	Lienzo
Dimensiones	30,1 × 40,1 cm



Fig. 24. Anverso de la obra.



Fig. 25. Anverso del marco.



Fig. 26. Reverso del marco.

La obra presentaba un sistema de enmarcado que corresponde a un marco industrial, en madera con dimensiones totales de $60 \times 47 \times 5$ cm (Fig. 25, 26), cuyas características apuntan a que es bastante reciente y, debido a su buen estado de conservación, no se ha considerado necesario un estudio exhaustivo del mismo.

Se trata de una enmarcación sencilla con marco a Cassetta o caja³³, que a su vez está compuesto por dos molduras. Una externa, $60 \times 47 \times 5$ cm, en la que se diferencian las partes básicas de un marco: canto, entrecalle, contrafilo y filo³⁴, y se compone de cuatro elementos de madera ensambladas mediante un corte a inglete, formando un ángulo de 45° ³⁵. La decoración de la moldura imita la técnica del oro envejecido mediante una pátina marrón sobre el dorado y un efecto intencionado de craquelado.

La pieza interior, con unas dimensiones de $34,3 \times 44,3 \times 1$ cm está igualmente formada por cuatro listones de madera ingleteados. Por el anverso está forrada con una tela sintética blanca y acabada, en la parte más cercana a la pintura, con un fino borde dorado.

En relación al análisis técnico de cada una de las partes que constituyen la obra, se hace referencia en los siguientes subapartados:

6.1. SOPORTE TEXTIL

La superficie total del lienzo es irregular, de manera que las medidas que se exponen a continuación corresponden a los lados más largos. De esta manera, las dimensiones totales del soporte textil una vez desclavado son de 33×44 cm. La obra se encuentra ejecutada sobre un tejido con ligamento tafetán³⁶, con una densidad³⁷ de hilos por cm^2 de 16 hilos verticales \times 13 hilos horizontales (Fig. 27). Puesto que no muestra orillo, resulta difícil especificar qué hilos pertenecen a la trama y a la urdimbre.



Fig. 27. Detalle de la trama. *Dino-Lite Special lighting* (2 x).

La trama del tejido es bastante abierta e irregular, con presencia de algunos nudos (Fig. 29), se dispone torcida hacia la izquierda y algo distorsionada, formando una especie de ondas longitudinales en sentido horizontal. Ha sido confeccionada con hilos conformados por un solo cabo, que presentan una torsión en “Z” en un ángulo de 46° ³⁸ (Fig. 28). El grosor de los hilos varía ligeramente entre los hilos verticales y horizontales, siendo estos últimos más finos.

³³ VIVÓ, M^a C. *El marco. De la técnica a su análisis y clasificación*. [Trabajo Final de Máster] p. 38

³⁴ TIMÓN, M. P. *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*, p. 86

³⁵ *Ibid.* p. 39

³⁶ CAMPO, G. BAGAN, R. ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures*, p. 8

³⁷ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*, p. 129

³⁸ Se ha podido identificar con exactitud el grado de torsión del hilo gracias al empleo del microscopio digital *Dino-Lite Special Lighting* (CTS®).



Fig. 28. Detalle del grado de torsión de un hilo. *Dino-Lite Special lighting (56 x)*.

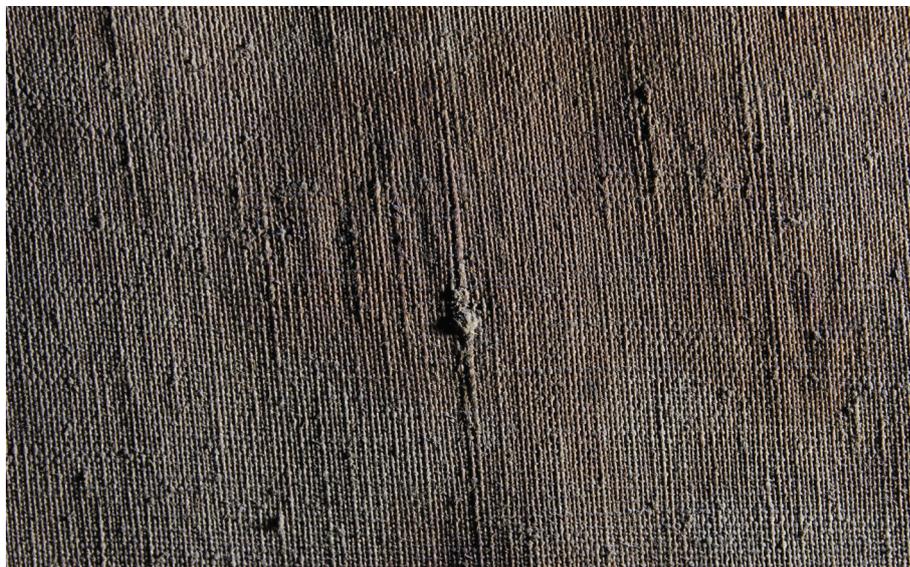


Fig. 29. Detalle de un nudo en el tejido.

A través de la toma de muestras de hilo que sobresalía de los bordes del tejido, tanto en vertical como en horizontal, se han podido llevar a término las siguientes pruebas.

En primer lugar, se ha realizado la prueba de combustión o ensayo pirogénico para reconocer la composición química de las fibras textiles³⁹. Se ha podido comprobar la facilidad para arder de las fibras, lo cual determina el origen celulósico de las mismas, así como el olor a papel quemado y el residuo blanquecino.

A continuación, mediante la prueba de secado-torsión, que consiste en humedecer la fibra y acercarla a una fuente de calor, se deduce que el tejido es un cáñamo al observar el giro de la fibra en sentido contrario a las agujas del reloj⁴⁰.

El sistema de sujeción del tejido al bastidor está compuesto por un total de 31 gabarros de hierro, que se disponen entre sí con intervalos de separación entre 3 y 5 cm. Se han situado 10 gabarros en el borde superior, 9 en el inferior y 6 en cada lateral.

6.2. BASTIDOR

En relación al bastidor, se puede afirmar que muy probablemente se trate del original debido al envejecimiento y suciedad que presenta (Fig. 30). Además, tanto las marcas en la tela como en el bastidor indican que han sido clavados una sola vez.



Fig. 30. Fotografía del bastidor original con luz rasante.

³⁹ CAMPO, G. BAGAN, R. ORIOLS, N. *op. Cit.* p. 11

⁴⁰ *Ibid.* p. 12

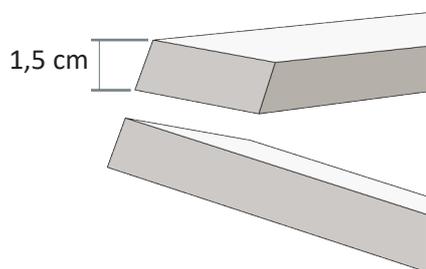


Fig. 31. Croquis del ensamble del bastidor.



Fig. 32. Detalle de la unión a inglete.

Se trata de un bastidor con formato rectangular, cuyas dimensiones totales son de 29,9 x 40 cm. Está compuesto por cuatro listones iguales dos a dos, de 1,5 cm de espesor y 2,15 cm de ancho, casados entre sí mediante clavos, a unión viva (Fig. 31), y posiblemente encolados. Presenta un tipo de ensamble fijo con unión a inglete, en un ángulo de 45° (Fig. 32).

Debido al oscurecimiento de la madera y su acabado ciertamente rugoso, es complicado distinguir las vetas y las marcas propias de la madera que sirven de ayuda para estudiar la anisotropía del soporte lúgneo, por lo que resulta difícil indicar con exactitud el tipo de corte que presentan los elementos originales.

Sin embargo, el astillamiento puntual de la madera indica la presencia de un tinte de un tono mucho más oscuro que el original, ya que en algunas zonas se entreve la madera de un color blanquecino amarillento. Puesto que resulta prácticamente imposible distinguir las vetas, se ha llegado a considerar que pueda tratarse de una madera del grupo frondosas, ya que estas suelen presentar un aspecto más homogéneo frente a las coníferas, que se caracterizan por tener unas vetas muy definidas⁴¹.

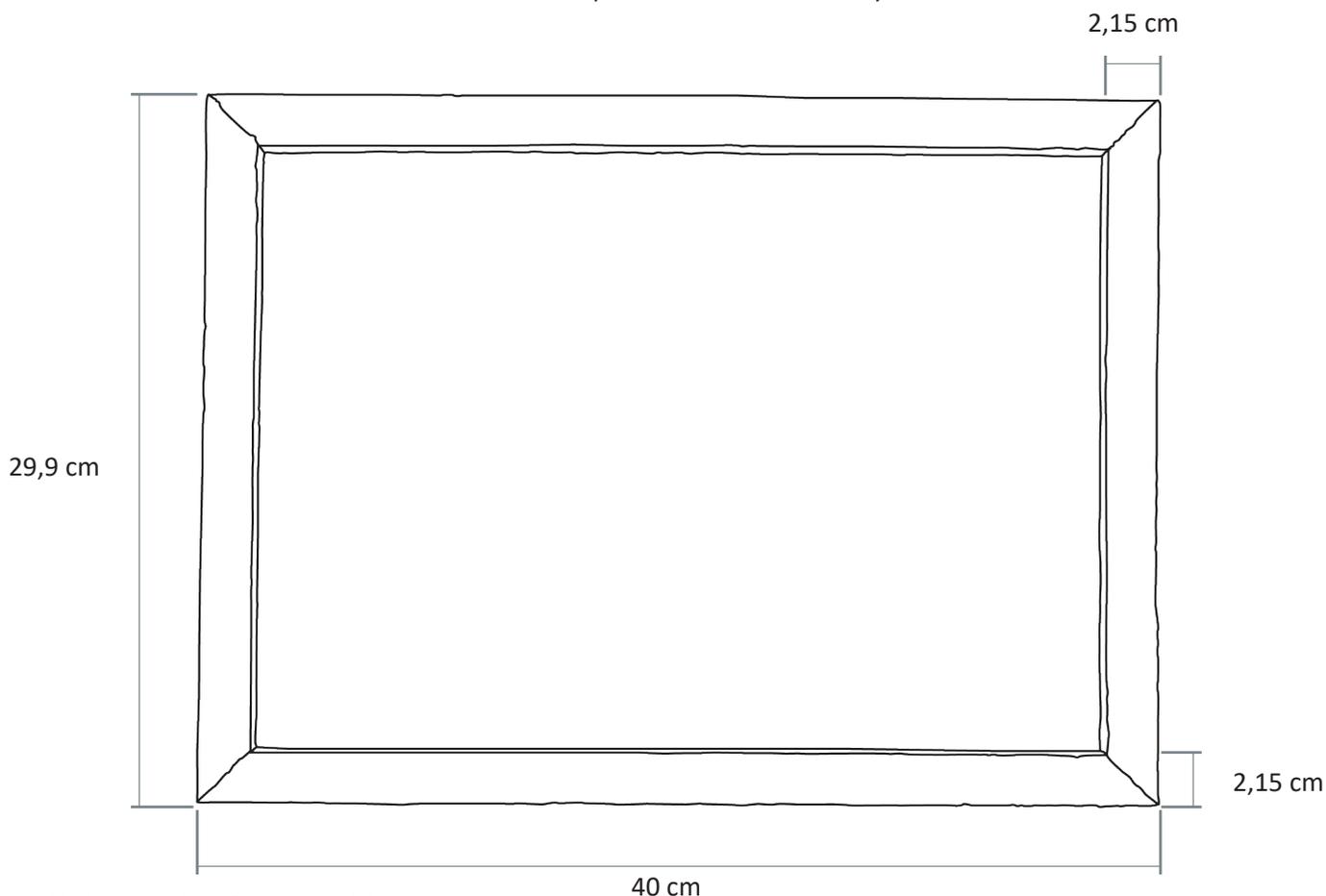


Fig. 33. Croquis del bastidor con medidas.

