

**TFG**

---

**UNA PINTURA SOBRE LIENZO ATRIBUIDA  
AL PINTOR ALCOYANO FERNANDO  
CABRERA CANTÓ.**

**ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.**

**Presentado por Mar Ferri Boix  
Tutor: Antoni Colomina Subiela  
Cotutor: Vicente Guerola Blay**

**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 aborda el estudio histórico, artístico y material, así como la propuesta de intervención de una pintura sobre lienzo de principios del siglo XX. Se trata de una obra pintada al óleo de temática costumbrista, en la que se representa un paisaje boscoso donde un pastor es retratado junto a su rebaño.

La obra pertenece a la colección privada de un particular de Alcoy, cuya familia mantuvo amistad con el hijo del pintor Fernando Cabrera Cantó, a quién se le atribuye dicho lienzo. Este artista alcoyano de finales del siglo XIX y principios del XX, es uno de los pintores más reconocidos de la ciudad. En este TFG se ha recopilado su biografía, su producción artística, así como el contexto histórico y artístico en el que vivió. Pese a que la pintura no está firmada, los estudios realizados acerca de la vida y obra del pintor, además del testimonio del propietario recogido en este trabajo en forma de entrevista, refuerzan la hipótesis acerca de la autoría que apunta al artista alcoyano.

Esta obra se encontraba sin tensar, adherida a un soporte no original que no garantiza su seguridad. Por este motivo se realizó un estudio acerca de su estado de conservación y una propuesta de intervención, que permitiese asegurar su estabilidad material y recuperar su correcta lectura. Por último se realizó un estudio para la implementación de una serie de medidas de conservación preventiva, que garanticen la perdurabilidad en el tiempo de la obra.

**PALABRAS CLAVE:** Fernando Cabrera Cantó, pintura costumbrista del siglo XIX, óleo sobre lienzo, restauración, conservación curativa, conservación preventiva.

## ABSTRACT

This degree final dissertation addresses historical, artistic and material study, as well as the proposal for intervention a painting on canvas of the early twentieth century. It is a costumbrist-themed oil-painted work, depicting a wooded landscape where a shepherd is portrayed next to his flock.

The painting belongs to the private collection of an Alcoian owner, whose family maintained friendship with the painter's son, to whom this canvas is attributed. This Alcoian artist of the late 19th and early 20th centuries, is one of the most recognized painters of the city. In this degree final dissertation his biography and artistic production has been compiled, as well as the historical and artistic context in which he lived. Although the painting is not signed, the studies carried out on the life and work of the painter, in addition to the testimony of the owner collected in this work like an interview, reinforce the hypothesis about the authorship that points to the artist from Alcoy.

This painting was untensioned, attached to a non-original support that is not guarantee its safety. For this reason was made a study about its conservation status and an intervention proposal was designed, in order to ensure its material stability and recover its correct reading. Finally, a study was carried out for the implementation of a serie of preventive conservation measures that guarantee the durability of the piece over time.

**KEYWORDS:** Fernando Cabrera Cantó, 19th century costumbrist painting, oil on canvas, restoration, curative conservation, preventive conservation.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero dar las gracias a mi tutor y profesor, Antoni Colomina, por su dedicación, sus consejos y su entusiasmo desde el primer momento y que, a pesar de las circunstancias, siempre ha estado dispuesto a guiarme y animarme durante la realización de este trabajo final de grado.

Gracias también a mi cotutor Vicente Guerola y a Eva Montesinos, por su ayuda, su tiempo y su participación en este trabajo, así como al resto del profesorado de este grado, que me han inculcado su admiración y respeto por esta profesión.

Del mismo modo, quiero agradecer a Juan Ignacio Trelis el haber confiado en mí para realizar este trabajo. Por compartir conmigo sus conocimientos, su historia y su amor por la pintura y los artistas de nuestra ciudad, y con quien siempre aprendo algo nuevo.

Gracias a mis amigos, Ruth, Bet, Agustí y Mercé, con los que he compartido estos cuatro años de mi vida tan especiales y con los que he descubierto mi vocación. Y en especial, a Patri, con quien empecé esta aventura y que después de todo sigue acompañándome, y que espero que continúe haciéndolo muchos años más.

Y claro está, gracias a mis padres y a mi familia, por su apoyo incondicional. Por animarme a estudiar lo que me gustaba, por su confianza ciega en mí y por ayudarme a encontrar mi camino. Y gracias también a Pablo, por su paciencia, su compañía y sus ánimos, y por creer en mí siempre.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>2. OBJETIVOS</b> .....	8
<b>3. METODOLOGÍA</b> .....	9
<b>4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y ATRIBUCIÓN</b> .....	10
4.1. La pintura alcoyana del siglo XIX .....	10
4.2. Fernando Cabrera Cantó - Biografía y producción artística .....	14
4.3. Legado del pintor y relación con la familia de Emilio Trelis .....	19
4.4. Estudio formal y compositivo; Comparativa con los paisajes de Cabrera .....	21
<b>5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA</b> .....	24
5.1. Soporte auxiliar .....	24
5.2. Soporte textil .....	24
5.3. Estratos pictóricos .....	26
<b>6. ESTADO DE CONSERVACIÓN</b> .....	28
6.1. Soporte auxiliar .....	29
6.2. Soporte textil .....	29
6.3. Estratos pictóricos .....	30
<b>7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN</b> .....	32
7.1. Sustitución del soporte auxiliar por un nuevo bastidor .....	32
7.2. Protección de la pintura .....	33
7.3. Limpieza del reverso del soporte textil .....	34
7.4. Colocación de bandas perimetrales, parches e intarsia textil .....	34
7.5. Montaje del lienzo en el nuevo bastidor .....	37
7.6. Proceso de limpieza de la pintura .....	37
7.7. Procesos de barnizado, estucado, reintegración cromática y protección final .....	38
<b>8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA</b> .....	40
<b>9. CONCLUSIONES</b> .....	41
<b>10. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	42
<b>11. ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	46
<b>12. ANEXO</b> .....	47

# 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo final de grado pretende recopilar el estudio realizado sobre un óleo de principios del siglo. Dicho estudio aborda entre otros temas su contextualización histórico-artística.

Y es que la obra en cuestión, cedida por un particular de Alcoy, no se encuentra ni firmada ni fechada. Ahora bien, acerca de la autoría de la obra el propietario afirma que se trata de un lienzo pintado por Fernando Cabrera Cantó, uno de los pintores alcoyanos más relevantes de finales del siglo XIX. La familia de Juan Ignacio Trelis, actual propietario de la obra, y más concretamente su padre Emilio Trelis, mantenía una gran amistad con su vecino Fernando Cabrera Gisbert, único descendiente del pintor antes mencionado. Emilio Trelis, tenía una gran afición por el coleccionismo y era habitual que adquiriera obra de Fernando Cabrera Cantó comprándola directamente al hijo del pintor. Este sería el modo en el que adquirió la pintura.

Pero la andadura de esta obra no terminó aquí y es que, desde el momento en el que Emilio Trelis la adquirió por primera vez, fue vendida y comprada varias veces, hasta que fue recuperada de nuevo por su hijo en un estado deplorable. Aunque de estas transacciones no se conservan documentos que las verifiquen, en este TFG se recoge el testimonio del actual propietario mediante una entrevista y se realiza un estudio biográfico y artístico del pintor Fernando Cabrera Cantó para valorar esta hipótesis.

Tras el análisis de los aspectos técnicos, así como el examen de su estado de conservación, se expone además en este trabajo una propuesta de intervención para la pintura.

## FICHA OBJECT ID<sup>1</sup>

Tabla 1. Ficha *Object ID*.

TIPO DE OBJETO	Pintura de caballete
MATERIALES Y TÉCNICA	Óleo sobre lienzo
MEDICIÓN	57 x 87 cm
INSCRIPCIONES Y MARCAS	Aparentemente ninguna
CARACTERÍSTICAS QUE LO DISTINGUEN	El lienzo se encuentra sin tensar, adherido a un soporte rígido
TÍTULO	Sin título
TEMA	Paisaje boscoso con figura de pastor

1. La siguiente descripción se ha realizado siguiendo los estándares de inventariado del *Object ID*. El ID de Objetos es un estándar internacional para describir arte, antigüedades y objetos del mundo antiguo. ICOM, (sin fecha). *Object ID*. [Consulta: 06-04-2020].

FECHA O PERÍODO	Principios del siglo XX
AUTOR	Atribuido a Fernando Cabrera Cantó
DESCRIPCIÓN BREVE	Atribuido a Fernando Cabrera Cantó (Alcoy, 1866-1937), sin título. Óleo sobre lienzo, 57 x 87 cm, sin firmar. Procedente de la colección privada de Juan Ignacio Trelis, Alcoy, España.
FOTOGRAFÍAS	Fotografía general anverso y reverso (Figuras 1 y 2).

Figura 1. Fotografía general del anverso de la obra.



Figura 2. Fotografía general del reverso de la obra.



## 2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo ha sido realizar la aproximación histórica y el estudio técnico de la obra con la finalidad de ampliar los conocimientos sobre ella y poder llevar a cabo posteriormente una propuesta de intervención adecuada. Para conseguir este objetivo principal se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Describir el contexto histórico y artístico del pintor Fernando Cabrera Cantó, así como su biografía, para contrastar la hipótesis que lo señala como autor de la obra.
- Identificar los materiales constituyentes de la obra para formular una propuesta de intervención adecuada.
- Proponer un plan de medidas de conservación preventiva para garantizar la perdurabilidad de la obra en el tiempo.

### 3. METODOLOGÍA

Durante la realización de este TFG y con la finalidad de cumplimentar los objetivos expuestos anteriormente, se ha llevado a cabo un proceso metodológico que puede dividirse en dos etapas: una documental y otra empírica.

La fase documental engloba la búsqueda de información en fuentes bibliográficas, como monografías y catálogos, algunos de los cuales proceden de la Biblioteca de Bellas Artes de la UPV, mientras que otros han sido cedidos por el propietario de la obra. También se han visitado páginas web y empleado bases de datos como Riunet<sup>2</sup>, donde se han consultado trabajos anteriores de grado y máster.

Para completar la información obtenida mediante esta búsqueda bibliográfica se ha realizado, además, una entrevista a Juan Ignacio Trelis, actual propietario de la pintura. Dicha entrevista ha sido transcrita y se adjunta al completo en el anexo de este trabajo.

Respecto a la fase empírica, se han empleado distintos métodos de análisis y estudio:

Se ha llevado a cabo el estudio fotográfico de la obra mediante distintos espectros de luz visible y no visible, así como la extracción de micromuestras para su observación y análisis con la lupa binocular y el microscopio<sup>3</sup>. Dicho estudio se ha realizado en el aula de fotografía del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV y se ha contado con la ayuda de la restauradora Eva Montesinos para el análisis de las muestras de fibras.

Se ha elaborado una ficha *Object ID* en la que se recogen los datos más relevantes, para la identificación e inventario de la pintura.

Se han realizado una serie de diagramas y otros gráficos con el programa de dibujo vectorial *Corel Draw* con la finalidad de esclarecer la información detallada en el texto.

---

<sup>2</sup> Riunet (Repositorio Institucional de la Universitat Politècnica de València)

<sup>3</sup> La lupa binocular utilizada es el modelo Leica S8APO y el microscopio el modelo Leica DM750, x4- x200, ambos ubicados en el aula taller de Fotografía del Departamento de CRBBCC.

## 4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y ATRIBUCIÓN

### 4.1. LA PINTURA ALCOYANA DEL SIGLO XIX

#### 4.1.1. Historia de la ciudad industrial.

La ciudad de Alcoy alcanza su auge artístico en torno al siglo XIX, propiciado por el desarrollo de la industria. La burguesía, enriquecida por la proliferación de las fábricas, será la precursora del florecimiento no sólo de las artes plásticas, sino también de otras artes como la arquitectura, cuyo punto álgido será el periodo modernista. Pero antes de profundizar en esta evolución artística, es necesario conocer cuál era la situación de la ciudad hasta el momento.

Alcoy fue una de las primeras ciudades en España en alcanzar el desarrollo industrial<sup>4</sup>. Varios factores fueron cruciales para dicho desarrollo, destacando la propia situación geográfica de la villa, rodeada por los afluentes del río Serpis empleados como fuentes de energía hidráulica en molinos y fábricas. El aumento de la población proporcionó mano de obra barata y la escasa agricultura de la zona en general, obligó a la gente a tener que trabajar en las labores de producción<sup>5</sup>. Pero sin lugar a duda, fueron las ordenanzas reales emitidas en 1723, con las que se instituía en Alcoy la Real Fábrica de Paños, las que permitieron el avance de la fabricación, el comercio y la consolidación de la industria<sup>6</sup>.

A mediados del siglo XVIII, más de la mitad de la población activa se dedica a la manufactura textil y papelera, y con la llegada del siglo XIX, se implementa el desarrollo de una nueva industria metalúrgica y de talleres de fabricación de maquinaria. A partir de este momento fabricantes y empresarios contribuyen en el desarrollo de la industria y de la ciudad en general. La eclosión final llega con el comienzo del siglo XX, con la mecanización de algunos procesos y el uso de la energía eléctrica, que suponen un importante incremento en la producción y la productividad en todos los sectores<sup>7</sup>.

Como se ha podido comprobar la situación en la que se vive a finales del siglo XIX y principios del XX en la villa alcoyana, no es otra que la de una evolución constante fomentada por una burguesía industrial muy dinámica que persigue el desarrollo y la renovación de la ciudad (Figura 3).

---

4. ASOCIACIÓN LEGADO HISTÓRICO INDUSTRIAL DE ALCOY Y SU ENTORNO, (sin fecha). *Història d'Alcoi Industrial, Alcoy Industrial*. [Consulta: 12-11-2019].

5. BENITO, J., (sin fecha). *Reglamento para las industrias, Historia de Alcoy. El Alcoy moderno*. [Consulta: 12-11-2019].

6. ASOCIACIÓN LEGADO HISTÓRICO INDUSTRIAL DE ALCOY Y SU ENTORNO, (sin fecha). *Op.Cit.*

7. *Ibidem.*

Figura 3. Construcción del Puente de San Jorge (1925 - 1931).



Esta ideología, aplicada a la materia que nos compete, se traduce en una importante labor de mecenazgo para artistas de todas las especialidades y en una nueva corriente estilística que rompe con lo establecido: el modernismo<sup>8</sup>.

#### 4.1.2. El modernismo arquitectónico - La Casa del Pavo

El modernismo a grandes rasgos se entiende como un estilo que busca la ruptura con los cánones academicistas dominantes. Con el cambio de siglo (del XIX al XX), en la ciudad de Alcoy el modernismo se instaura como corriente estilística<sup>9</sup>. La arquitectura será el mayor representante de dicho estilo en la ciudad y es que durante los primeros años del siglo XX se documentan varios proyectos de renovación arquitectónica destinados a la burguesía, como las reformas en fachadas de edificios ya existentes del casco urbano.

Si hay un símbolo en Alcoy que represente aquellos años dorados de industria y modernismo ese es la casa situada en la calle San Nicolás nº17, conocida comúnmente como la Casa del Pavo (Figura 4). Esta construcción fue promovida por D. Agustín Gisbert Vidal y diseñada inicialmente por el arquitecto Vicente Juan Pascual Pastor. Con dicho proyecto el promotor adquirió fama y se convirtió en un destacado mecenas e impulsor de artistas locales<sup>10</sup>. Además de destacar por el diseño del edificio en sí, la Casa del Pavo también es conocida porque desde su construcción en 1908 fue vivienda y estudio del pintor Fernando Cabrera Cantó, emparentado con el promotor mediante el matrimonio con su hija.



Figura 4. Fachada de la Casa del Pavo.

8. VARELA, S., (2000). El modernismo arquitectónico en Alcoy, lectura de la ciudad a principios de siglo. En: FUNDACIÓN INSTITUTO PORTUARIO DE ESTUDIOS Y COOPERACIÓN. *Pintores de Alcoy : de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler: Sala de exposiciones del edificio del Reloj, Puerto de Valencia. Del 9 de mayo al 18 de junio de 2000.* p. 15.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

Así pues y respecto a la Casa del Pavo, Santiago Varela escribe lo siguiente: *“Será en la fachada del edificio donde se llevará a cabo la catarsis entre las distintas artes, entre las denominadas mayores en especial la arquitectura y los diseños pictóricos, y las menores artes aplicadas, principalmente cuidadosos trabajos de cerrajería y ebanistería”*<sup>11</sup>. Y será el propio Fernando Cabrera quien participará en el diseño de singulares motivos figurativos, representando elementos vegetales y animales, donde el lagarto y en especial el pavo real (de ahí el sobrenombre de la “Casa del Pavo”) situados en las puertas de acceso, cobran especial importancia no sólo como ornamento, sino que también adquieren una carga simbólica única en la arquitectura de la ciudad<sup>12</sup> (Figuras 5 y 6).



Figura 5. Detalle de la aldaba de una de las puertas principales con forma de lagarto.  
Figura 6. Detalle de una de las figuras de pavo real que decoran la entrada.



#### 4.1.3. Los pintores alcoyanos del siglo XIX

La consolidación de la industria en la ciudad a mediados del siglo XVIII trajo consigo la emergencia de una próspera burguesía que llevó a cabo una importante labor de mecenazgo de artistas locales. Es por este motivo que la proliferación de artistas y obras es directamente proporcional al desarrollo del período industrial de la ciudad.

Alcoy es un municipio del interior de la provincia de Alicante, separado de la capital por la sierra de la Carrasqueta, y aunque la distancia entre ambas ciudades es de apenas cincuenta kilómetros, supone enfrentarse a una sinuosa carretera de difícil tránsito, especialmente en la estación invernal. Superar este monte no debía ser una tarea fácil en el siglo XIX, y tal y como apunta Andrés Espí<sup>13</sup>, este podría ser uno de los motivos por los cuales los alumnos alcoyanos preferían desplazarse a estudiar a Valencia o incluso a Madrid. También era común que, al igual que el resto de los pintores español-

11. *Ibíd*em p. 16.

12. *Idí*dem.

13. ESPÍ, A., (2000). *Pintores de Alcoy*, de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler. En: FUNDACIÓN INSTITUTO PORTUARIO DE ESTUDIOS Y COOPERACIÓN. *Op. Cit.* p. 23.

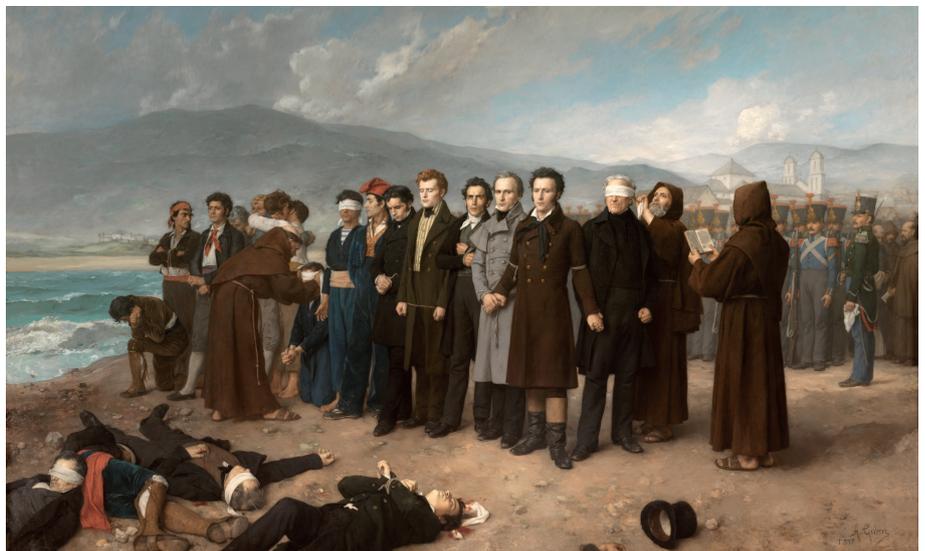
les de la época, los pintores alcoyanos se trasladaran una temporada a Italia, sobre todo a Roma y Venecia, con algún tipo de beca o pensión para ampliar su formación artística.

Dada la fructífera producción artística de esta época es complicado englobar a todos los pintores en una misma escuela o corriente artística. Generalizando, puede decirse que se trata de una pintura decorativa y de estilo naturalista, destinada a ornar salones, casinos, cafés y círculos sociales<sup>14</sup>. Abundan los retratos, los paisajes y bodegones, y la pintura de género, mientras que la pintura social es más escasa. También son muy comunes los cuadros religiosos, destinados en su mayoría a decorar las nuevas iglesias de la ciudad.

Los pintores alcoyanos del siglo XIX pueden dividirse en dos grupos atendiendo al modo en que desarrollan sus carreras. Los primeros son aquellos que permanecen en Alcoy, o en Alicante, donde instalan sus estudios y crean sus propias academias, como es el caso de Fernando Cabrera, maestro de muchos estudiantes, o Lorenzo Casanova, mentor del anterior y también de otros tantos. Por otro lado, están aquellos que se convierten en pintores más “internacionales” y se trasladan a Valencia, Madrid, París o Roma. Entre los que se marchan destacan Emilio Sala o Antonio Gisbert.

- **Antonio Gisbert Pérez** (Alcoy, 1834 - París, 1901). Es el pintor alcoyano que más renombre alcanza en sus días, conocido por sus grandes óleos de pintura histórica entre los que destacan: “*Los Comuneros de Castilla*”, o “*Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*” (Figura 7). Es autor también de cuadros de género y retratista, así como pintor de cámara y amigo de Amadeo I. En 1868 se convierte en el primer director del Museo Nacional del Prado hasta 1873.

Figura 7. “*Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*”. Antonio Pérez Gisbert, 1888.



14. GARÍN, F., (2000). *Alcoy y sus pintores*. En: FUNDACIÓN INSTITUTO PORTUARIO DE ESTUDIOS Y COOPERACIÓN. *Op. Cit.* p. 12.



Figura 8. "Autorretrato". Lorenzo Casanova Ruíz, 1866.

Figura 9. "Joven en una puerta". Emilio Sala Francés, 1895.