⁴¹ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*, p. 105

El acabado de la madera es muy irregular e imperfecto, carente de un tratamiento de lijado o pulido aparente, sin embargo, no hay presencia de nudos. Por otra parte, la manufactura del bastidor es burda, aristas vivas y un desnivel pronunciado en las juntas de unión entre los listones. Así mismo, es posible distinguir las huellas de la herramienta de confección en el ancho de los listones, probablemente tratándose ésta de un cincel.

6.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

Los estratos pictóricos constan de una capa fina y homogénea de preparación comercial de color blanco (Fig. 34) que abarca la superficie total del lienzo, dejándose ver en los bordes y en algunas zonas del anverso.



Fig. 34. Detalle de la capa de preparación. *Dino-Lite Special lighting (55,5 x)*.

La película pictórica es un óleo y el área total pintada no está claramente delimitada, ya que no abarca el perímetro en su totalidad, ocupando aproximadamente una superficie pintada de 29,8 x 40 cm. La pintura presenta una paleta amplia de colores que a su vez conjuga una gran variedad de tonos, entre los cuales destacan los verdes de la vegetación, los colores tierra en la parte inferior y los colores pastel en la parte superior del paisaje y en la indumentaria de la figura.

El artista emplea colores muy oscuros en el paisaje alrededor de la figura central, mientras que para la representación de la niña hace uso de tonalidades más claras y luminosas, como amarillos y rosas, contrastando así la figura sobre el fondo. Empleando este mismo efecto, destaca la parte superior de la figura sobre el fondo claro, ensombreciendo el rostro de la muchacha y recortando el contorno con tonos marrones. Se trata de una pintura muy rica en matices, pues se pueden distinguir en una única pincelada tonos muy variados. Los trazos son sueltos y dinámicos (Fig. 35), con presencia de numerosos empastes (Fig. 36), a diferencia de algunas zonas en las que apenas se aprecia la carga de pintura o simplemente se encuentra la capa de preparación a la vista.



Fig. 35. Detalle de la pincelada. *Dino-Lite Special lighting (55 x)*.



Fig. 36. Detalle de empastes con luz rasante.

Ami amiga Manzanet

J. Navarro

Fig. 37. Transcripción digital de la firma.

Fig. 38. Detalle de la firma y dedicatoria en el cuadrante superior izquierdo.



Fig. 39. Fotografía en detalle con reflectografía IR y luz transmitida.



Fig. 40. Fotografía en detalle con luz transmitida.

En la esquina superior izquierda de la pintura se localiza la dedicatoria del autor a su amigo y pintor Ricardo Manzanet, seguida de su firma: “J. Navarro” (Fig. 38). El pintor aplica la misma técnica pictórica que en el resto de la obra para ejecutar la firma, empleando el color negro para realzar la caligrafía sobre el fondo rosa claro. Produce un trazo ligeramente inclinado hacia la derecha, fino y alargado para la letra mayúscula y más grueso y redondeado para la letra minúscula.

A través del examen de la obra mediante la reflectografía IR⁴² ha sido posible comprobar e identificar la línea subyacente del dibujo preparatorio, concretamente en la zona del rostro de la figura (Fig. 39), siendo también visible con luz transmitida (Fig. 40).

Por último, es evidente la existencia de una película superficial de barniz, de cierto espesor, que dota de un aspecto muy brillante a la pintura. Con la fotografía de fluorescencia ultravioleta se ha podido observar el modo de aplicación del barniz, extendido de forma homogénea, ya que tampoco se encuentran excesos en las quedades de los empastes.

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La obra objeto de estudio, a priori no muestra un nivel de deterioro elevado, es decir, no presenta patologías que comprometan gravemente su estabilidad. Sin embargo, al profundizar en el estudio sobre el estado de conservación de la obra se observa, a rasgos estéticos, una lectura defectuosa

⁴² Datos de la toma fotográfica: Diagrama f/11, Velocidad 125, ISO 100, Cámara NIKON D-3000 modificada, Objetivo MICRO NIKKOR 60 mm, Filtro HOYA Infrarrojo R72. Realizada en el laboratorio de fotografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València por el profesor Juan Valcárcel Andrés.

de la imagen debido principalmente a la alteración del barniz, y una serie de pequeñas pérdidas que distorsionan, en menor medida, la correcta continuidad de la pintura. Así como, a nivel estructural, un bastidor que no cumple su función adecuadamente y, como consecuencia, ha provocado deformaciones en el plano del soporte textil.

7.1. SOPORTE TEXTIL

Como se ha expuesto anteriormente, fruto de la degradación ineludible sufrida por los materiales orgánicos que constituyen la obra, el reverso del lienzo indica, a través del oscurecimiento del tejido, la oxidación de las fibras textiles. Por medio de este proceso, también conocido como despolimerización, junto con los movimientos constantes de dilatación-contracción, el soporte textil ha perdido resistencia y elasticidad, por lo cual se muestra más frágil. Asimismo, presenta cierta rigidez que se constata en los bordes del lienzo tras su desclavado del bastidor.



Fig. 41. Detalle de las manchas en el soporte textil.



Fig. 42. Detalle de un desgarro en el tejido. *Dino-Lite Special lighting (55 x)*.



Fig. 43. Detalle de abolsamientos en ángulo superior izquierdo.

Siguiendo con el reverso, se observa una capa de suciedad superficial generalizada y numerosas manchas de un tono más oscuro, que abarcan gran parte de la superficie textil (Fig. 41). Posiblemente se trate de manchas de tipo graso, correspondientes al aglutinante oleoso y al barniz que han podido migrar hacia el reverso, debido a la red de fisuras y las lagunas de la película pictórica y a la apertura de la trama. A su vez, se encuentran algunas manchas de pintura, de color rojo y naranja, además de pequeños depósitos de pintura de color oscuro localizados en el cuadrante superior izquierdo.

En cuanto a la zona de sujeción del soporte, se han localizado una serie de orificios y diversos rasgados alrededor de los gabarotes que sujetan el lienzo al bastidor (Fig. 42). Este sistema de sujeción, en algunos puntos, ha dejado de cumplir su función, ya que la tela se ha separado del clavo, quedando éste último sujeto al bastidor. En otras zonas, queda visible el orificio pero no se conserva el gabarrote.

Debido a la falta de tensión causada por la ausencia de cuñas, aparecen deformaciones en el plano, que se manifiestan de forma pronunciada en las esquinas con las conocidas “bolsas en los ángulos”⁴³ (Fig. 43). Este mismo problema queda patente en el reverso del tejido a modo de “olas” o “guirnaldas de tensión”⁴⁴, fruto de tensión puntual y la sujeción alterna de la tela. Además, también como consecuencia de la inadecuada tensión del soporte textil, se pueden distinguir en los laterales de la obra, con la ayuda de la luz rasante, las marcas causadas por el bastidor.

⁴³ CASTELL, M. *Los bastidores y sus efectos perjudiciales en la pintura sobre lienzo: Caso práctico de restauración*, p. 47

⁴⁴ Ibid.

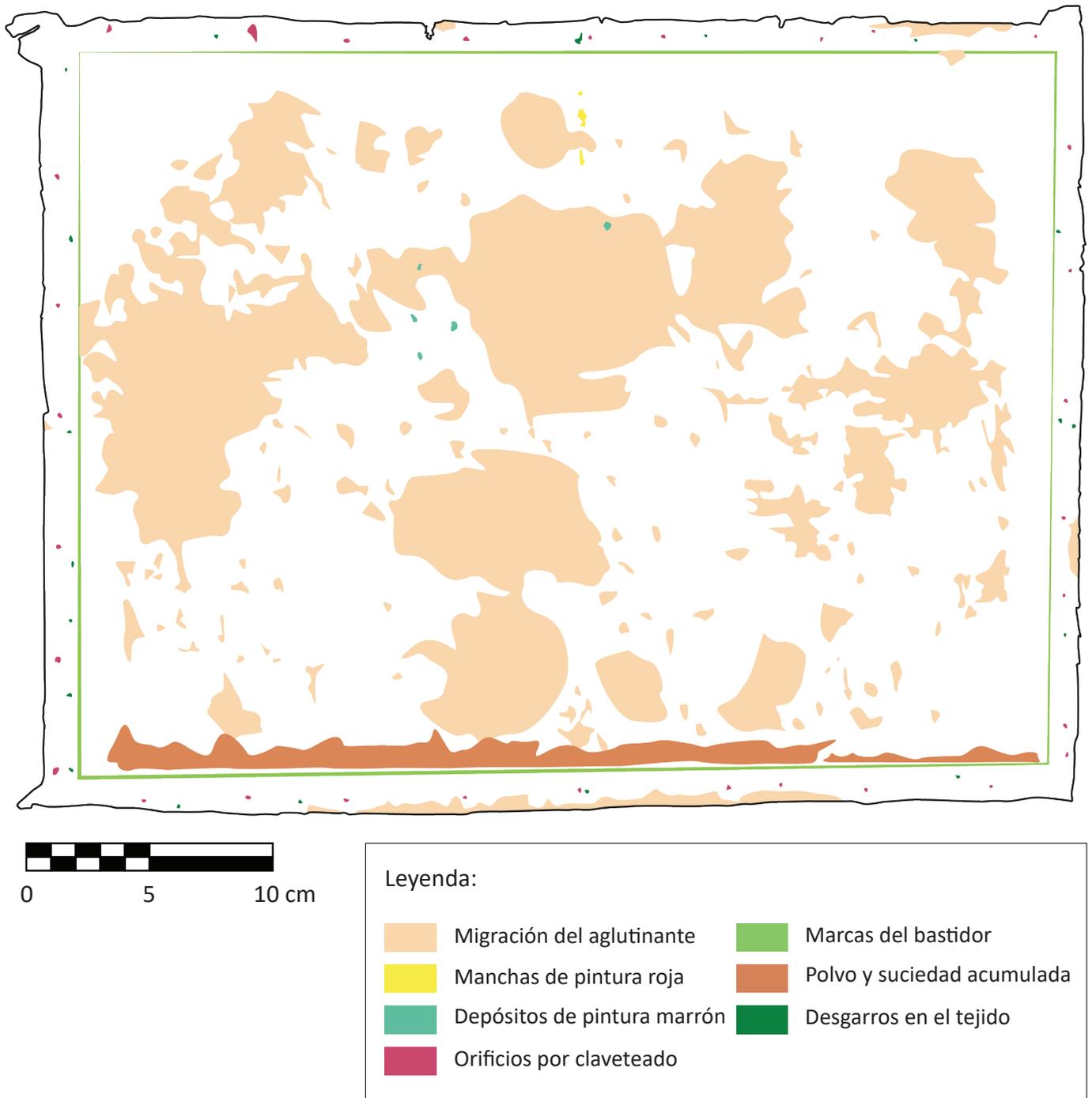


Fig. 44. Diagrama de daños del soporte textil de la obra.