- **Lorenzo Casanova Ruíz** (Alcoy, 1844 - Alicante, 1900). Se le considera el padre de la escuela alicantina. Retratista, pintor de género y de temática religiosa, se forma en Madrid y Roma, y es condiscípulo de Rosales y Fortuny. Algunas de sus obras son: "*Extasis de San Francisco de Asís*" y "*Autorretrato*" (Figura 8). A su vuelta de Italia, crea en Alcoy un Centro Artístico, donde imparte clases a Fernando Cabrera y a Manuel Cara y Espí, entre otros. Finalmente se establece en Alicante y funda una Academia de Bellas Artes donde se formarán relevantes artistas como Vicente Bañuls, Emilio Varela o Lorenzo Pericás.

- **Emilio Sala Francés** (Alcoy, 1850 - Madrid, 1910). Referente del estilo impresionista en la ciudad es uno de los pintores levantinos más relevantes de finales del siglo XIX. Recibe su formación en Valencia, Madrid y Roma. Sus comienzos se centran en la pintura histórica de cuyo periodo destaca la obra "*La expulsión de los judíos*", aunque después abandonará el tema y se centrará en el paisaje y la pintura de género, cultivando el "style nouveau"<sup>15</sup> con obras como "*Joven en una puerta*" (Figura 9). Interesan también la gran cantidad de retratos que realiza como el de su propia madre "*Retrato de Doña Concha Francés Sempere*". Es además ilustrador de prensa gráfica.

#### 4.2. FERNANDO CABRERA CANTÓ - BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

*"Fue la de Cabrera Cantó una existencia en remanso, una vida plácida. No hubo en ella otras inquietudes que las del espíritu: las más calladas y hondas; las que dejan mayor huella del paso de un hombre por la tierra; pero también las que prenden menos lances en una biografía"*<sup>16</sup>.

Fernando Cabrera Cantó nace en Alcoy en octubre de 1866, y ya desde pequeño demuestra un especial interés en el mundo del arte. "*La afición a la pintura es innata en mí*"<sup>17</sup>, reconoce el propio pintor a un periodista durante una entrevista en 1927 para el "*El Noticiero Regional*". Y es que, aunque nace en el seno de una familia humilde, su padre, quien trabaja primero en una imprenta y luego en la fábrica de cerillas la Mistera, le inculca su amor por el arte pictórico. Será el industrial y dueño de la Mistera, Agustí Gisbert Vidal<sup>18</sup>, el que se convertirá en mecenas del joven y le costeará en 1881 los estudios en la Academia de San Carlos en Valencia, donde se forma con las bases del realismo académico.

15. ESPÍ, A., (2000). *Op. Cit.* p. 40.

16. DE PANTORBA, B., (1945). *El pintor Cabrera Cantó.* p. 21.

17. ESPÍ, A., (1969). *Itinerario por la vida y la pintura de Fernando Cabrera y Canto (Apuntes para una biografía del maestro).* pp. 11-12.

18. Agustí Gisbert Vidal tenía un hijo de la misma edad que Fernando Cabrera, Francisco Gisbert Carbonell. Amigos inseparables desde la infancia, ambos comparten inquietudes artísticas y estudian juntos en Valencia y en Madrid, gracias al apoyo incondicional del empresario.

Pero el pintor no finaliza sus estudios en San Carlos y vuelve a su ciudad natal en 1883, ante la posibilidad de ingresar en el “Centro Artístico” que pone en marcha el ya afamado pintor Lorenzo Casanova, tras su vuelta de Italia. Sigue Cabrera a su maestro cuando este se instala en Alicante, y tras una breve estancia, es becado con una pensión de la Diputación alicantina para ampliar sus estudios en Madrid, en la Academia de San Fernando, donde recibe lecciones del maestro Casto Plasencia. En Madrid, Cabrera crea obras de distintos géneros, retratos y apuntes académicos, temas religiosos, costumbristas y algún paisaje, y trabaja con distintas técnicas como la acuarela o el óleo<sup>19</sup>. En 1890 participa por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>20</sup> con su lienzo “*Huérfanos*” (Figura 10), con el que consigue una medalla de segunda clase.

Figura 10. “*Huérfanos*”. Fernando Cabrera Cantó, 1890.



Figura 11. Retrato de Fernando Cabrera Cantó durante su pensionado en Roma.

En 1891 y gracias en parte al éxito de su lienzo “*Huerfanos*” el pintor se traslada a Roma pensionado de nuevo (Figura 11). Además, visitará también Florencia, Nápoles, Pompeya y Venecia, donde estudia y se familiariza con las obras de artistas como Tiziano, Caravaggio o Canaletto, entre otros. En Italia continuará pintando escenas costumbristas, retratos y desnudos, paisajes, naturalezas muertas, con óleo y acuarela, y como dice Bernardino de Pantorba en la biografía del artista: “*Adquiere, en suma, cuantos conocimientos del oficio son imprescindibles para quien aspire a llamarse, en conciencia, pintor*”<sup>21</sup>. En 1892 vuelve a participar en la muestra nacional de Bellas Artes y su óleo “*¡Tierra!*” consigue de nuevo una segunda medalla. Su estancia en Italia se alargará hasta 1893 y dejará una importante huella en su “hacer” pictórico<sup>22</sup>.

19. HERNÁNDEZ, L., (2005). *Fernando Cabrera Cantó (1866-1937)*. pp. 33-35..

20. Josep Lluís Antequera, comisario de la exposición sobre Fernando Cabrera realizada en Alcoy en 2017, explica en el catálogo de la misma que la única forma de darse a conocer y adquirir fama como artista a finales del siglo XIX era participando con obras de gran formato en las Exposiciones Nacionales, donde un jurado las valoraba y premiaba.

21. DE PANTORBA, B. *Op. Cit.* p. 23.

22. ESPÍ, A., (1969). *Op. Cit.* p. 17.



Figura 12. "Mi dulce esposa Milagros". Fernando Cabrera Cantó, ca.1896.

En 1894 Fernando Cabrera vuelve a su Alcoy natal, donde se vive una inquietud pictórica general. Muchos jóvenes sienten atracción por el mundo artístico, pero no encuentran un maestro que pueda guiarlos, ya que por aquellas fechas la mayoría de pintores alcoyanos ya consagrados no se encuentran en la ciudad: Antonio Gisbert se ha exiliado a París, Emilio Sala viaja por Roma y Lorenzo Casanova está instalado en Alicante al frente de su "Academia"<sup>23</sup>. Esta demanda de profesorado se convierte en una oportunidad para el pintor, que se vuelca por completo en el ámbito de la pintura y la enseñanza y, finalmente, hacia 1895, participará en la organización de la Primera Exposición de Bellas Artes de Alcoy.

En 1896 contrae matrimonio con una hija de su protector Agustín Gisbert, llamada Milagros, que el pintor retratará en su obra "Mi dulce esposa Milagros" (Figura 12). Este matrimonio sumado al éxito de sus clases, supone una considerable mejora para la situación económica del pintor. De esta unión nace un año más tarde su único hijo, Fernando Cabrera Gisbert, pero al poco tiempo del nacimiento, su esposa Milagros fallece. En 1902 volverá a contraer nupcias con la viuda de su buen amigo y cuñado Francisco Gisbert, Elvira Brutinel, pero de este segundo matrimonio el pintor no tendrá descendencia.

La muerte prematura de su primera esposa inspira al artista para pintar en 1896-1897 la primera versión de su obra "Mors in vita"<sup>24</sup>. En 1899 pinta una segunda versión que presentará a la muestra nacional de Bellas Artes y en 1900 a la Exposición Universal de París, donde obtiene una medalla de bronce. Con dicha obra Fernando Cabrera concluye, salvo por alguna excepción posterior, con su etapa de pintura más social o de "infortunios" (Figura 13).

Figura 13. "Mors in vita". Fernando Cabrera Cantó, 1899.



23 Ibídem p 21.

24 HERNÁNDEZ, L. *Op. Cit.* p. 58.



Figura 14. "Labrador valenciano". Fernando Cabrera Cantó, 1905.

El pintor afronta el cambio de siglo con una nueva etapa artística. Atrás ha dejado las obras de temática sombría y melodramática, y ahora se adentra en la modernidad centrándose en una pintura más costumbrista, en la que triunfa el paisaje, el contacto con el aire libre y la naturaleza. Su obra se ins-taura en el luminismo de la pintura plein air, y se acoge al estilo de la pintura valenciana, influido por la pintura de su antiguo compañero y amigo, Joaquín Sorolla, del que se declara un gran admirador. "Labrador valenciano" (Figura 14) es un claro ejemplo de dicha influencia sorollista.

Comienza así un periodo muy fructífero para el pintor, en el que conseguirá reconocimiento nacional e internacional y se le concederán los mejores galardones de su carrera. En 1901 termina "¿Necesita usted modelo?" (Figura 15) y de 1902 está fechado "La calera", uno de sus trabajos más importantes (Figura 16). En 1904 se le otorga otra consideración de honor en la Exposición Nacional Española, con un muestrario de obras entre las que se encuentra el óleo "Cuento de brujas".



Figura 15. "¿Necesita usted modelo?". Fernando Cabrera Cantó, 1901.



Figura 16. "La calera". Fernando Cabrera Cantó, 1902.

Es en 1906 cuando Fernando Cabrera consigue por fin su ansiada primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra "Al Abismo". A partir de dicho reconocimiento el pintor participa con menos frecuencia en las exposiciones nacionales aunque su producción artística no cesa. En 1917 expone su lienzo "El santo del abuelo" en el Museo de Historia, Ciencia y Arte de los Ángeles de California, y un año después esta misma obra es premiada con la medalla de oro en la Exposición Universal de San Francisco.

Fernando Cabrera ya es un pintor consagrado y dedica su tiempo a pintar en su nuevo taller de la “Casa del Pavo” (Figura 17) o en su masía de “Menora”, situada en plena sierra de Mariola. Realiza un gran número de paisajes naturales, pintados al aire libre, en los que retrata los campos, los bancales, los bosques y las montañas de su ciudad y su sierra (Figura 18). También pinta estudios y pequeños retratos, incluidos autorretratos del pintor.



Figura 17. Fernando Cabrera Cantó pintando en su estudio.

Figura 18. “Paisaje de Alcoy”. Fernando Cabrera Cantó, 1928.



En junio de 1926 la Diputación de Alicante declara a Fernando Cabrera “hijo predilecto” de la Provincia e “hijo adoptivo” de la ciudad de Alicante. Claro está que, después del reconocimiento que le otorgan “fuera de casa” al pintor, su ciudad natal no iba a quedarse atrás y en febrero de 1928 la ciudad de Alcoy le rinde homenaje nombrándolo “hijo predilecto”.

La salud del pintor es delicada, ya que sufre desde hace unos años, ciertos problemas cardíacos, pero en los años posteriores a los reconocimientos que le otorgan Alicante y Alcoy, su estado de salud se agrava. Pese a ello, no abandonará los pinceles y su estudio hasta prácticamente el día de su muerte. De estos últimos años se conserva su último autorretrato. Finalmente el 1 de enero de 1937, en plena Guerra Civil, Fernando Cabrera Cantó fallece en su domicilio de la calle de San Nicolás acompañado por su esposa, su hijo y sus amigos. Su cuerpo es enterrado al día siguiente en el panteón familiar de D. Agustí Gisbert, panteón que el propio pintor había diseñado tiempo atrás (Figura 19).

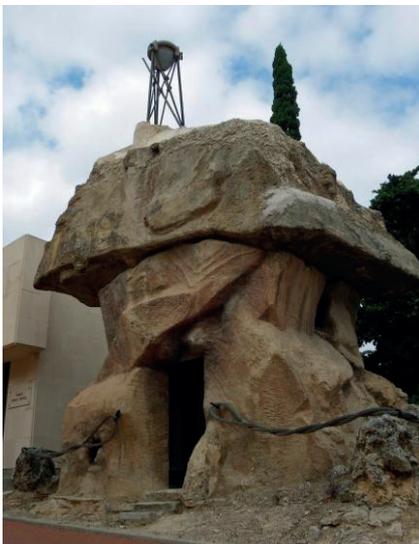


Figura 19. Panteón familiar de Agustí Gisbert Vidal, en el cementerio municipal.



Figura 20. Fernando Cabrera Gisbert descubre el monumento a su padre en diciembre de 1979.

Figura 18. Fernando Cabrera Gisbert (izquierda) y Emilio Trelis Blanes (derecha) juntos frente a la entrada de la Menora.

### 4.3. LEGADO DEL PINTOR Y RELACIÓN CON LA FAMILIA DE EMILIO TRELIS

Fernando Cabrera Cantó no sólo es reconocido por su producción artística, sino que además, fue mentor de muchos pintores y referente de otros tantos. De hecho, Andrés Espí describe cómo *pintores cabreristas* a los “pintores de entresiglos” cuyas obras, aún siendo muy diversas, tienen una estética muy ajustada a la del artista<sup>25</sup>. Entre ellos, se encuentran Adolfo Durá Abad, José Mataix Monllor o el propio hijo del maestro, Fernando Cabrera Gisbert.

Este último nunca alcanzó una gran fama como pintor, pero sí fue considerable su labor para mantener vivo el recuerdo de su padre. Precisamente, es “a Fernando Cabrera Gisbert, por el culto que rinde a la memoria de su padre” a quien Bernardino de Pantorba dedica su monografía<sup>26</sup>. Tras los años de la guerra civil, Fernando Cabrera Gisbert organizó distintas exposiciones en las principales capitales de España, como Madrid, Barcelona y Valencia<sup>27</sup>.

Quien también dedicó su tiempo a rendir homenaje al pintor fue Emilio Trelis Blanes, un empresario alcoyano que sentía una gran admiración por la pintura alcoyana y en especial por la de dicho artista. Poseía una gran colección de obras, pero además fue el promotor de una importante exposición de obras de pintores alcoyanos y, también, encargó un monumento en honor a Fernando Cabrera Cantó que regaló a la ciudad (Figura 20). Además, el empresario fue vecino de Fernando Cabrera Gisbert, con el que entabló una gran amistad. El hijo mayor de Emilio Trelis, Juan Ignacio Trelis Sempere, es el actual propietario de la obra objeto de estudio de este TFG, a quien se le ha realizado una entrevista para conocer más detalles del origen del cuadro, así como de la amistad que mantenía su familia con el hijo del pintor<sup>28</sup>.

Juan Ignacio Trelis explica que su padre era el propietario de una empresa de ventanales pero que sentía un gran afición por el arte. Se dedicaba a coleccionar obras de pintores como Lorenzo Casanova Ruiz, José Mataix Monllor o Fernando Cabrera Cantó. Tras la muerte de su padre, Fernando Cabrera heredó la masía de la Menora, pero se trasladó con su mujer al mismo edificio en el que Emilio Trelis vivía con su familia. Entre ellos surgió una muy buena amistad y solían visitarse mutuamente, tal y como relata Juan Ignacio; “yo que era un chaval, me bajaba con mi padre a casa de Fernando a charlar. (...) muchas de las cosas que sé, son parte de ese anecdotario que él nos contaba” (Figura 21).

25. ESPÍ, A., (1969). *Op. Cit.* p. 45.

26. DE PANTORBA, B. *Op. Cit.* p. 11.

27. HERNÁNDEZ, L. *Op. Cit.* p. 109.

28. En este apartado se ha resumido brevemente el contenido de la entrevista, pero esta en su totalidad puede consultarse en el anexo de este trabajo.

Dada su gran afición por la pintura, era habitual que Emilio Trelis le comprase a Fernando Cabrera obras de su padre. Cuando este vendió la masía de la Menora, Juan Ignacio Trelis explica que su padre ayudó a vaciarla y compró además lotes de cuadros, mobiliario y demás objetos, pero la mayoría tuvo que venderlos después. La familia conserva actualmente muchas piezas que les regaló Fernando Cabrera y que pertenecieron a su padre, como un par de relojes o su aguja de corbata. Juan Ignacio Trelis posee por ejemplo la placa de hijo predilecto que le otorgó la ciudad de Alcoy al pintor, un regalo que el hijo de Cabrera le había hecho a su padre años atrás (Figura 22).

Figura 22. Placa conmemorativa del nombramiento de Fernando Cabrera Cantó como hijo predilecto de la ciudad de Alcoy.



Figura 23. "Autorretrato" de Fernando Cabrera Cantó con la dedicatoria que su hijo hace a Emilio Trelis Blanes.

A Emilio Trelis Blanes y a Fernando Cabrera Gisbert les unía la amistad y la admiración por Fernando Cabrera Cantó. Prueba de ello es la dedicatoria que escribió el hijo del pintor en uno de los autorretratos de Cabrera para Emilio Trelis en la que se podía leer: *"A Emilio Trelis Blanes por la admiración, más que demostrada, que siente por la obra de mi padre"*. (Figura 23). Pero esta obra, al igual que el resto de la colección, fue vendida posteriormente y durante una restauración la dedicatoria se eliminó.

Al preguntar al propietario por la procedencia del lienzo estudiado en este TFG, explica que el cuadro se incluía dentro de uno de los lotes de pintura que su padre le compró al hijo de Fernando Cabrera Cantó. Al igual que ocurrió con el resto de la colección de obras de la familia, esta pintura fue vendida y pasó por varias "manos" hasta que Juan Ignacio Trelis la recuperó de nuevo: *"Yo iba a hacer una tasación de varias piezas, en un traslado de una mudanza, y entonces lo encontré, lo tenían muy abandonado y fue cuando les propuse adquirirlo. Claro, al verlo lo identifiqué, y lo recordaba perfectamente, como uno de los cuadros que compró mi padre"*.

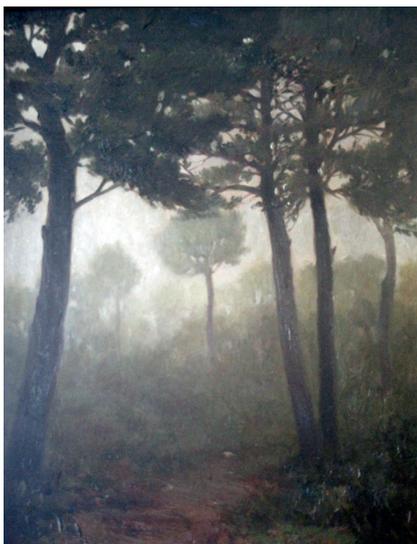
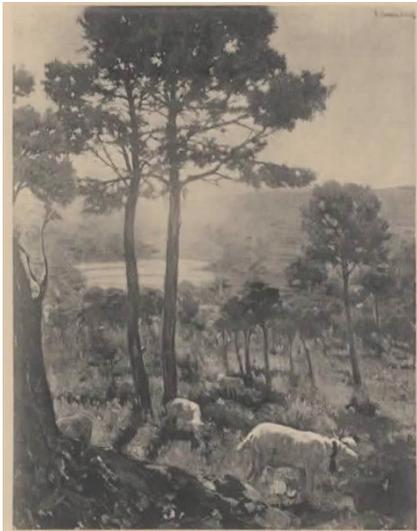


Figura 24. "Paisaje de Mariola". Fernando Cabrera Cantó, 1925.

Figura 25. "Paisaje con niebla". Fernando Cabrera Cantó, sin fecha.

Figura 26. "Paisaje". Fernando Cabrera Cantó, 1934.

Figura 27. Lienzo de estudio de este TFG.

Hay que tener en cuenta que el cuadro en cuestión no se encuentra firmado y dado que no se ha realizado ningún estudio de expertización no se puede asegurar a ciencia cierta que el lienzo sea obra de Fernando Cabrera Cantó. Ahora bien, teniendo en cuenta el testimonio del propietario y algunos aspectos técnicos y estilísticos que se expondrán a continuación, esta hipótesis se refuerza.

#### 4.4. ESTUDIO FORMAL Y COMPOSITIVO; COMPARATIVA CON LOS PAISAJES DE CABRERA.

En el lienzo se representa un frondoso bosque por el que un pastor pasea a su rebaño. El paisaje es un género que, en la historia de la pintura, se mantuvo en un segundo plano, en la mayoría de casos supeditado a las representaciones de figuras protagonistas. Que el paisaje ocupase el fondo de las composiciones no significaba que no fuera relevante, y un claro ejemplo de ello es el alto grado de detallismo con el que los pintores flamencos los representaban. Pero no fue hasta llegar a los pintores impresionistas de finales del siglo XIX cuando el paisaje ganó adeptos y protagonismo estético, que lo llevó a ser declarado en las academias de bellas artes "género mayor" dentro de la pintura<sup>29</sup>.

Fernando Cabrera Cantó también trabajó este género durante su último período artístico, cuando dedicaba su tiempo a la pintura *au plein air*. Como ya se ha comentado anteriormente, los paisajes que pintaba el artista son los de su tierra, paisajes de montaña como los de la sierra de Mariola, los alrededores de su masía la Mistera o de la Font Roja. La temática del lienzo por tanto encajaría dentro de este período de pintura paisajística. Analizando más detenidamente los paisajes del pintor, se observa elementos como el pastor, el rebaño o el propio follaje que se repiten, y cuyas formas y figuras se asemejan a las del cuadro que nos compete (Figuras 24, 25, 26 Y 27).



29. PENA, C., 2010. Paisajismo e identidad. Arte español. En: CSIC. *Estudios Geográficos* Vol. LXXI, N° 269. p. 505.

En el siguiente capítulo se realizará un estudio técnico de la obra en profundidad, pero observando a grosso modo el estilo de pincelada suelta y empastada de la pintura, este es similar al de Fernando Cabrera Cantó (Figuras 28 y 29).