Fig. 45. Suciedad acumulada en la parte inferior.



Por último, al retirar el bastidor desde el reverso, se descubre una acumulación de suciedad en la parte inferior del lienzo (Fig. 45), entre la cual se diferencian restos de polvo, astillas de madera y pequeños fragmentos de lo que podría ser yeso o restos de pintura blanca procedentes de la pared en la que estuvo expuesta la obra.

7.2. BASTIDOR



Fig. 46. Detalle de la madera del bastidor con luz rasante.

El bastidor original de la obra ofrece una estructura de sustento bastante débil e inestable debido a la delgadez de los listones, su acabado ciertamente tosco y su grado de deterioro. En la madera queda patente el oscurecimiento acusado por la oxidación del material y la posible presencia de un tinte, aplicado intencionadamente con el fin de oscurecerla, pues en algunas zonas de levantamiento de la madera se reconoce un tono más claro. Además, lo cubre una capa de suciedad generalizada.



Fig. 47. Detalle del ataque de insectos xilófagos en el bastidor original. *Dino-Lite Special lighting (55 x)*.

Tal y como se ha indicado en el apartado anterior, el acabado del bastidor es tosco y ciertamente descuidado (Fig. 46), en consecuencia, presenta un fuerte astillamiento, causado probablemente por la herramienta empleada durante su confección y la falta de un tratamiento de lijado posterior.

Por último, se advierte puntualmente un ataque biológico de insectos xilófagos en el soporte lúneo, tratándose posiblemente el insecto atacante de un coleóptero⁴⁵. Puesto que los orificios miden 1 mm aproximado de diámetro y el serrín tiene un aspecto granuloso (Fig. 47) precisamente podría corresponderse con la carcoma común o *anobium punctatum*⁴⁶. Se localizan principalmente en la cara vista del listón superior.

⁴⁵ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura caballete. Pintura sobre tabla*, p. 171

⁴⁶ AA. VV. *Guía para la identificación de los agentes degradadores de la madera*. ECM group, p. 8-9

7.3. ESTRATOS PICTÓRICOS



Fig. 48. Fotografía con luz reflejada.

La pintura presenta una capa bastante gruesa y homogénea de barniz (Fig. 48) alterado por la oxidación natural del material, que modifica estéticamente la correcta percepción de la imagen representada y el brillo de los colores originales.

A través de la macrofotografía⁴⁷ y la fotografía con luz transmitida se ha detectado la presencia de una red de craqueladuras y fisuras que a simple vista parece prácticamente imperceptible (Fig. 49). En este caso, son debidas al envejecimiento inevitable de los materiales y a los movimientos termohigrométricos del soporte, puesto que afectan al conjunto de los estratos pictóricos (preparación + película pictórica + barniz).

Fig. 49. Detalle de las craqueladuras de envejecimiento. *Dino-Lite Special lighting (55 x)*.

Fig. 50. Detalle de las craqueladuras siguiendo el patrón de la trama. *Dino-Lite Special lighting (55 x)*.



Las redes de craquelados están presentes en mayor o menor medida en diferentes áreas de la pintura, pero sobre todo prevalecen en zonas de mayor espesor de la película pictórica. Sin embargo, en zonas de poca carga pictórica se puede contemplar la transferencia del ligamento del tejido a modo de craquelado, debido a la apertura de la trama (Fig. 50). A esto se suma un conjunto de pequeñas pérdidas (Fig. 51), algunas de dimensiones muy reducidas, que comprenden desde la capa de preparación hasta la película pictórica, dejando a la vista el soporte textil. La mayor parte de estas pérdidas se encuentran en la parte central del cuadro y en el lateral derecho a la altura de la arista del bastidor.



Fig. 51. Detalle de pérdida de película pictórica.

A lo expuesto anteriormente, se le añaden las alteraciones producidas por causas antrópicas. Mediante la fluorescencia ultravioleta se ha podido establecer que se llevaron a cabo varias intervenciones en el anverso, tratándose estas de repintes aplicados directamente sobre el tejido (Fig. 52). Se encuentran de manera puntual en aquellos faltantes que destacan en mayor medida por su tamaño y ubicación, en la parte central de la pintura. Sin embargo, no

⁴⁷ Fotografías realizadas con *VIDEOMICROSCOPIO DIGITAL MOD. AM 4113 T-FVW-R 4: Dino-Lite Special lighting*. CTS®.

todas las pérdidas han sido intervenidas: esto puede ser porque han tenido lugar posteriormente a la intervención, o bien porque pasaban desapercibidas respecto a la unidad de la obra por sus pequeñas dimensiones.

De manera excepcional, se han identificado algunos repintes sobre la capa pictórica, como es el caso de la firma del autor, que ha sido repasada en algunas partes de la caligrafía en las que la pintura se había perdido.

Por último, como ya se ha hecho referencia, quedan visibles en el anverso las marcas causadas por el bastidor en el reverso: abolsamientos, grietas y desprendimiento de los estratos pictóricos. No obstante, se observa una superficie perimetral de 5 mm, en los bordes de la pintura, en la que aparecen en menor medida los efectos por el paso del tiempo. Dicha superficie corresponde al sistema de enmarcado de la obra, que recae directamente sobre la pintura con la finalidad de encajar el lienzo en el marco, proporcionando a su vez una protección a esa pequeña zona de la pintura.



Fig. 52. Fotografía de la película pictórica con fluorescencia ultravioleta.



Fig. 53. Fotografía con luz transmitida.



Fig. 54. Fotografía con luz infrarroja.

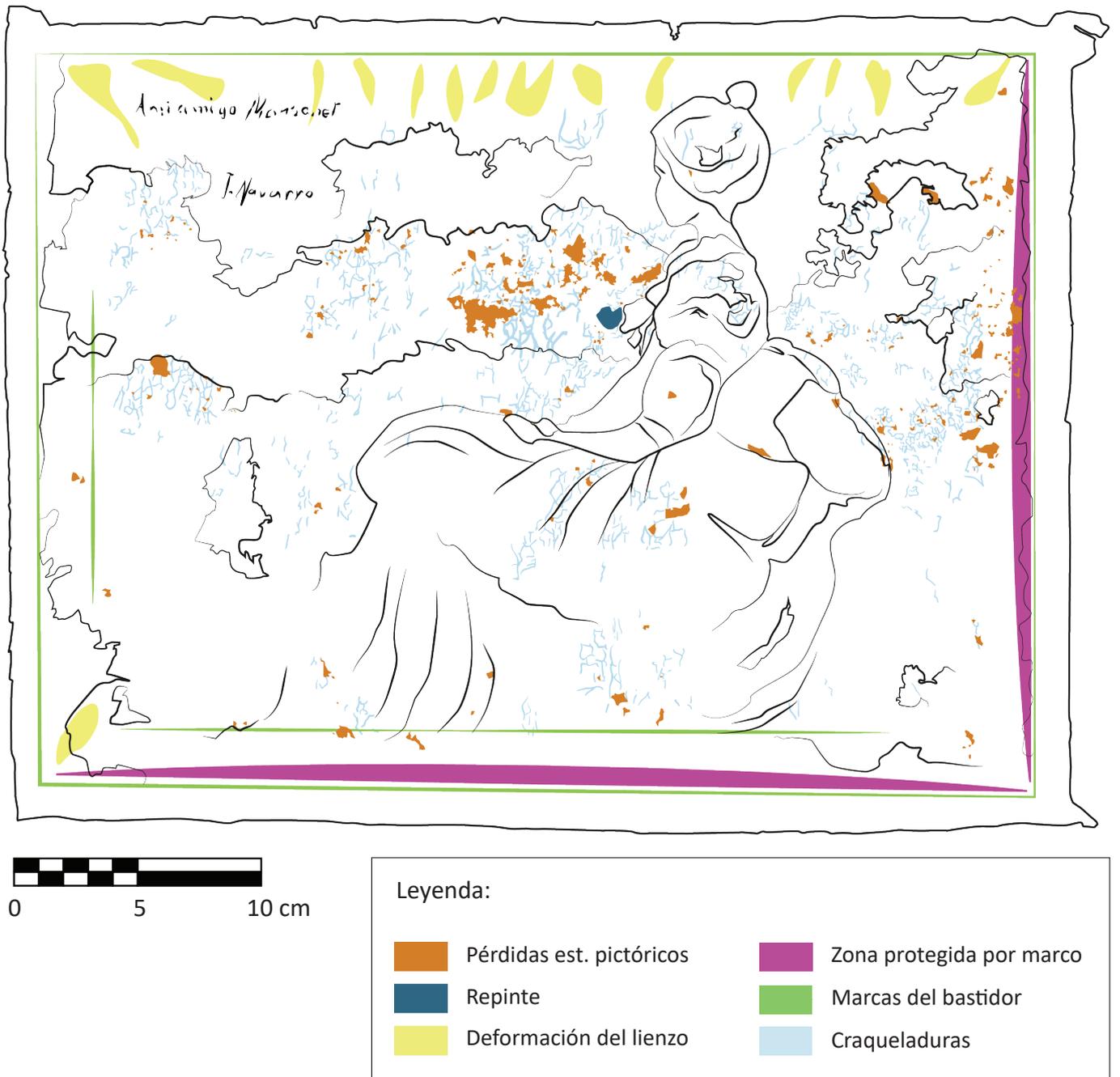


Fig. 55. Diagrama de daños del los estratos pictóricos de la obra.

8. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Tras recopilar la información necesaria relativa a los aspectos técnicos y al estado de conservación de la obra, se inició el proceso de intervención, llevado a cabo en el taller laboratorio de pintura de caballete y retablos en las instalaciones del IRP durante el primer cuatrimestre del curso académico 2019/2020. El principal objetivo del procedimiento fue conferir a la obra estabilidad estructural, así como proporcionar una correcta lectura de la película pictórica. Ante todo, se ha procurado el beneficio y la perdurabilidad en el tiempo del bien cultural con los tratamientos aplicados.

En primer lugar, se retiró el lienzo del sistema de enmarcado, que se almacenó en el taller durante el proceso ya que no presentaba daños y no fue necesaria su intervención. El siguiente paso consistió en realizar, por un lado, las pruebas de solubilidad pertinentes para comprobar la sensibilidad de la pintura a los disolventes orgánicos neutros: agua, etanol, acetona y ligroina. Se observó que los disolventes no perjudicaban la capa de color, a excepción de la acetona que ligeramente removía algunos rojos. Por otro lado, se verificó la sensibilidad al calor y a la humedad. Finalmente, se pudo constatar por los resultados que no se ponía en riesgo la integridad de la obra, por lo que se procedió a su total restauración.

8.1. SOPORTE TEXTIL



Fig. 56. Extracción de los gabarotes.



Fig. 57. Limpieza mecánica del reverso mediante brocha.

Previo al resto de tratamientos se procedió a desclavar el soporte textil de su bastidor original, con la ayuda de un destornillador de punta plana se extrajeron los gabarotes que sostenían el lienzo con mucha facilidad y sin apenas ejercer presión (Fig. 56). Al retirar el bastidor, se realizó una primera limpieza mecánica del reverso, mediante brocha y aspiración, para eliminar la suciedad acumulada en la parte inferior de la obra, entre el lienzo y el bastidor (Fig. 57).