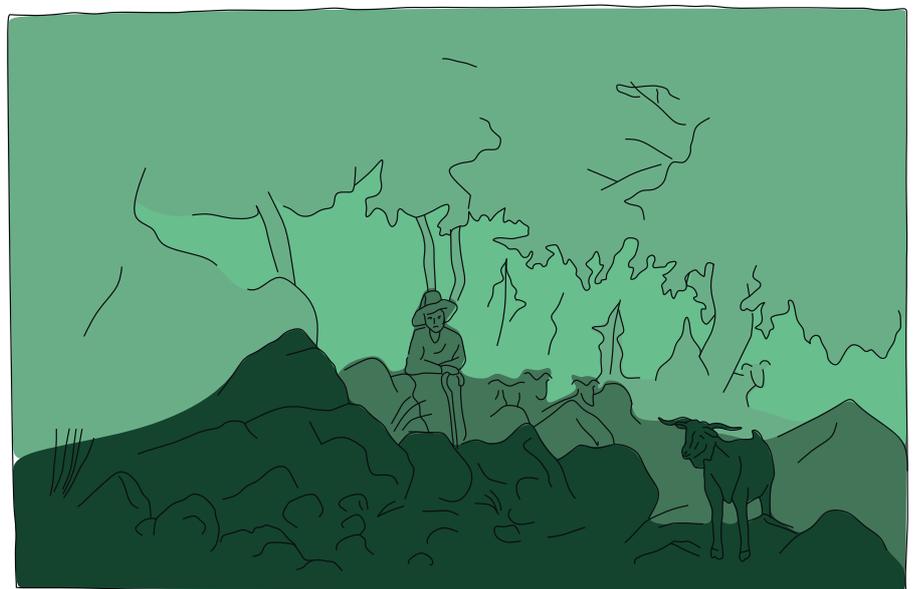
Figura 28. Detalle con luz rasante de la obra de estudio este TFG.

Figura 29. Detalle con luz rasante de la obra "La calera". Fernando Cabrera Cantó, 1902.



Atendiendo al estudio compositivo de la escena, se observa como la superposición de distintos planos crea la sensación de profundidad. En la obra se distinguen cuatro planos diferentes (Figura 30): las rocas y uno de los animales ocupan el primer plano con un mayor nivel de detallismo, mientras que en un segundo se encuentran el pastor y el resto del rebaño cuyas siluetas están menos definidas. En tercer plano están los grandes árboles y por último, en el fondo, se desdibuja el resto de la vegetación.

Figura 30. Diagrama de planos.



Primer plano

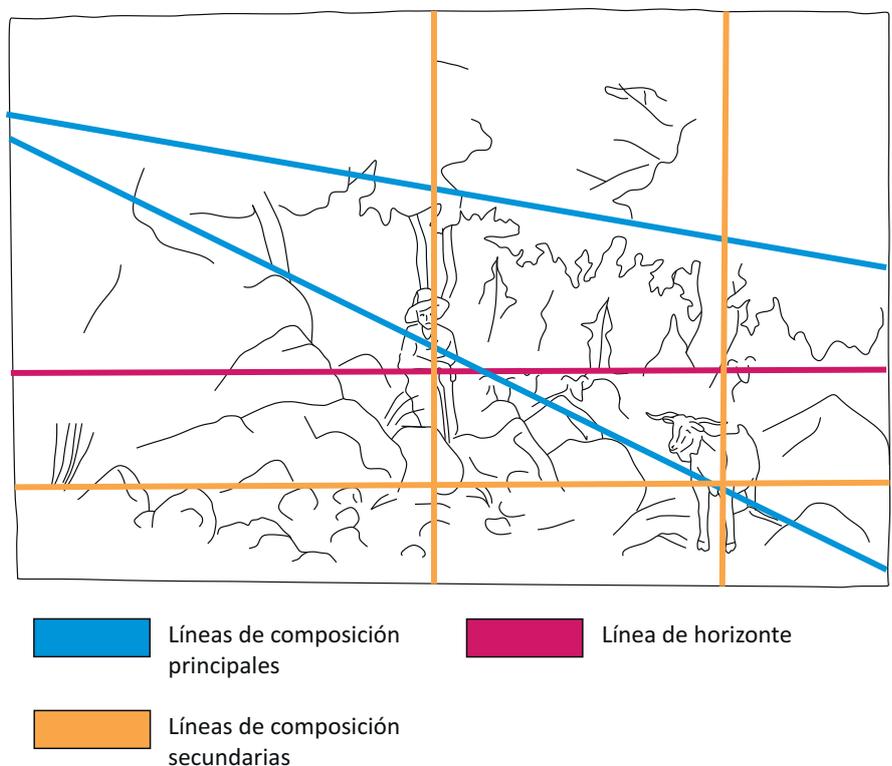
Tercer plano

Segundo plano

Fondo

En la composición destacan las direcciones diagonales que marcan las formas del primer plano, pero a su vez, estas se contrarrestan con las horizontales y verticales de los árboles y la línea de horizonte (Figura 31). La mayoría de líneas diagonales y verticales, más el horizonte, se entrecruzan en el centro de la composición destacando las figuras principales del pastor y de la cabra del primer plano, captando la atención del espectador hacia ellas. Las direcciones, los ritmos suaves y las formas desdibujadas transmiten al que contempla la obra una sensación de tranquilidad y sosiego.

Figura 31. Diagrama de líneas de composición.



Respecto al tratamiento de la luz, la escena representada se encuentra a contraluz, es decir, que la fuente de luz ilumina la escena desde el fondo. De este modo los primeros planos se encuentran casi en la penumbra, mientras que el fondo contrasta con colores verdes más claros e intensos. A través de las copas de los árboles, con unas pinceladas claras, se crea la ilusión de que la luz se “cuela” entre las hojas.

## 5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA

La obra de estudio de este TFG es un óleo sobre lienzo, adherido a un tablero, datado aproximadamente de principios de siglo XX. A continuación, se exponen los datos obtenidos en el estudio técnico de los componentes de la obra, así como de los materiales constituyentes de la misma.

### 5.1. SOPORTE AUXILIAR

El lienzo se encuentra adherido a un soporte rígido, con unas dimensiones de 57 x 87 cm. Se trata de un tablero de cartón prensado, que se fabrica a partir de fibras celulósicas y se emplea como material aislante. El anverso del tablero es una superficie lisa, sobre la que está adherida la obra, mientras que el reverso del tablex está texturizado (Figura 32). Teniendo en cuenta que el soporte textil sobrepasa las medidas del tablero y que, además presenta pequeños orificios de clavo, se entiende que este soporte rígido no es original y que en realidad el cuadro estuvo en principio tensado en un bastidor.



Figura 32. Detalle de la textura del reverso del tablex.

### 5.2. SOPORTE TEXTIL.

El soporte textil es de formato rectangular, con unas dimensiones totales de 60 x 90 cm. Se trata de una única pieza de tejido, ya que no muestra ninguna costura. Con ayuda de un cuentahílos se ha observado que se trata de un tejido de calada, con un ligamento sencillo de tipo tafetán. Los hilos de urdimbre se entrecruzan con las pasadas de trama 1 a 1 (Figura 33). La confección del tejido es regular, por lo que se presupone que se trata de un tejido de fabricación mecánica.

Teniendo en cuenta que el lienzo se encuentra adherido parcialmente a otro soporte, no se ha podido observar al completo el reverso de la obra. En la zona visible no se aprecian ni sellos ni marcas, pero no se puede asegurar que en otras zonas no los haya.

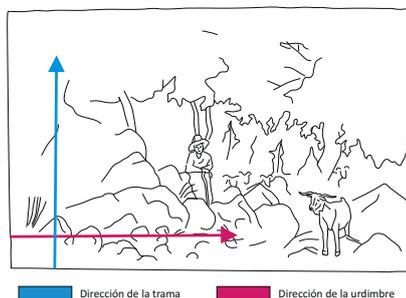


Figura 33. Detalle del ligamento tafetán del lienzo (aumento x50).

Figura 34. Diagrama con las direcciones de trama (en azul) y urdimbre (en magenta) del lienzo.

El lienzo no presenta orillo, pero se puede presuponer la dirección de la urdimbre y de la trama atendiendo a una serie de características. La urdimbre suele ser más resistente (con mayor número de cabos o mayor grado de torsión) y más densa, es decir, con más número de hilos. La trama por el contrario suele tener menor densidad y presentar una sinuosidad más marcada. En este caso, al observar un cm<sup>2</sup> con el cuentahílos, se ha comprobado una ligera diferencia entre la cantidad de hilos verticales y horizontales. Los más numerosos son los hilos de urdimbre (16 hilos en sentido horizontal) y los otros, las pasadas de trama (13 hilos en sentido vertical) (Figura 34).

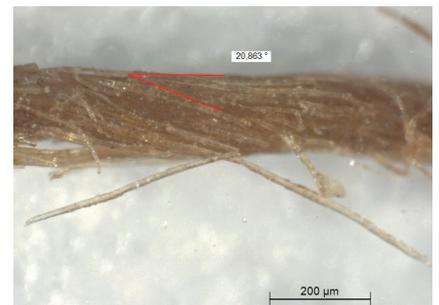
Tras examinar las dos muestras de hilo extraídas del tejido con la lupa binocular se ha podido comprobar que la muestra de trama presenta, en efecto, una sinuosidad más marcada que la muestra de urdimbre (Figuras 35 y 36). Incrementando los aumentos de la lupa, se observa que ambos hilos son simples, de un grosor muy similar y con torsión en Z. También se aprecia una ligera diferencia en el grado de torsión de los hilos, ya que la trama tiene un ángulo de torsión de 30° mientras que el de la urdimbre es de 20° (Figuras 37 y 38).

Figura 35. Vista longitudinal de la muestra del hilo de trama (aumento x16).

Figura 36. Vista longitudinal de la muestra del hilo de urdimbre (aumento x12).

Figura 37. Detalle de la torsión del hilo de trama, vista longitudinal (aumento x63).

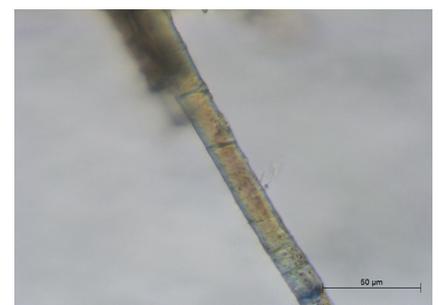
Figura 38. Detalle de la torsión del hilo de urdimbre, vista longitudinal (aumento x50).



Respecto a la naturaleza de las fibras, se han extraído muestras de los hilos de urdimbre y trama para observarlas al microscopio. Se ha determinado que ambas se tratan de fibras naturales de origen vegetal, más concretamente lino. Este tipo de fibras liberianas se obtienen del tallo de la planta y se caracterizan por ser fibras de composición celulósica y con un largo limitado, resistentes a condiciones alcalinas moderadas pero muy sensibles a la acción de los ácidos. Al examinar la sección longitudinal de las fibras, se observan los frecuentes nódulos en forma de I, V o X, que recuerdan a la apariencia del bambú y son propios de este tipo de fibras<sup>30</sup> (Figuras 39 y 40).

Figura 39. Vista longitudinal de la fibra del hilo de trama (aumento x400).

Figura 40. Vista longitudinal de la fibra del hilo de urdimbre (aumento x400).



30. ICC, 2017. *Notas del ICC 13/18. La Identificación de Fibras Naturales*. p. 4.

### 5.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

El estudio de los estratos pictóricos se ha llevado a cabo mediante un examen visual, complementado con fotografías de la superficie de la obra tomadas con el microscopio digital. Teniendo en cuenta que no se han podido realizar análisis específicos, no se ha logrado determinar de forma precisa la naturaleza de los materiales empleados por el artista.