El primer paso fundamental fue la protección-consolidación de los estratos pictóricos, para asegurar su permanencia y cohesión durante los posteriores tratamientos en el reverso. En este caso, se empleó como papel de protección un tejido TNT 30/B⁴⁸. Para permitir su adherencia a la película pictórica, se escogió una solución de Beva[®] 371 diluida en White Spirit D40 al 50%. Debido a la presencia de numerosos empastes en la pintura, que hacían inviable la aplicación de calor por planchado, se optó por regenerar el adhesivo en la mesa de baja presión, ya que ofrece una aplicación de presión controlada y homogénea.

⁴⁸ Se trata de un tejido no tejido compuesto por un 80% de viscosa y un 20% de poliéster, cuyo gramaje es de 25 g/m². CTS[®]. [En línea]



Fig. 58. Proceso de protección-consolidación de los estratos pictóricos.

Se aplicó la mezcla adhesiva en caliente (Fig. 58) y se dejó evaporar el disolvente durante 24 horas. Para lograr una correcta consolidación fue necesaria la aplicación de calor, en este caso, mediante la mesa de baja presión puesto que la presencia de empastes en la pintura dificultaba cualquier práctica de presión que pudiera causar el aplastamiento de la pintura. De este modo, se reactivó el adhesivo en la mesa de baja presión hasta alcanzar los 65º C, con una presión suave y uniforme hasta su completo enfriado.

Con la obra exenta del bastidor y protegida la película pictórica, se realizaron catas de limpieza sobre el tejido, en el reverso, con distintos materiales: goma Milan® 430⁴⁹ y esponja Wishab⁵⁰, empleando la parte blanda. Finalmente se seleccionó la goma Milan® 430 para llevar a cabo la limpieza mecánica de la superficie (Fig. 59), ya que retiraba mayor cantidad de suciedad, y se eliminaron posteriormente las partículas de residuo mediante brocha y aspiración.

Tras el desclavado, el soporte textil se encontraba frágil y precisaba un refuerzo estructural que permitiese su reubicación en el nuevo bastidor, pues los bordes del lienzo eran muy estrechos y presentaban orificios y desgarros originados por los clavos. Para ello se planteó un entelado de bordes perimetral diseñado en aspa, con tal de facilitar el clavado del lienzo en el bastidor. Se seleccionó una tela de lino⁵¹, que fue previamente puesta a remojo en agua fría durante 24 horas para eliminar el apresto y se dejó secar al aire.



Fig. 59. Proceso de limpieza mecánica del reverso con goma.

⁴⁹ Es una goma suave de caucho sintético tipo “miga de pan” cuadrada, comercializada por la casa Milan®. [En línea]

⁵⁰ La esponja Wishab (AKAPAD) se utiliza en la conservación y restauración de bienes culturales y está especialmente diseñada para superficies estructurales y sensibles como pinturas, frescos, murales, mármoles, metales, etc. CTS®. [En línea]

⁵¹ TELA ART. CTS 1111 - LINO HERVIDO. Puro lino 100% tejido en telar, con un gramaje de 340 g/m² y una densidad de hilos por cm² de 15 x 15. CTS®. [En línea]



Fig. 60. Detalle de la zona de adhesión.



Fig. 61. Entelado de bordes perimetral en aspa.



Fig. 62. Detalle de los restos de Beva® 371 en la película pictórica.

A continuación, se diseñaron las bandas, dos a dos, para cada lado del lienzo: para los bordes superior e inferior se confeccionaron dos bandas de 10,5 x 45,5 cm y de 35,5 x 10,5 cm para los bordes izquierdo y derecho. La zona de contacto con la obra era de 3,5 cm aproximadamente, incluidos los flecos de 0,5 (Fig. 60). No obstante, debido a la irregularidad de los bordes se tuvo que definir la zona de adhesión de cada lado en particular, obteniendo el contorno exacto de la tela original. Los bordes fueron adheridos con Beva® 371 Film, reactivada mediante calor (65º C), interponiendo un papel siliconado Melinex®⁵² y aplicando peso de manera puntual hasta su enfriado. Para ello se ideó una amortiguación con etilvinilacetato (goma EVA), que se colocó entre la cama y el lienzo con tal de mitigar el peso aplicado sobre las zonas de empaste.

Una vez subsanados los bordes (Fig. 61), se realizó la desprotección de la superficie pictórica, aplicando White Spirit mediante un hisopo, de manera controlada, sobre el TNT para reactivar el adhesivo. El papel de protección pudo retirarse con mucha facilidad, sin embargo, quedaron residuos de Beva® 371 en gran parte de la pintura (Fig. 62), sobre todo en las zonas de mayor relieve. Estos restos fueron eliminados a través de la limpieza química, y de forma puntual y mecánica, se tuvo que insistir con un bisturí para retirar todos los excesos acumulados en los recovecos de los empastes.

Tras desproteger la pintura, se procedió al tensado del lienzo en el nuevo bastidor (Fig. 63). Primeramente, se aplicó una grapa a cada lado en el centro del listón y, con la ayuda de unas tenazas para tensar el soporte, se inició el clavado mediante grapas de acero inoxidable y una protección de TNT intermedia, alternando en paralelo la aplicación de las mismas y del centro hacia los extremos.



Fig. 63. Detalle del doblez y grapado al bastidor en una esquina.

⁵² Tereftalato de polietileno (PET) es el nombre químico para la resina de poliéster, que se obtiene en forma de película orientada biaxialmente, sin aditivos, que es inerte y se emplea como material de conservación y restauración de bienes culturales. [En línea]

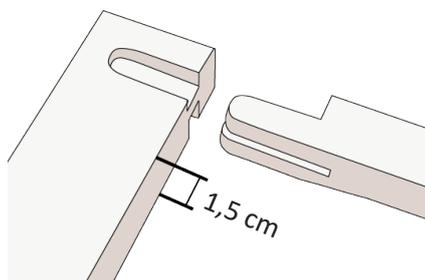


Fig. 64. Croquis del ensamble del bastidor nuevo con medidas.



Fig. 65. Aplicación de tinte en bastidor nuevo.

8.2. BASTIDOR

Atendiendo a las características y al estado de conservación del bastidor original, así como la insuficiente consistencia que confería a la obra y su imposibilidad de tensado, se tomó la decisión de sustituirlo por un bastidor nuevo que cumpliera los requisitos académicos adecuados.

Por tanto, se encargó un bastidor móvil con sistema para cuñas, de madera de pino, con unas dimensiones similares al original de 30 x 40 cm. En este caso, presenta un ensamble a horquilla cerrada (Fig. 64) y un rebaje en la parte interior en contacto con la obra, para evitar el roce de la madera con el lienzo.

Se aplicaron varios tratamientos a la madera con el fin de prolongar su perdurabilidad. En primer lugar se lijó la superficie del bastidor para eliminar las irregularidades de la madera. Una vez nivelada la superficie, se llevó a término un tratamiento preventivo contra el ataque de insectos xilófagos con XYLORES Pronto⁵³, aplicado a brocha por toda la superficie del bastidor, que se introdujo posteriormente en una bolsa herméticamente cerrada durante 48 horas para dejar actuar el producto. A continuación, se aplicó un tinte a base de nogalina⁵⁴ para proporcionar a la madera un aspecto envejecido para que se integrase con la estética de la obra (Fig. 65). Finalmente, se protegió la madera con Cosmolloid H80⁵⁵, diluida al 50% en ligroina, mediante muñequilla para impermeabilizar y preservar la madera de los efectos de la humedad. Del mismo modo fueron tratadas las cuñas.

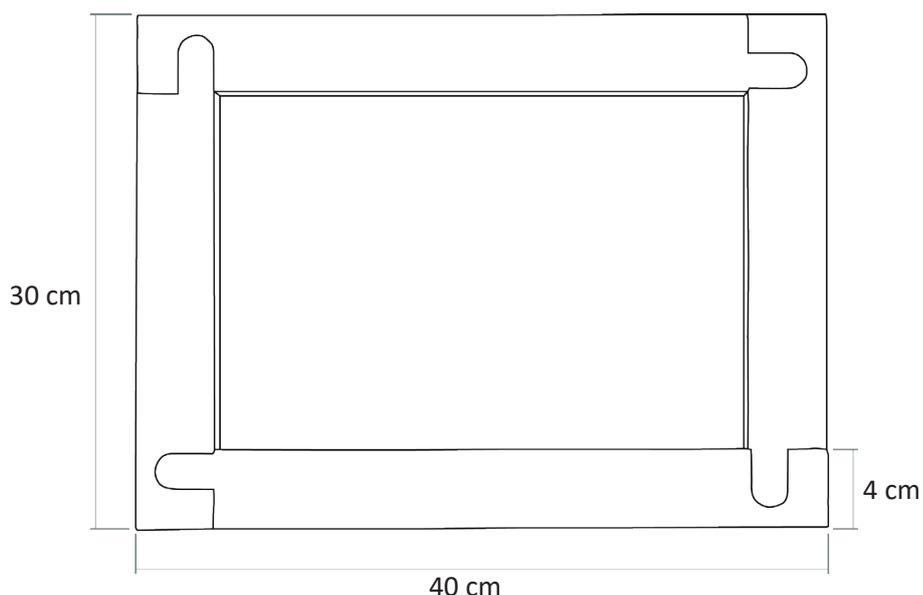


Fig. 66. Croquis del bastidor nuevo con medidas.

⁵³ Insecticida líquido, incoloro, inodoro, listo para usar, basado en la Permetrina para el cuidado y prevención de la madera contra el ataque de insectos xilófagos. AGARAGAR. [En línea]

⁵⁴ Proporciones empleadas: 1 volumen de nogalina en 3 de agua.

⁵⁵ Es una cera microcristalina con alto punto de fusión (76-80°C), que está compuesta por una mezcla de hidrocarburos saturados obtenidos de la refinación de petróleo. CTS®. [En línea]

8.3. TRATAMIENTOS ESTÉTICOS



Fig. 67. Cata de limpieza con acetona en el anverso.

Una vez concluida la intervención del soporte y asegurada su estabilidad, se dio comienzo a los tratamientos estéticos, que tienen por objetivo facilitar una correcta interpretación de la pintura y devolver la claridad de los colores originales.

Se hicieron distintas pruebas en el anverso para dar con el sistema de limpieza óptimo que permitiese eliminar el barniz oxidado sin perjudicar o dañar la capa de pintura (Fig. 67). En primer lugar, se realizaron catas de limpieza con el Test Acuoso I debido a su inherente inocuidad, tanto para la pieza como para la persona que lo manipula. Este está compuesto por diferentes unidades que abarcan la inclusión de espesantes, agentes quelantes y tensoactivos que se sumarán a los efectos que ejercen las soluciones tamponadas a determinado pH⁵⁶.