#### 5.3.1. Preparación:

La preparación es la capa intermedia entre el soporte y la película pictórica. Esta cumple una doble función físico-estética. Por un lado, facilita la adhesión de la pintura y le proporciona una mayor estabilidad frente a los movimientos del soporte. Por otra parte, también otorga una mayor uniformidad a la superficie del soporte y, dependiendo de las materias primas empleadas en su composición, puede influir en la textura y los efectos cromáticos del aspecto final de la obra.



Figura 41. Detalle de la preparación del lienzo (aumento x25).

En este caso, al observar algunas zonas de los bordes de la pintura con el microscopio digital, se delata la presencia de una fina capa grisácea de preparación (Figura 41). Este tono puede deberse al tipo de materiales empleado o porque el pintor aplicase una ligera capa de color, sobre el aparejo blanco. Estas imprimaciones coloreadas ofrecen al artista una tonalidad base que facilita el proceso creativo, desde el que crear fondos o medios tonos<sup>31</sup>.

#### 5.3.2. Película pictórica

Las dimensiones de la superficie pintada son 56 x 85 cm. La técnica empleada es óleo y, aunque no se han realizado estudios científicos que lo corroboren, los efectos plásticos y texturas que consigue el artista apuntan hacia esta hipótesis. El óleo es una técnica empleada desde el siglo XV, en la que se utilizan aceites secantes como aglutinantes de los pigmentos. Estos aceites ralentizan el tiempo de secado de la pintura y permiten trabajar la superficie más tiempo, consiguiendo gran cantidad de efectos plásticos.

En la superficie pintada de esta obra se puede apreciar cómo el artista combina diferentes tipos de pincelada y texturas, desde zonas con capas de pintura más finas, en las que se desdibuja la pincelada; a zonas con más volumen y empastes, de pinceladas gruesas y marcadas (Figura 42). También se observan partes en las que, después de aplicar una gruesa capa de pintura y antes de que se secase, el pintor rayó la superficie con algún objeto, como el mango del pincel, dejando los surcos marcados (Figura 43).



Figura 42. Detalle pincelada (aumento x20).  
Figura 43. Detalle rayado (aumento x20).

31. GAYO, M., JOVER DE CELIS, M., 2010. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. En: *Boletín del Museo del Prado, tomo XXVIII número 46*. Madrid: Museo del Prado. p. 11. (Consulta: 20/05/2020).

Respecto a la paleta cromática empleada, hay que tener en cuenta que la obra está bastante oscurecida, hecho que dificulta la apreciación de los colores. Utiliza, sobre todo tonos verdes, grisáceos y marrones, aunque con el microscopio digital también se han encontrado detalles con rojos, ocre y azules (Figuras 44 y 45) . Al someter la obra a la luz infrarroja no se ha detectado ningún trazo de dibujo subyacente.

Figura 44. Detalle pinceladas rojas (aumento x25).  
Figura 45. Detalle pincelada ocre (aumento x43).



### 5.3.3. Barniz

El barniz es la capa de protección que se aplica sobre la obra finalizada y que puede modificar su aspecto, saturando los colores y aportando brillo. El grado de dureza, flexibilidad, brillo y protección que ofrece esta película transparente depende de su composición<sup>32</sup>. Los barnices están compuestos por resinas naturales o sintéticas, suspendidas en un disolvente que tras su evaporación, forman una superficie filmógena.

La obra tiene un aspecto muy brillante y al exponerla a la luz directa de un foco se observa como refleja gran cantidad de luz, lo que denota la presencia de la capa de barniz (Figura 46). No se ha podido determinar la composición del barniz, puesto que no se ha realizado ningún análisis del mismo.

Figura 46. Fotografía general del anverso con luz reflejada.

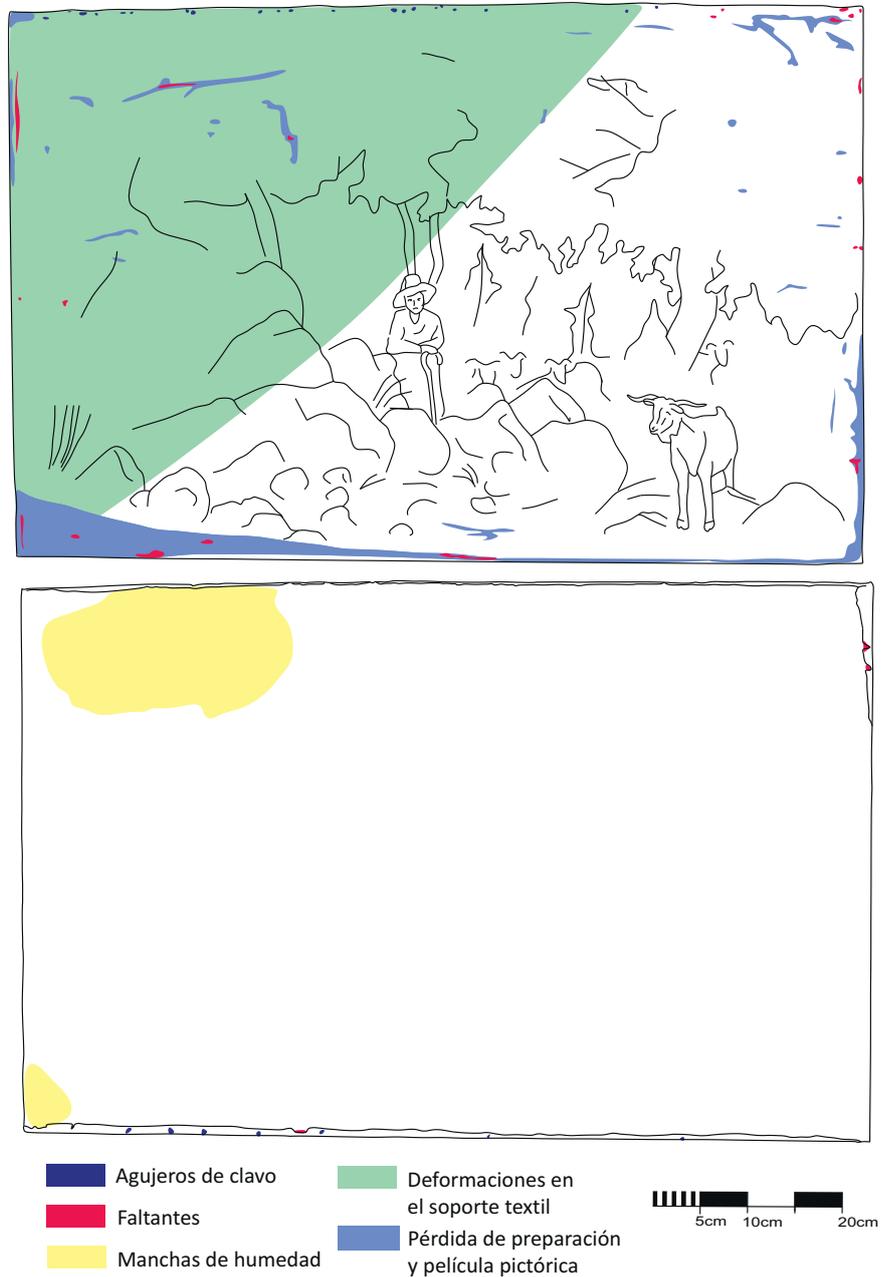


32. MAYER, R.,1993. *Materiales y Técnicas del Arte*. p. 233.

## 6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En líneas generales, podría decirse que el estado de conservación de la obra no es muy bueno. El principal problema que presenta, como ya se ha comentado anteriormente, es que el lienzo no se encuentra tensado en un bastidor, sino que está mal adherido a un tablex. En este capítulo, se va a analizar cómo afecta este soporte auxiliar al estado de conservación del lienzo, así como establecer el resto de patologías que sufre la obra en el conjunto de sus estratos (Figura 47).

Figura 47. Mapa de daños, anverso y reverso de la obra.



## 6.1. SOPORTE AUXILIAR



Figura 48. Detalle mancha del reverso.

A falta de bastidor, el tablero de cartón sobre el que está adherido el lienzo, actúa como soporte auxiliar. El problema principal radica en que el tamaño de este tablex es menor respecto al tamaño de la superficie pintada del soporte textil, lo que está ocasionado unos daños que se comentarán en el siguiente apartado. Centrándonos en el tablero en sí, este no presenta importantes patologías, a excepción de las manchas de humedad que se aprecian por el reverso (Figura 48). La obra debió dejarse apoyada sobre alguna pared o superficie porosa, que filtró humedad y, teniendo en cuenta la naturaleza higroscópica<sup>33</sup> del cartón, este la absorbió y dejó como prueba estos grandes cercos. Además, el tablex se encuentra ligeramente alabeado.

## 6.2. SOPORTE TEXTIL

El soporte textil está adherido al tablex, pero desde la esquina superior izquierda, la tela se ha desprendido creando ondulaciones y deformaciones en la misma. Si se observa la obra bajo una luz rasante, se aprecian perfectamente estas marcas e irregularidades (Figura 49).

Figura 49. Fotografía general del anverso con luz rasante.

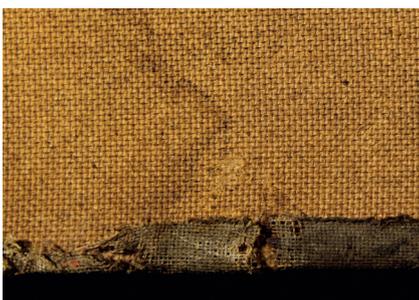
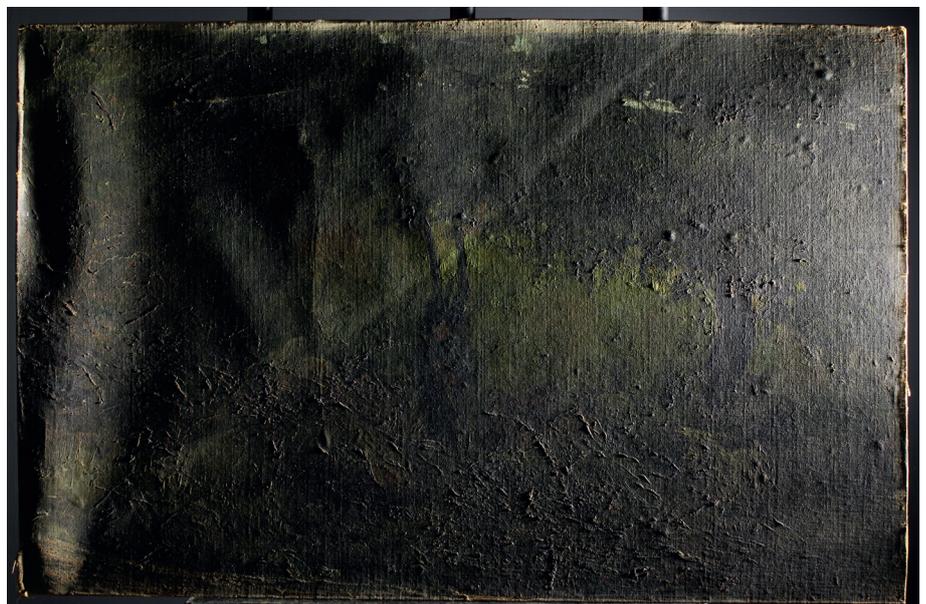


Figura 50. Detalle bordes deteriorados.