Se comenzaron las catas con soluciones acuosas con pH neutro 7, y se siguió manteniendo el rango de seguridad con pH 5,5 y pH 8,5, probando tanto con la solución tampón libre como con un quelante débil (TAC) y con un tensoactivo débil (Tween® 20). El Test Acuoso I dio resultados en la eliminación de los repintes, lo cual sugiere que el material con el que se efectuaron era acuoso. En la siguiente tabla se muestran los sistemas empleados con los que se obtuvieron mejores resultados (verde) y el que finalmente se empleó para la limpieza (salmón):

Test Acuoso I		pH 5.5	pH 7	pH 8.5
Composición elemental	Solución tampón (100 ml)	A	B	C
Aditivos	Gelificante 4 g Klucel® G	Tampón A + gelificante	Tampón B + gelificante	Tampón C + gelificante
	Quelante débil 0,5 g citrato de triamonio (TAC)	Tampón A + TAC	Tampón B + TAC	Tampón C + TAC
	Tensoactivo débil 3 gotas Tween® 20	Tampón A + Tween 20	Tampón B + Tween 20	Tampón C + Tween 20

Para llevar a cabo la remoción del barniz envejecido, se consideró oportuno probar con disolventes orgánicos neutros, pues es posible llevar a cabo la actuación de manera lógica y ordenada, teniendo en cuenta la seguridad

⁵⁶ COLOMINA, T. Notas para un proceso metódico de limpieza. En: *Curso-Taller de limpieza de pintura caballete y escultura policroma*. p. 22

de la obra. Se efectuaron pequeñas catas con las mezclas de disolventes con menor polaridad a mayor polaridad, en distintas áreas de la superficie pictórica (colores, preparación, zonas con mayor y menor carga de pintura) para tener en cuenta el efecto producido por la mezcla en las distintas partes de la pintura. Primero se probó con ligroina al 100% (Fd 97) y siguieron las pruebas con mezclas de ligroina y acetona en diferentes proporciones y polaridades, pues ya se había observado que la acetona removía la capa de barniz en las pruebas previas. Al probar con las mezclas LA6 (40% ligroina - 60% acetona Fd 67) y LA7 (30% ligroina - 70% acetona Fd 62) se observó que ambas permitían retirar el barniz envejecido en cierta medida, no obstante, demandaban demasiada insistencia.

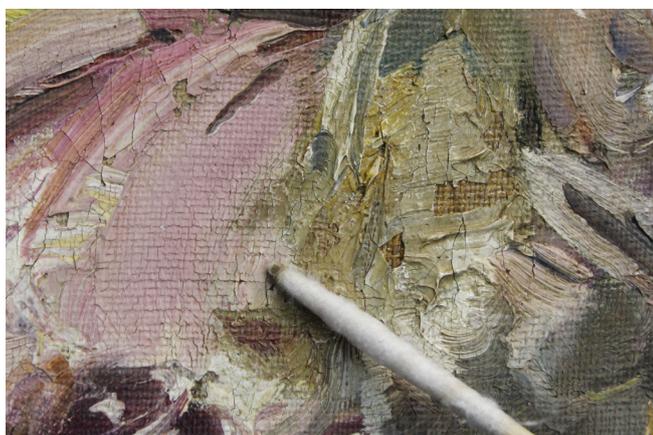


Fig. 68. Detalle durante de limpieza química.



Fig. 69. Mismo detalle después de la limpieza química.

Finalmente, se definió un protocolo de limpieza con una mezcla de ligroina al 20% y acetona en un 80% (Fd 57), mediante la cual fue posible eliminar la gruesa capa de barniz, sin ejercer más fricción de la debida y sin poner en riesgo la película pictórica. El barniz se extraía con mucha facilidad (Fig. 68, 69) y de manera homogénea, incluidas aquellas zonas empastadas en las que había acumulación de producto. Durante el proceso de limpieza se observó que la suciedad que se extraía (suciedad ambiental + barniz envejecido) era muy oscura, por lo que se pensó que la obra pudo estar expuesta en algún momento cerca de una chimenea. Además, se contempló un tipo de suciedad subyacente al barniz que no fue posible eliminar con la mezcla de disolventes. De manera que se realizaron de nuevo pruebas con soluciones acuosas y se logró paliar su intensidad con una solución con pH 7 y un quelante débil (TAC).



Fig. 70. Estratos pictóricos tras la remoción del barniz.

Una vez completada la limpieza química (Fig. 70) y evaporados los disolventes se aplicó una primera capa de barniz a brocha para reavivar los colores tras la limpieza y proteger la pintura del proceso de estucado, con la obra en horizontal, realizando movimientos circulares para impregnar bien toda la superficie y controlando los excesos en los empastes de la pintura (Fig.71).



Fig. 71. Barnizado de la película pictórica con resina natural.

Para elaborar el barniz se empleó una solución madre⁵⁷ de resina Dammar diluida al 25% en White Spirit puesto que se conoce bien su proceso de envejecimiento y su fácil reversibilidad con el paso del tiempo.

La reintegración de faltantes se llevó a cabo con una masilla tradicional⁵⁸ aplicada con un pincel fino debido a las pequeñas dimensiones de las lagunas (Fig. 73). En este caso, se utilizó un estuco de gelatina técnica (2 g en 25 ml de agua desionizada) y carbonato cálcico⁵⁹ como carga inerte. En las lagunas de mayor tamaño se realizó un proceso de texturización para imitar la textura original de la superficie y no romper la lectura formal y cromática de la obra (Fig. 72).



Fig. 72. Texturización del estuco.



Fig. 73. Estucado de lagunas.

⁵⁷ El barniz “madre” se obtiene de la resina Dammar; se colocan las piedras de resina trituradas en el interior de una media, que a su vez se introduce en un recipiente con disolvente sin llegar a tocar el fondo. Dicho recipiente debe estar herméticamente cerrado para evitar la evaporación del disolvente y se deja reposar la mezcla, en un lugar poco expuesto a la luz y lejos de fuentes de calor, hasta la disolución de las piedras de resina. ZALBIDEA, M^a A. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*, p. 497

⁵⁸ FUSTER, L. CASTELL, M. GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*, p. 79

⁵⁹ El Calcio Carbonato Micronizado es polvo de mármol muy fino que se obtiene del triturado de rocas calcáreas naturales. CTS® [En línea]

Al tratarse de lagunas pequeñas se decidió realizar la reintegración cromática mediante la técnica de puntillismo⁶⁰. En primer lugar, se emplearon colores al agua para manchar los faltantes con una tinta plana como base y, tras su secado, se volvió a barnizar la obra con resina Dammar al 25% en White Spirit. Finalmente se ajustaron los tonos con colores al barniz (Gamblin) mediante la técnica de puntillismo (Fig. 74, 75).

En último término, para finalizar el proceso de restauración de la obra, se dio una mano de barniz por superposición de capas, conocido como el barnizado multicapa, que combina la aplicación de barnices naturales y sintéticos. Se utilizó una resina Regalrez® 1094⁶¹ (20-25 g en 100 ml de White Spirit) a la cual se añadió un 2% de Tinuvín® 292 como estabilizante⁶². Siguiendo este método, se aplicó una primera capa de resina natural en contacto con la obra debido a su fácil reversibilidad y, posteriormente, una última de resina sintética que actuará como barrera frente a los agentes atmosféricos y como película aislante del barniz natural, ya que presenta una mejor resistencia a la oxidación. Las primeras capas de barniz natural se aplicaron a brocha, mientras que la última se aplicó mediante compresor, con tal de crear películas finas y homogéneas.



Fig. 74. Detalle lagunas estucadas.



Fig. 75. Detalle reintegración cromática.

⁶⁰ El punteado, puntinato o puntillismo es una técnica que se basa en la teoría del “Puntillismo” consistente en la yuxtaposición de pequeños puntos de colores que se fusionan en el ojo del espectador resultando la tonalidad deseada. Al igual que sucede en el *tratteggio* y en el *rigattino*, juega con la transparencia del color blanco del fondo para la elaboración del tejido pictórico. MERCADO, M. S. *Técnicas y procedimientos de reintegración cromática*, p. 8

⁶¹ Es una resina alifática de bajo peso molecular, que se caracteriza por una elevada resistencia al envejecimiento y de propiedades ópticas similares a las de las resinas naturales. CTS® [En línea]

⁶² Anteriormente se añadía Kraton G1650® al barniz como espesante, con el fin de mejorar sus propiedades mecánicas. [ZALBIDEA, M^a A. *Revisión de los estabilizadores de rayos UV*, p. 496] Sin embargo, hoy en día ya no se recomienda su uso en la confección de barnices puesto que altera las propiedades del Regalrez® 1094. [VV. AA. *Low molecular weight varnishes*, p. 40]



Fig. 76. Fotografía final del anverso.

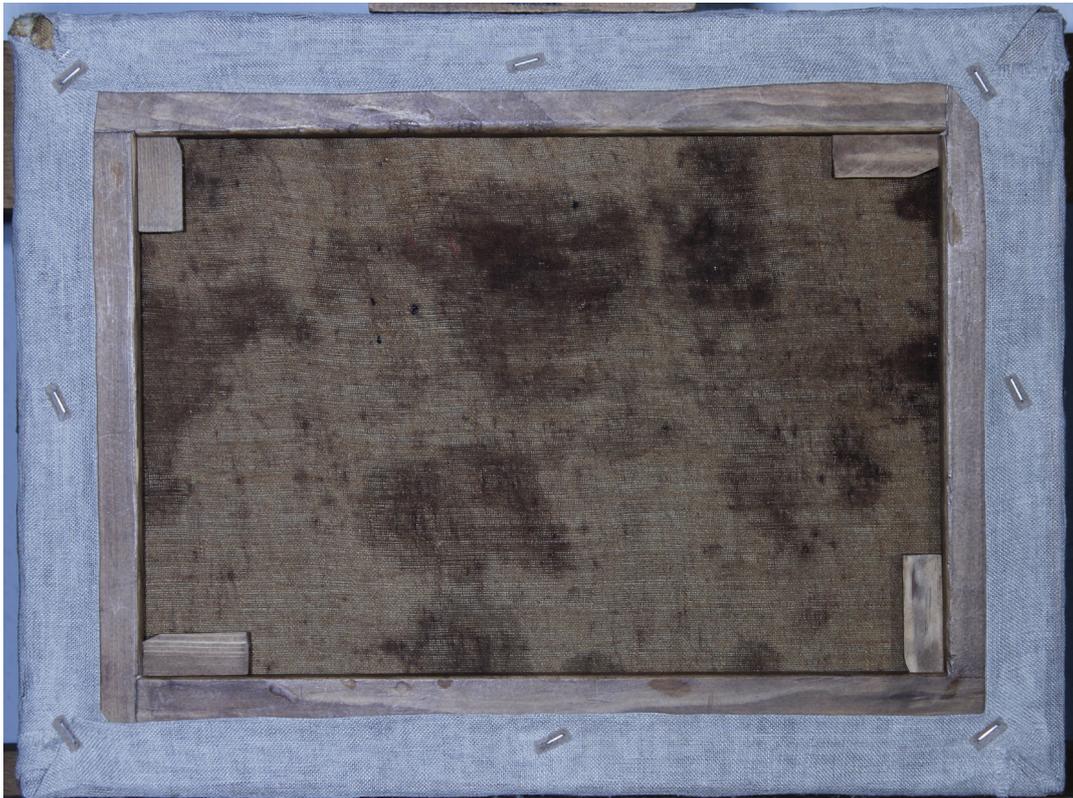


Fig. 77. Fotografía final del reverso.

9. CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo, en el cual se han podido poner en práctica muchos de los conocimientos adquiridos a lo largo de estos cuatro años, se ha podido llegar a las siguientes conclusiones:

El panorama pictórico valenciano de finales del siglo XIX ha legado incontables muestras artísticas que revelan el prestigio y la repercusión internacional que lograron algunos artistas a favor del territorio levantino. A pesar de que muchos pintores valencianos con una amplia producción, como fue el caso de José Navarro, fueron eclipsados durante mucho tiempo por la fama de otros grandes artistas del género del ámbito nacional.

Gracias a la investigación bibliográfica del autor se ha podido comprobar que, a pesar de poseer una prolífica obra pictórica, la cantidad de información que se encuentra sobre él es muy escasa y gran parte de su producción se reduce a colecciones privadas y al mercado artístico. Esto puede originarse de su desafortunada circunstancia familiar, la cual le impide tener descendencia. Sin embargo, ya bien entrado el siglo XX, su obra adquiere un merecido reconocimiento y es espléndidamente valorada en el mercado del arte.

Tanto el estudio histórico-artístico de esta pintura de Navarro Llorens como el de su obra más extensa, nos han permitido suponer de forma hipotética la manera de trabajar del artista: sobre soportes de pequeñas dimensiones, con una paleta de colores plenamente amplia, una pincelada enérgica y empastada. Generalmente de ejecución rápida y tomando modelos del natural, ya fueran paisajes, marinas o figuras ejerciendo sus actividades diarias.

La toma fotográfica y las diferentes técnicas empleadas ponen de manifiesto la importancia de su uso a la hora de apoyar visualmente el conjunto de la información descrita en el trabajo y documentar el bien cultural antes y después de su proceso restaurativo.

Por otra parte, mediante el análisis de los materiales que comprenden la obra, para así entender la manera de degradación de los mismos, se han podido adscribir gran parte de las patologías presentes a la estructura inadecuada del bastidor original, que ha derivado en la falta de tensión del lienzo y en la consiguiente deformación del plano, originando una red de craqueladuras y pérdidas de los estratos pictóricos.

Finalmente, teniendo en cuenta todos los datos recogidos se ha diseñado una estrategia de intervención que, posteriormente, se ha llevado a término sin inconveniente en el Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio, favoreciendo su perdurabilidad a través de los años.

10. BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, E. La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española. En: *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle serie (MCV)*. España, 2007. Nº. 37-1, pp. 13-37. ISSN 2173-1306 [Consulta: 20-03-2020] Disponible en: <<https://journals.openedition.org/mcv/2821>>

- AGARAGAR. *XYLORES Pronto*. [Consulta: 23-05-2020] Disponible en: <<https://agaragar.net/products/xylores-pronto>>

- BONET, V. Construyendo una imagen, creando escuela: Consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España. En: *Revista Ars Longa: cuadernos de arte*. 2000, Nº. 9-10, pp. 145-156. ISSN 1130-7099 [Consulta: 16-03-2020] Disponible en: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/28182>>

- BONET, V. Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia. En: *Saitabi*. Revista de la Facultat de Geografia i Història, (Ejemplar dedicado a: Homenaje al profesor Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco). 1955, Nº. 45, pp. 69-78. ISSN 0210-9980 [Consulta: 02-04-2020] Disponible en: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/27083>>

- BOZAL, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Vol. I. 1900-1939, Antonio Machado Libros, 2013. ISBN 978-84-9114-059-7 [Consulta: 17-04-2020] Disponible en: <<https://n9.cl/n50r3>>

- CAMPO, G., BAGAN, R., ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures: Metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. ISBN 9788439379904

- CASTAÑER, X. *José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*. Sevilla: Ed. Punto Rojo Libros, S.L., 2011. ISBN 978-84-15350-98-9 [Consulta: 11-05-2020] Disponible en: <<https://www.uv.es/francas2/LibroPinazo.pdf>>

- CTS®. *Calcio Carbonato Micronizado*. [Consulta: 15-06-2020] Disponible en: <<https://shop-espana.ctseurope.com/342-calcio-carbonato-micronizado>>

- CTS®. *Cosmolloid H80*. [Consulta: 23-05-2020] Disponible en: <<https://shop-espana.ctseurope.com/184-cera-microcristalina>>

- CTS®. *Espanja Wishab AKAPAD*. [Consulta: 12-06-2020] Disponible en: <<https://shop-espana.ctseurope.com/627-espanja-wishab-akapad>>

- CTS®. *Regalrez® 1094*. [Consulta: 15-06-2020] Disponible en: <<https://shop-espana.ctseurope.com/107-regalrez-1094>>

- CTS®. *Tejido no tejido TNT 30/B*. [Consulta: 15-06-2020] Disponible en: <<https://shop-espana.ctseurope.com/374-tejido-no-tejido-art-tnt-30b>>

- CTS®. *TELA ART. CTS 1111 - LINO HERVIDO*. [Consulta: 14-05-2020] Disponible en: <<https://shop-espana.ctseurope.com/381-tela-art-cts-1111-lino-hervido>>

- DE AZCÁRRAGA, A. *Arte y artistas valencianos*. 2ª ed. Valencia: Ajuntament de València, 1999. ISBN 84-89747-71-7.

- FUSTER, L., CASTELL, M., GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: Criterios, materiales y procesos*. Universitat Politècnica de València, 2008.

- GARCIA, C. *José Navarro Llorens: Valencia, 1867 – Godella, 1027*. [Consulta: 12-03-2020] Disponible en: <<https://www.carmenthyssenmalaga.org/artista/jose-navarro-llorens>>

- GARCÍA, Mª C. *La pintura española en los siglos XIX y XX: Rafael García Guijo: Vida y obra*. HENARES CUELLAR, I (dir.), VICENTE GALÁN, E. M (dir.). Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2015. [Consulta: 27-04-2020] Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=56012>>

- GUEROLA, V., MORENO, B. y COLOMINA, T. *Notas para un proceso metódico de limpieza: Curso-Taller de limpieza de pintura de caballete y escultura polícroma*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017.

- GUZMÁN, J. *Reivindicando el siglo XIX valenciano, más allá de Sorolla*. [Consulta: 14-03-2020] Disponible en: <<https://valenciaplaza.com/reivindicando-el-sigo-xix-valenciano-mas-alla-de-sorolla>>

- HERNÁNDEZ, Mª C. Influjos institucionistas: la institución libre de enseñanza y la patrimonialización del paisaje en la pintura valenciana del siglo XIX. En: *Saitabi*. Revista de la Facultat de Geografia i Història. 2016, Nº. 66, pp. 163-186. ISSN 2444-7862 [Consulta: 23-06-2020] Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6014811>>

- MERCADO, M. Técnicas y procedimientos de reintegración cromática. En: *Cuadernos de restauración*. 2009, Nº. 7, pp. 5-12. ISSN 1138-1299 [Consulta: 12-06-2020] Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3091292>>

- MILAN®. *Goma Milan® 430*. [Consulta: 12-06-2020] Disponible en: <<https://www.milan.es/es/caja-30-gomas-430>>

- MUSEO DEL PRADO. *Fortuny y Marsal, Mariano*. [Consulta: 16-06-2020] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/fortuny-y-marsal-mariano/76284fa1-6a26-43e0-830f-e18fefb6ec08>>

- MUSEO DEL PRADO. Navarro Llorens, José. [Consulta: 14-03-2020] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/navarro-llorens-jose/3f26d072-e08c-4404-98fb-e1a41e7fa34a>>

- PATUEL, P. *José Navarro Llorens*. [Consulta: 24-03-2020] Disponible en: <<http://dbe.rah.es/biografias/32490/jose-navarro-llorens>>

- PÉREZ, G. Una obra sevillana del pintor valenciano José Navarro Llorens. En: *Laboratorio de Arte*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Nº. 20. Universidad de Sevilla, 2007. pp. 391-394. ISSN 1130-5762 [Consulta: 12-03-2020] Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2934149>>

- PONS, A. *Ignacio Pinazo y la acuarela de su tiempo en Valencia*. PÉREZ ROJAS, Fco J (dir.), PLA VIVAS, V (dir.). Tesis doctoral. Universitat de València, 2015. [Consulta: 13-03-2020] Disponible en: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/49605>>

- PRODUCTOS DE CONSERVACIÓN. MYLAR MELINEX. [Consulta: 15-06-2020] Disponible en: <<https://www.productosdeconservacion.com/eshop/papel/967-mylar-melinex-siliconado.html>>

- REVISTA DE ARTE. *Al agua: La playa en la pintura valenciana de 1900, en Bancaja*. 2014. [Consulta: 24-03-2020] Disponible en: <<https://www.revistadearte.com/2014/02/09/al-agua-la-playa-en-la-pintura-valenciana-de-1900-en-bancaja/>>

- RODRÍGUEZ, C. *José Navarro Llorens: Costumbrismo valenciano del siglo XIX*. 2015. [Consulta: 24-03-2020] Disponible en: <<https://trianarts.com/jose-navarro-llorens-costumbrismo-valenciano-del-siglo-xix/#sthash.1SykaeLa.hkbdalkY.dpbs>>

- SÁNCHEZ, A. *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2012. ISBN 978-84-460-3110-9

- TIMÓN, M. P. *El marco en España, del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte, 2002. ISBN 84-607-6416-8

- VAN DER LEEUW, B. Regionalismo y nacionalismo en el siglo XIX: la batalla de los conceptos (País Vasco, Flandes y Frisia). En: *Revista Rubrica Contemporánea*. Vol. VI, Nº. 11, 2017, ISSN 2014-5748 [Consulta: 10-05-2020] Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/rubrica/rubrica_a2017v6n11/rubrica_a2017v6n11p45.pdf>

- VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Valencia: Editorial Tecnos (Grupo Anaya S. A.), 2007. ISBN 978-84-309-4651-8

- VIVANCOS, V. *Libro de obras restauradas: Curso 2000-2001*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2002. ISBN 84-9705-163-7

- VIVÓ, M^a C. *El marco: De la técnica a su análisis y clasificación*. GUEROLA, V (dir.), MARTÍN, S (dir.). Tesina Final de Máster. Máster en Conservación y Restauración, Universitat Politècnica de València, 2010-2011. [Consulta: 16-04-2020] Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/16218>>

- VV. AA. Biografies. En: *Un SEGLE de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes*. IVAM Centre Julio González, 20 maig – 10 juliol 1994. Valencia: Conselleria de Cultura D. L., 1994, pp. 301-347, ISBN 84-482-0521-9

- VV. AA. *Guía para la identificación de los agentes degradadores de la madera*. Madrid: ECM Group, Aneproma, 2012.