Las zonas del soporte textil más deterioradas son los márgenes (Figura 50). Como ya se ha comentado, el tablex es más pequeño que el lienzo y, los bordes que sobresalían se plegaron para ser adheridos. Actualmente, estos bordes se han despegado y han ido sumando pequeños desgarros y rotos, producidos por continuos roces y manipulaciones incorrectas que han acabado provocando el desgaste de las fibras.

33. Según la RAE, la higroscopicidad es la propiedad de algunas sustancias de absorber y exhalar la humedad según el medio en que se encuentran. RAE, (sin fecha). *Higroscopicidad. Diccionario de la lengua española*. [Consulta: 02-06-2020].

Estas franjas están cortados y muestran los orificios de los clavos que tensaban el lienzo al antiguo bastidor. El resto del soporte textil no presenta graves desgarros ni rotos, simplemente se observan algunos faltantes muy pequeños (Figuras 51 y 52).

Figura 51. Detalle faltante.  
Figura 52. Detalle faltante.



### 6.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

En general el estado de estos estratos es bastante bueno. La pintura no se encuentra pulverulenta, ni presenta craqueladuras, cazoletas o levantamientos. La única zona más crítica es la esquina inferior izquierda, en la que sí se ha perdido parte de la película pictórica y de la preparación (Figura 53). Observando la ligera curva que forman estas pérdidas, y teniendo en cuenta la zona en la que se encuentran, todo apunta a que alguien intentó despegar el lienzo del tablero. Al estirar con fuerza de la esquina, la pintura debió desprenderse y para no ocasionar más daños, se dejó adherida al tablex. Otra posibilidad sería, que la película pictórica hubiese sufrido una fuerte abrasión por el roce con alguna superficie. También se observan pequeñas pérdidas de los estratos tanto en las zonas con rotos del soporte textil, como en zonas que han sufrido algún roce.

Figura 53. Detalle pérdidas de película pictórica.



El aspecto general de la obra es oscuro. El barniz ha envejecido, oxidándose, y alterando la percepción estética de la pintura. En general, ya sea por la acción combinada del oxígeno atmosférico y la radiación lumínica, por la composición química de las resinas terpénicas con las que se elaboran o por la influencia de los propios pigmentos, los barnices tienden a envejecerse oscureciéndose<sup>34</sup>. En este caso, el barniz se ha amarilleado, y ha provocado que los colores pierdan luminosidad y adquieran una apariencia más apagada. Esta alteración se aprecia, sobre todo, en las pinceladas más claras (Figura 54). La acumulación de suciedad superficial no es muy considerable y es probable que el lienzo haya sido limpiado con algún trapo o cubierto con una tela. Con el microscopio digital, se han hallado restos de fibras azules “enganchadas” a la película pictórica, lo que corrobora esta teoría (Figura 55).

Figura 54. Detalle pincelada (aumento x55).

Figura 55. Detalle fibras azules (aumento x55).



34. DOMENECH, M<sup>a</sup>T., 2013. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. p. 206.

## 7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

El plan de intervención que se va a exponer a continuación se ha diseñado teniendo en cuenta las necesidades que presenta la obra y que se han desarrollado en el capítulo anterior. El objetivo principal de este planteamiento de restauración es que mediante su futura ejecución, se pueda devolver la estabilidad matérica al lienzo, así como recuperar su correcta lectura.

Además, esta propuesta se ha fundamentado siguiendo los criterios que establecen que una intervención de conservación curativa y de restauración debe ser respetuosa con el original, empleando materiales y técnicas que no ocasionen un importante riesgo para la obra. Los procedimientos deben ser lo más reversibles posible y, en caso de incluir añadidos de piezas no originales o reintegraciones, estas deben ser fácilmente reconocibles. Pero también hay que tener en cuenta que no todos los procesos son compatibles con estos criterios, como es el caso de la limpieza, un proceso inevitablemente irreversible.

Antes de cualquier intervención sobre el lienzo, es necesario realizar una serie de pruebas previas que determinen la compatibilidad o la sensibilidad de los materiales constituyentes de la obra con los productos que suelen emplearse durante una intervención. Estos ensayos consisten en realizar unas pruebas para conocer su sensibilidad al calor, a la humedad y a determinados disolventes<sup>35</sup>. Dependiendo de los resultados obtenidos se determinará si la obra es compatible con la propuesta de intervención diseñada.

Hay que tener en cuenta que esta propuesta de intervención es orientativa, ya que además de depender de los resultados obtenidos en las pruebas previas, también es posible que durante la restauración surjan imprevistos que obliguen a replantear determinados procedimientos.

### 7.1. SUSTITUCIÓN DEL SOPORTE AUXILIAR POR UN NUEVO BASTIDOR

Como ya se ha expuesto anteriormente, la obra se encuentra adherida a un soporte auxiliar que ya no le proporciona seguridad. Teniendo en cuenta

---

35. La prueba de solubilidad, consiste en testar con un hisopo humectado o una gota, una serie de disolventes, y comprobar la estabilidad de la pintura frente a ellos. Estas catas, se deben realizar en todos los colores de la obra, preferiblemente en zonas poco relevantes. Los disolventes testados más habituales suelen ser la acetona, la ligroína y el etanol. El agua también actúa como disolvente y además puede provocar alteraciones en los distintos estratos si los materiales son muy higroscópicos. Por este motivo se realiza la prueba de sensibilidad a la humedad. Esta consiste en humectar, de forma puntual y con un hisopo, una zona tanto en el anverso como en el reverso de la obra, y estudiar la reacción del soporte y los estratos. Por último, también hay que determinar la sensibilidad al calor mediante unas pruebas, en los márgenes de la obra con la espátula caliente y Melinex siliconado, a la Tª de fusión de los adhesivos que se vayan a emplear.

que el lienzo se está desprendiendo se ha decidido retirar este tablex y preparar un nuevo bastidor sobre el que se pueda tensar una vez saneado el soporte textil.

Para ello se encargará un nuevo bastidor académico de madera hecho a medida<sup>36</sup>. Este bastidor será móvil, resistente y con sistema de cuñas. Cuando esté listo, todos sus elementos de madera se lijarán para evitar que alguna astilla o imperfección pueda dañar el lienzo al tensarlo. Para evitar que el nuevo bastidor se convierta en un reclamo para los insectos xilófagos<sup>37</sup> se aplicará un tratamiento preventivo con un producto insecticida, como el Xylores Pronto<sup>®38</sup>.

Por último, y una vez se haya secado el tratamiento preventivo, se llevará a cabo un proceso de impermeabilización del bastidor mediante la aplicación homogénea con muñequilla de cera microcristalina Cosmolloid<sup>®80H39</sup> disuelta en White Spirit al 50%. Con ello, se pretende reducir las propiedades higrométricas de la madera para evitar cambios dimensionales bruscos en el bastidor.

## 7.2. PROTECCIÓN DE LA PINTURA

Para llevar a cabo la intervención del soporte textil será necesario retirar el tablex al que se encuentra adherido, pero para evitar que la película pictórica pueda sufrir algún daño durante el proceso, primero será necesario realizar una protección de esta. Hay que tener en cuenta que, después de realizar la protección de la película pictórica, esta quedará cubierta por el papel japonés. Sería conveniente que previo a esta protección, se dibujara en papel de acetato un mapa con los rotos que presenta el soporte textil y sus formas y medidas, para facilitar los futuros procesos de subsanación de estos daños.

Para la protección, se aplicará una hoja de papel japonés de un gramaje

---

36. Las medidas de este nuevo bastidor serán las mismas que las de la superficie pintada del lienzo: 56 x 85 cm.

37. Los insectos xilófagos son aquellos que pueden causar deterioros en los bienes culturales, sobre todo los compuestos por madera, ya que se alimentan de la celulosa u otras sustancias de reserva; emplean las superficies como cobijo o bien como lugar donde poner sus huevos. Las familias de insectos xilófagos más habituales en España son: Anobiidae, Lyctidae, Cerambycidae y Curculionidae. ECM GROUP, 2012. *Guía para la identificación de los agentes degradadores de la madera*. pp. 6-7.

38. Xylores Pronto<sup>®</sup> es un producto insecticida, incoloro e inoloro, que se comercializa en estado líquido y listo para usar. Su composición se basa en la Permetrina y está indicado para la cura y la prevención del ataque de insectos xilófagos en la madera. AN.T.A.RES srl, 2012. *Scheda tecnica: Xylores Pronto*. [Consulta: 06-06-2020].

39. La cera Cosmolloid<sup>®80H</sup> es una cera microcristalina, compuesta por una mezcla de hidrocarburos obtenidos de la refinación del petróleo, con un alto punto de fusión y en caliente, es soluble en todos los disolventes alifáticos y aromáticos. Está indicada para la protección de obras en piedra, cerámica, madera y metal, entre otros materiales. C.T.S ESPAÑA, 2016. *Cera microcristalina*. [Consulta: 06-06-2020].

entorno a los 18g/m<sup>2</sup> adherido con Klucel®G<sup>40</sup> (disuelto al 4% en agua desionizada). Se ha elegido este adhesivo porque la película pictórica no está pulverulenta y no necesita un producto con un alto poder adhesivo. Cuando la protección esté seca, se recortarán los bordes de papel sobrantes. En caso de que fuera necesario realizar alguna consolidación puntual se aplicaría con un pincel, antes de la protección general, gelatina técnica al 8-9% en agua desionizada, se aplicaría calor y se dejaría secar bajo presión.

Con la película pictórica protegida, se acabará de despegar el lienzo del tablex. Se retirará mecánicamente, con ayuda de una espátula si no presenta dificultad, pero también podría facilitarse el proceso humectando ligeramente con un hisopo el reverso. Con el lienzo separado del tablero, se plancharán los bordes para eliminar las deformaciones y se grapará del revés sobre una cama acolchada para poder limpiar el reverso de la obra.

### **7.3. LIMPIEZA DEL REVERSO DEL SOPORTE TEXTIL**

El reverso del lienzo presenta restos de adhesivo. Primero se realizará una limpieza mecánica en seco con brocha y aspiración suave para eliminar la suciedad superficial. Se valorará la eficacia de las gomas abrasivas realizando pruebas de limpieza con gomas de vinilo y esponjas de caucho vulcanizado. Después de la limpieza mecánica, es probable que para eliminar los restos de adhesivo sea necesario realizar una limpieza mediante humedad controlada. Para determinar el método más eficaz, se llevará a cabo un testado de geles acuosos y placas rígidas de Agar-agar, controlando en todo momento el tiempo de contacto y el aporte de humedad.