- VV. AA. Low molecular weight varnishes: Interview to E. René de la Rie, National Gallery of Art, Washington, DC. En: *Ge-conservación*. Nº. 2, 2011. pp. 33-42. ISSN 1989-8568 [Consulta: 5-06-2020] Disponible en: <<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/40>>

- XÀBIA AL DÍA. *José Navarro Llorens pintando en la Granadella*. 2020. [Consulta: 14-04-2020] Disponible en: <<https://xabiaaldia.com/jose-navarro-llorens-pintando-en-la-granadella/>>

- ZALBIDEA, M^a A. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. En: *Arché*. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. Nº. 6 y 7. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011 y 2012. [Consulta: 5-06-2020] Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/34642>>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Autorretrato de José Navarro Llorens. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 20-06-2020] Disponible en: <<http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-navarro-llor%C3%A9ns/autorretrato-nliO1gkTnv24lft4xDXspQ2>>

Figura 2. *Puerto*. José Navarro Llorens, 1905-1910. Óleo sobre cartón. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/puerto/8cdd8842-c359-4466-814b-cad42fa1d0fb>>

Figura 3. *La cruz del Molino en Godella*. Ignacio Pinazo Camarlench, 1916. 44 × 62 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ignacio_Pinazo_Camarlench_La_cruz_del_Molino_en_Godella.jpg>

Figura 4. *Vendedor de loza*. José Navarro Llorens. 22 × 28 cm. Óleo sobre cartón. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-navarro-llor%C3%A9ns/vendedor-de-loza-oMek91Mh9R-c6UWbDrd65wA2>>

Figura 5. *Evocación de Marruecos*. José Navarro Llorens, c. 1915. 87 × 75 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/evocacion-de-marruecos/f67391e9-379c-436f-98a6-1e5fb1cdd5ce>>

Figura 6. *Los hijos del pintor*. José Navarro Llorens. 49,5 × 53 cm. Acuarela. [Consulta: 19-05-2020] Disponible en: <<http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-navarro-llor%C3%A9ns/los-hijos-del-pintor-Co5jEr2-UTaoEghS-al8fUw2>>

Figura 7. *El regreso de la pesca*. Joaquín Sorolla, 1894. 265 × 403,5 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/El_regreso_de_la_pesca:_remolcando_el_barco>

Figura 8. *Llegada de la pesca*. José Navarro Llorens, c. 1904. 77 × 90 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.carmenhyssenmalaga.org/obra/llegada-de-la-pesca>>

Figura 9. *Paisaje de Portici*. Mariano Fortuny, 1874. 460 × 320 cm. Acuarela. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-de-portici/b660e5f8-1441-462d-8c5e-fd8df71355c0>>

Figura 10. *Llegada a la ciudad*. José Navarro Llorens, s.f. 33 × 50 cm. Acuarela. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.carmenhyssenmalaga.org/obra/llegada-a-la-ciudad>>

Figura 11. *Primavera*. Francesc Miralles, c. 1896. 37,5 × 46 cm. Óleo sobre tabla. [Consulta: 22-06-2020] Disponible en: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/primavera/francesc-miralles/010776-000>>

Figura 12. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lavandera-de-la-scarpa-estados-pontificios/611c9626-af42-40ae-8dd7-88339507228a>>

Figura 13. Apunte. Ignacio Pinazo Camarlench. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.hoyesarte.com/evento/el-muvim-celebra-el-ano-pinazo/>>

Figura 14. Boceto a lápiz firmado por José Navarro Llorens. [Consulta: 22-06-2020] Disponible en: <<https://www.gazette-drouot.com/lots/6808070>>

Figura 15. *Niña en un campo*. Albert Pla i Rubió, 1920. 86 × 65 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 22-06-2020] Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alberto_Pl%C3%A1_Rubio_-_Girl_in_a_Field_-_Google_Art_Project.jpg>

Figura 16. *Chicos en la playa*. Joaquín Sorolla, 1909. 118 × 185 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/chicos-en-la-playa/edd7a202-c069-49f1-a3f4-eacf9b4022c2>>

Figura 17. *La fiesta*. Ignacio Pinazo Camarlench, 1890. 80 × 100 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fiesta/ac0de29d-0e6d-47d5-bc04-da4f450b786c>>

Figura 18. *Vendiendo melones*. Joaquín Sorolla, 1890. 52,2 × 78,6 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.carmenhyssenmalaga.org/obra/vendiendo-melones>>

Figura 19. *El mercado de flores*. Detalle. José Benlliure, s.f. 64,3 × 104,3 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 21-06-2020] Disponible en: <<https://www.carmenhyssenmalaga.org/obra/el-mercado-de-flores>>

Figura 20. Fotografía de la autora del TFG.

Figura 21. *En el jardín*. Detalle. José Navarro Llorens. 33,3 × 55,4 cm. Óleo sobre lienzo. [Consulta: 18-04-2020] Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-navarro-llorens/in-the-garden-y69Y5r-3Zrbc_l3qMtyJXIQ2>

Figura 22-77. Fotografías de la autora del TFG.

12. ANEXO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

FICHA TÉCNICA

AUTOR: José Navarro Llorens (1867-1923)		TEMA: Costumbrismo	
TÍTULO: <i>Una niña sentada en el jardín</i>			
TÉCNICA: Óleo sobre lienzo			
FIRMA: Sí		FECHA: S. XIX	
MEDIDAS (en cm):	Altura: 30,1 cm	Anchura: 40,1 cm	Profundidad: 1,5 cm
DATOS DEL PROPIETARIO: Colección privada			
SELLOS E INSCRIPCIONES: No			
MARCO: Sí			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Deficiente			
FECHA DE ENTRADA: 27 de Octubre, 2019		FECHA DE SALIDA: 25 de Febrero, 2020	
RESTAURADOR: Patricia Robles González			

FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



REVERSO

SOPORTE

SOPORTE TEXTIL: ASPECTOS TÉCNICOS

DIMENSIONES TOTALES (en cm): 33 × 44 cm

DIMENSIONES SUPERFICIE PINTADA (en cm): 29,8 × 40 cm

CLASE DE TEJIDO: Lino: Algodón: Cáñamo:
Yute: Seda: Otros:

NÚMERO DE HILOS x cm²: 16 hilos verticales × 13 hilos horizontales

COSTURAS: No

TIPO DE LIGAMENTO: Tafetán simple

ORILLO: Si: No: ¿Dónde?:

OTROS ELEMENTOS: Etiquetas: Papeles pegados: Inscripciones:
Grafismos: Firmas: Otros:

SOPORTE TEXTIL: ESTADO DE CONSERVACIÓN

DEFECTOS EN EL PLANO: Distensiones: Abolsamientos: Otros: Guirnaldas de tensión

DESGARROS: AGUJEROS: CORTES:

BORDES CORTADOS:

ENCOGIMIENTO:

MUTILACIONES:

MARCAS EN EL LIENZO: Causadas por el bastidor: Por enrollado: Otras marcas:

ATAQUES BIOLÓGICOS: Hongos: Tipo:
Insectos: Tipo:

HUMEDAD:

OXIDACIÓN:

SUCIEDAD: Barro: Cal: Pintura: Aceite: Cera:
Deyecciones: Polvo: Otros:

INTERVENCIONES ANTERIORES

REENTELADO: Tipo de material: Tipo de adhesivo:

BORDES: Tipo de material: Tipo de adhesivo:

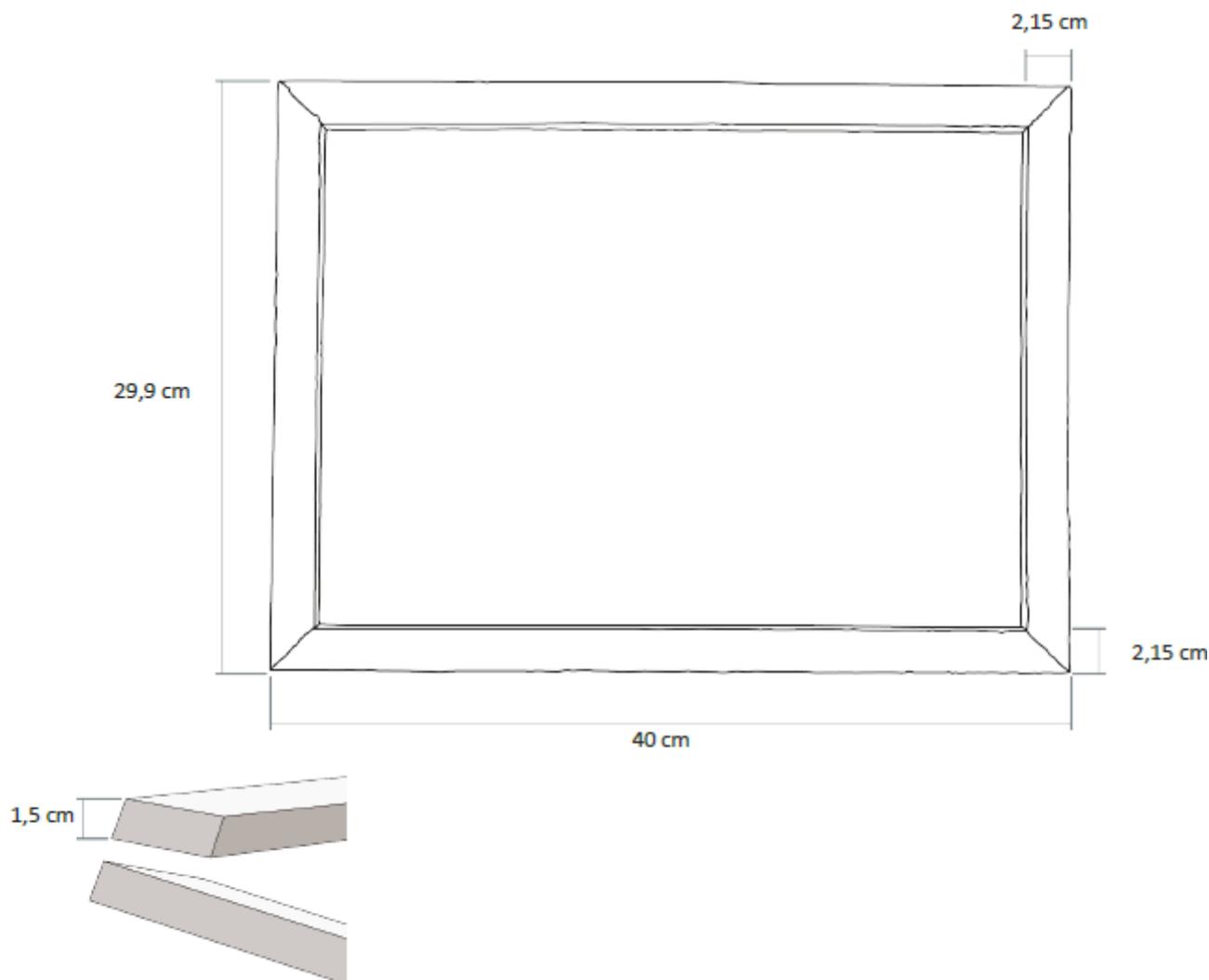
PARCHES: Tipo de material: Tipo de adhesivo:

INJERTOS: Tipo de material: Tipo de adhesivo:

OTROS:

BASTIDOR

ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		MEDIDAS (en cm): 29,9 × 40 × 1,5 cm	
MATERIAL: Madera de frondosa		NÚMERO DE ELEMENTOS: 4	
TIPO DE ACABADO:	Lijado: <input type="checkbox"/>	Sin lijar: <input checked="" type="checkbox"/>	
ARISTAS:	Vivas: <input checked="" type="checkbox"/>	Biseladas: <input type="checkbox"/>	
ENSAMBLES:	Móvil: <input type="checkbox"/>	Fijo: <input checked="" type="checkbox"/>	
TIPO DE ENSAMBLAJE: Ensamble fijo con unión a inglete, de 45º			
SISTEMA DE CUÑAS: No presenta		Nº de cuñas:	
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: <input type="checkbox"/>	Papeles pegados: <input type="checkbox"/>	Inscripciones: <input type="checkbox"/>
	Grafismos: <input checked="" type="checkbox"/>	Firmas: <input type="checkbox"/>	Otros: <input type="checkbox"/>
DAÑOS:	Ataque de xilófagos: <input checked="" type="checkbox"/>	Nudos: <input type="checkbox"/>	Astillamiento: <input checked="" type="checkbox"/>
		Alabeamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	
INTERVENCIÓNES ANTERIORES:		Añadidos: <input type="checkbox"/>	Refuerzos: <input type="checkbox"/>

CROQUIS DEL BASTIDOR Y SUS MEDIDAS

COMPLEMENTOS**MARCOS Y ARQUITECTURAS: ASPECTOS TÉCNICOS**

CLASE DE MATERIAL: Madera

ORNAMENTACIÓN: Arquitectónica: Vegetal: Animal: Antropomorfa: Gráfica: DORADO: Al agua: Al mixtión:

ÉPOCA: S. XXI

ESTILO: Románico: Gótico: Renacentista: Neoclásico: Barroco: Otros:

DIMENSIONES (en cm): 60 × 47 × 10 cm

Nº DE PIEZAS: 8

MARCOS Y ARQUITECTURAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN**SOPORTE:**GRIETAS: PÉRDIDA: EROSIÓN: ALABEOS: SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: ATAQUE BIOLÓGICO: Insectos: *Anobium punctatum*: *Hylotrupes bajulus*: *Lictus brunneus*:

Otro:

Hongos: Tipo:QUEMADOS: HUMEDAD: INTERVENCIÓN ANTERIORES: Injertos: Refuerzos: Modificaciones: Mutilaciones: Otros:**RECUBRIMIENTOS:**ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno: Regular: Malo: Muy malo: LAGUNAS:

OXIDACIÓN DEL BARNIZ:

SUCIEDAD SUPERFICIAL: Polvo: Hollín: Grasa: Cera: Deyecciones: Barro: Otros:INTERVENCIÓN ANTERIORES: Repintes: Estucos:

OTROS:

CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS**PREPARACIÓN:**

TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input type="checkbox"/>	Comercial: <input checked="" type="checkbox"/>	Imprimación: <input type="checkbox"/>
COLOR:	Blanca: <input checked="" type="checkbox"/>	Coloreada: <input type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE:	Aceite: <input checked="" type="checkbox"/>	Cola: <input type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>
GROSOR (en mm):	Medio: <input type="checkbox"/>	Fino: <input checked="" type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>

PELÍCULA PICTÓRICA:

TÉCNICA:	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/>	Temple: <input type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>	Acrílico: <input type="checkbox"/>	Dorado: <input type="checkbox"/>
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA: (en mm)	Gruesa: <input checked="" type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input checked="" type="checkbox"/>		
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/>	Fina: <input type="checkbox"/>	Mixta: <input checked="" type="checkbox"/>		
DIBUJO SUBYACENTE:	<input checked="" type="checkbox"/>				

BARNIZ:

TIPO DE BARNIZ: Resina natural

CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN

ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input type="checkbox"/>	Malo: <input checked="" type="checkbox"/>	Muy malo: <input type="checkbox"/>	
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: <input type="checkbox"/>	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/>	Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>			
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Falsas: <input type="checkbox"/>			
CAZOLETAS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>
PULVERULENCIA:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	EROSIÓN:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	OTROS:	
QUEMADOS:	Granulaciones: <input type="checkbox"/>	Ampollas: <input type="checkbox"/>	Cráteres: <input type="checkbox"/>		
HUMEDAD:	Pasmados: <input type="checkbox"/>	Manchas: <input type="checkbox"/>	Microorganismos: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>		
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>		
	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input type="checkbox"/>	Aspecto:		
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/>	Cera: <input type="checkbox"/>	
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro:	Otros:		

INTERVENCIONES ANTERIORES

PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>
REPINTES: <input checked="" type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input type="checkbox"/>
OTROS:	

CROQUIS DE DAÑOS

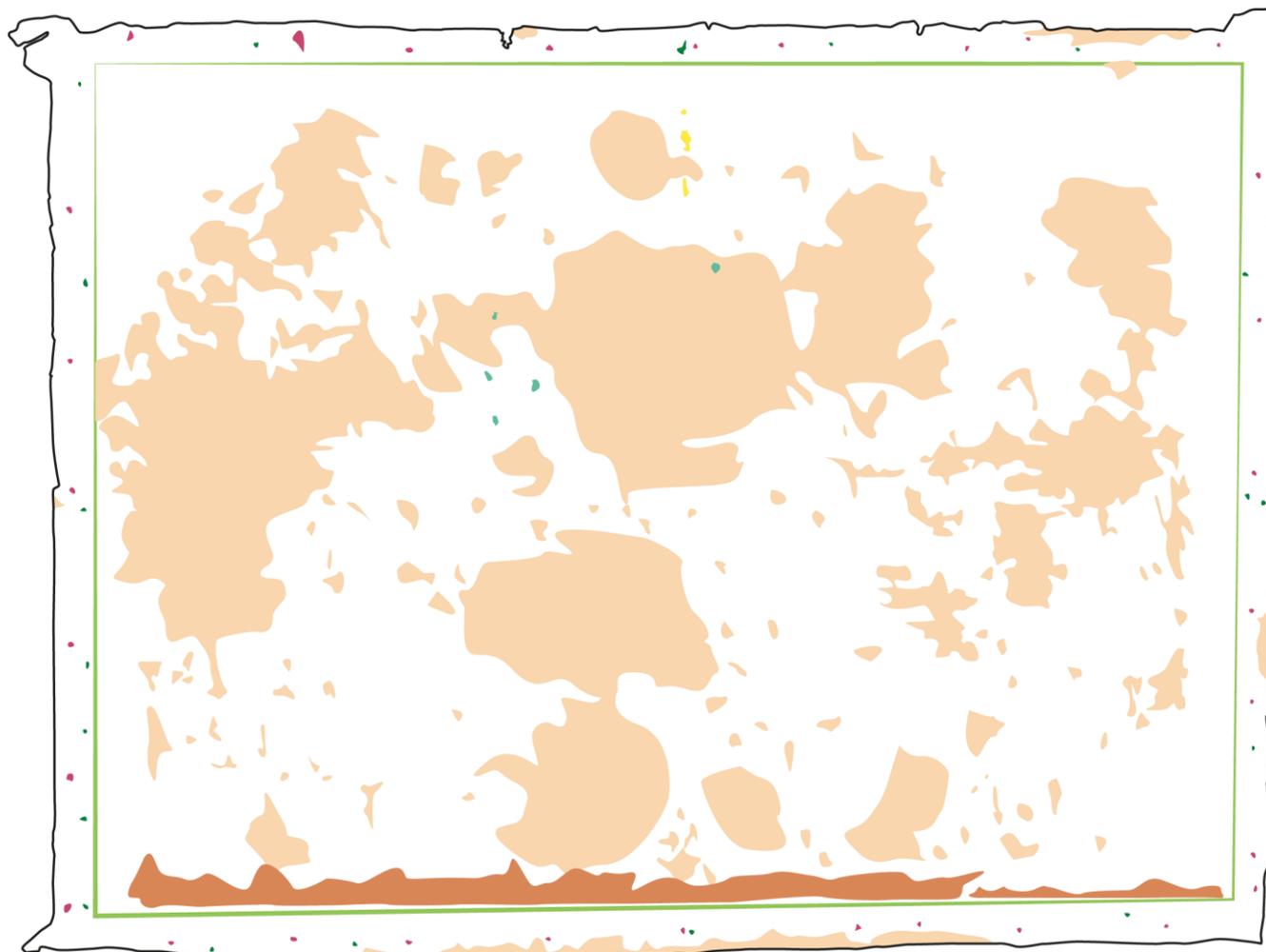
PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)



Leyenda:

- | | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|
|  | Pérdidas est. pictóricos |  | Zona protegida por marco |
|  | Repinte |  | Marcas del bastidor |
|  | Deformación del lienzo |  | Craqueladuras |

SOPORTE (REVERSO)



Leyenda:

	Migración del aglutinante		Marcas del bastidor
	Manchas de pintura		Polvo y suciedad acumulada
	Depósitos de pintura		Desgarros en el tejido
	Orificios por claveteado		

ANÁLISIS REALIZADOS

	TÉCNICA EMPLEADA	RESULTADO
BARNIZ:		
AGLUTINANTE (de la película pictórica):		
AGLUTINANTE (de la preparación):		
CARGA (de la preparación):		
PIGMENTO 1:		
PIGMENTO 2:		
PIGMENTO 3:		
PIGMENTO 4:		
PIGMENTO 5:		
PIGMENTO 6:		
SOPORTE TEXTIL:	Prueba de secado torsión de la fibra Ensayo pirométrico	Tejido de cáñamo Olor a papel quemado, origen celulósico de las fibras
SOPORTE LÍGNEO:		
OTROS:		
TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS: Fotografía con luz UV, fotografía con luz IR, fotografía con luz transmitida, fotografía con luz rasante y fotografía con luz reflejada.		

INTERVENCIÓN REALIZADA

Desclavado del lienzo.

Protección-consolidación con Beva® 371 diluida en White Spirit al 50%, con papel de protección TNT 30/B.

Limpieza del soporte textil con goma Milan®.

Entelado de bordes perimetral con tela de lino 100%, adheridos con Beva® Film y aplicación de calor.

Desprotección de la película pictórica con White Spirit.

Grapado en bastidor nuevo, previamente lijado y tratado con insecticida (XYLORES Pronto), tintado e impermeabilizado con cera microcristalina (Cosmolloid H80).

Limpieza química de la película pictórica para eliminar el barniz oxidado y los repintes.

Barnizado con resina natural de resina Dammar al 25% en White Spirit aplicado mediante brocha.

Estucado con masilla tradicional de gelatina técnica y carbonato de calcio y texturizado del estuco con bisturí.

Reintegración cromática con colores al agua y colores al barniz (Gamblin).

Barnizado final multicapa con resina natural y resina sintética, aplicado por pulverización mediante compresor.

CONDICIONES DE CONSERVACIÓN QUE DEBERÁ TENER LA OBRA

Teniendo en cuenta que la obra pertenece a una colección particular y se ubica en el domicilio de los propietarios, se recomienda:

No situar la pintura cerca de fuentes de calor tales como radiadores, chimeneas, fuentes de luz, aires acondicionados, etc.

Tampoco es aconsejable que la obra esté expuesta de manera constante a la luz solar, durante largos intervalos de tiempo, ni cerca de ventanas por las que puedan circular fuertes corrientes de aire.

Siempre y cuando sea posible, es recomendable para la estabilidad de la obra que no se ubique en zonas demasiado húmedas, ni tampoco muy secas.

Por último, sería conveniente realizar una limpieza superficial periódica con un material no abrasivo, como podría ser un plumero, para evitar la acumulación de polvo. Así como llevar un seguimiento regular de su estado de conservación y recurrir a un conservador-restaurador profesional en el caso de que la obra requiera algún tratamiento de restauración.