### **7.4. COLOCACIÓN DE BANDAS PERIMETRALES, PARCHES E INTARSIA TEXTIL**

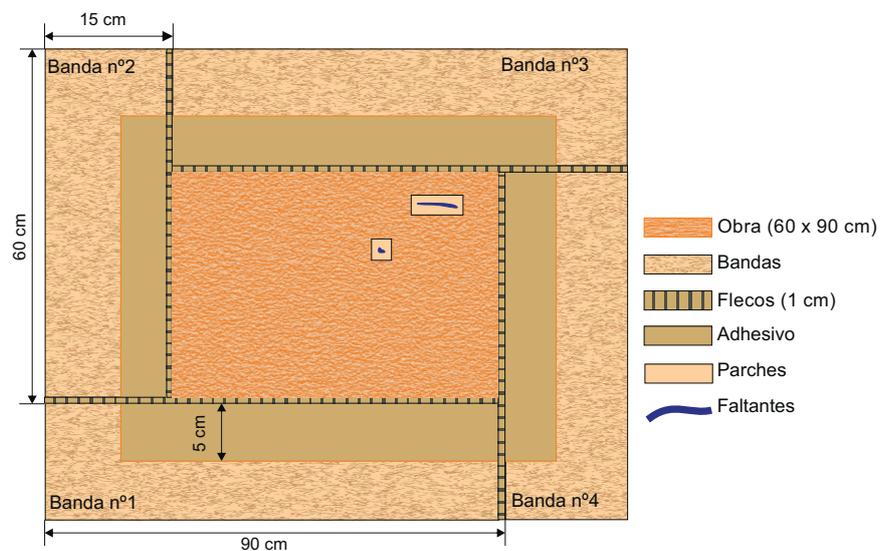
Después de la limpieza del reverso se procederá al saneamiento parcial del soporte textil, más concretamente a subsanar los faltantes que presenta, así como al entelado de los bordes. Cuando hay un faltante de tejido, lo habitual es realizar un injerto con tejido nuevo, pero en este caso, los faltantes son muy pequeños (menos de 1 cm<sup>2</sup>) y sería suficiente con colocar algunos puentes de hilo para devolver la continuidad al tejido. Por este motivo, además, se colocarán unos parches por el reverso que actuarán de refuerzo en las zonas de faltantes. En principio, no se plantea realizar un entelado completo del lienzo, ya que el soporte textil se encuentra en buen estado y basta-

---

40. El Klucel®G (Hidroxipropilcelulosa) es un éter de celulosa no iónico, soluble en agua y en la mayor parte de disolventes orgánicos polares e insoluble en muchos disolventes orgánicos apolares. Es compatible con las gomas naturales, los almidones y las emulsiones acrílicas y vinílicas. Se suele emplear como adhesivo o como espesante, y es reversible en agua después del secado. C.T.S ESPAÑA, (sin fecha). Klucel®G. [Consulta: 06-06-2020].

ría con colocar unas bandas en los bordes que facilitarán el posterior tensado de la obra. Para realizar, tanto los parches como las bandas para los bordes, se escogerá un tejido de lino crudo con características similares al soporte textil original, pero más fino. La tela debe deslustrarse y fatigarse, y para ello se lavará con agua, sin jabón, y se dejará secar a la sombra<sup>41</sup>. Finalmente se planchará y se confeccionarán a medida las cuatro bandas de las que está compuesto el entelado perimetral (Figura 56).

Figura 56. Esquema del diseño de las bandas perimetrales y de los parches.



Los parches se han diseñado teniendo en cuenta que estos tienen que cubrir toda la zona dañada. Los faltantes deben estar centrados y dejando a cada lado 1 cm de tejido y 0,5 cm más para los flecos, en todo su perímetro. La dirección de la trama y la urdimbre de los parches y de las bandas debe coincidir también con la del soporte textil. Respecto al diseño de las bandas se ha realizado con una disposición en aspa. Las bandas miden de largo lo mismo que los laterales del cuadro y de ancho 15 cm, de los cuales los flecos ocupan 1 cm y la zona de adhesión 5 cm.

Antes de adherir los parches y los bordes, será necesario desclavar el lienzo de la cama y recortar los sobrantes de papel de protección de los bordes, así como las zonas del anverso que cubren los faltantes, para evitar que el papel se quede pegado.

El primer paso para preparar las bandas y los parches, una vez cortados, será impermeabilizarlos. Para ello, primero se prepara un volumen de Plextol B500® con tres volúmenes de agua desionizada y paralelamente se diluye el Klucel®G también en agua desionizada a razón de 30g/100mL. A continua-

41. CASTELL, M., MARTÍN, S., FUSTER, L., y UPV, 2003. *La Conservación y Restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo*. pp. 64-66.

ción se mezclan a partes iguales estas preparaciones de Plextol B500<sup>®</sup> 42 y Klucel<sup>®</sup>G. Con el impermeabilizante preparado, se aplicará una capa por las dos caras de las piezas, teniendo en cuenta que en las bandas para bordes solo se impermeabilizará la zona que vaya en contacto con la obra y que llevará adhesivo. Después de dejar secar, se desflecarán y rebajarán los bordes y por último, se volverá a dar una segunda mano de impermeabilizante.

Por un lado, para la adhesión de los parches, se ha escogido como adhesivo la Beva O.F.<sup>®</sup> 371 Film<sup>43</sup>. Gracias a las hojas de papel blanco siliconado y de film de poliéster transparente, entre los que se encuentra la lámina de adhesivo, esta se puede cortar con cualquier plantilla y ajustarla de forma precisa donde sea necesario. Además, el film no tiene ninguna capacidad adhesiva hasta la activación con calor o determinados disolventes, con lo cual su aplicación también es reversible. Para fijar el adhesivo en el parche, se aplicará calor con una espátula caliente e interponiendo una hoja Melinex. Después de recortar las partes sobrantes de adhesivo, se colocará el parche en la zona del faltante, por el reverso, y de nuevo, se aplicará calor y peso con la espátula para que el parche quede correctamente adherido.

Por otra parte, para adherir las bandas, se van a mezclar dos partes de Plextol B500<sup>®</sup> puro con una parte de Klucel<sup>®</sup>G ya diluido (90g/100mL). Este adhesivo, se aplicará sobre la zona impermeabilizada de la banda, se dejará secar y cuando esté mordiente, será el momento de adherirla a la obra. De este modo, el aporte de humedad es menor. Este proceso se repetirá con cada una de las bandas, y cuando estén ya adheridas, se aplicará calor y peso durante el secado, interponiendo un Melinex.

Después de la adhesión de los parches y de las bandas en los bordes, el siguiente paso será la intarsia de hilos por el anverso de la obra. Con esta intarsia lo que se pretende es disminuir la profundidad del faltante y facilitar el agarre del posterior estucado. Para preparar los hilos será necesario impregnarlos con adhesivo, más concretamente con Beva O.F.<sup>®</sup> 371<sup>44</sup> diluida

---

42. El Plextol B500<sup>®</sup> es una resina acrílica, termoplástica, de media viscosidad en dispersión acuosa. Se caracteriza por una óptima resistencia a los agentes atmosféricos y estabilidad química, y se emplea generalmente como adhesivo. C.T.S ESPAÑA, (sin fecha). *Plextol B500<sup>®</sup>*. [Consulta: 06-06-2020].

43. La Beva O.F.<sup>®</sup> 371 Film es un film seco y homogéneo constituido por Beva O.F.<sup>®</sup> 371 puro, exento de disolventes. El film de adhesivo está colocado entre un papel blanco siliconado y una hoja de film poliéster siliconado, esto permite cortarlo con precisión y aplicarlo de forma precisa. El acoplamiento film-soporte es completamente transparente. El Beva O.F.<sup>®</sup> 371 Film no tiene ninguna capacidad adhesiva hasta su activación con calor o apropiados disolventes, con los que además, es también reversible. C.T.S ESPAÑA, (sin fecha). *Beva O.F.<sup>®</sup> 371 Film*. [Consulta: 06-06-2020].

44. Beva O.F.<sup>®</sup> 371 (Berger etileno vinil acetato) es un producto a base de etilenvinilacetato, parafina, y resina cetónicas al 40% en disolventes alifáticos y aromáticos. Forma un adhesivo reversible con buena elasticidad, estabilidad química y transparente. C.T.S ESPAÑA, (sin fecha). *Beva O.F.<sup>®</sup> 371*. [Consulta: 06-06-2020].

en White Spirit (3:1) al baño maría. Los hilos (100% poliéster), se tensarán en un telar y se cubrirán, con ayuda de un pincel fino, con el adhesivo tibio. Después se dejarán 24h para que se evapore el adhesivo. Para realizar la intarsia, se colocarán los hilos de uno en uno sobre la superficie del parche, por el anverso de la obra, siguiendo la dirección de la trama o la urdimbre. Para fijarlos se aplicará calor con una microespátula, interponiendo un Melinex y cortando el hilo sobrante. Esta operación se repetirá colocando los hilos paralelamente y hasta cubrir el faltante.

## 7.5. MONTAJE DEL LIENZO EN EL NUEVO BASTIDOR

El último paso de la intervención del soporte textil será el tensado en el bastidor, pero previamente será necesario retirar la protección que cubre la película pictórica. Para ello se humectará con un hisopo el papel japonés, para reactivar el adhesivo, y se eliminará poco a poco, mecánicamente. Con la obra ya desprotegida, se tensará en el nuevo bastidor tratado e impermeabilizado. Se colocará centrado y con ayuda de unas tenazas de tensado y una grapadora manual, con grapas de acero inoxidable, se irá tensando y fijando la posición del lienzo. Las grapas se colocarán en diagonal, para que sujeten tanto trama como urdimbre y a su vez no rasguen el tejido. Además, se interpondrá entre la grapa y la tela, un fragmento de TNT o gamuza como amortiguación. Por último, después de plegar y grapar los extremos de las bandas al reverso del bastidor, se encajarán las cuñas en las hendiduras del bastidor con ayuda de un martillo.

## 7.6. PROCESO DE LIMPIEZA DE LA PINTURA

La intervención de los estratos pictóricos se realizará después de haber saneado el soporte textil y haber tensado la obra en el nuevo bastidor. El primer procedimiento que se llevará a cabo será la limpieza de la superficie pictórica. Con el proceso de limpieza lo que se pretende es eliminar los sustratos que ya no cumplen su función correctamente o no son originales. La limpieza de pinturas, aún siendo un procedimiento muy frecuente en las restauraciones, es un proceso irreversible, muy complejo y, en ocasiones, muy controvertido. Por este motivo es de suma importancia documentar la máxima cantidad de datos posible<sup>45</sup>.

En primer lugar, se llevará a cabo la eliminación de la suciedad superficial depositada sobre el barniz. Para ello se realizarán una serie de catas con un test acuoso, con el que se testará la eficacia del agua tamponada a diferentes pH (en un rango entre el 5,5 y el 8,5) junto con un tensoactivo como el Tween 20. Dependiendo de los resultados, se valorará la posible adición de un agente quelante.

---

45. GUILLÉN, M<sup>ª</sup>C., BARROS, J., 2011. Documentar las pruebas de limpieza: uso de bases de datos. p. 157.

En este caso, el estrato que se pretende eliminar, además de la suciedad superficial que haya depositada, es el barniz oxidado. Para ello será necesario realizar una limpieza físico-química mediante disolventes orgánicos y para determinar el sistema más eficaz, se empleará el Test de Cremonesi. Este test, es un protocolo que ordena y detalla el modo de empleo de los agentes químicos durante la realización de las catas de limpieza. Se ha elegido el Test de Cremonesi porque con las mezclas que propone de ligroína, acetona y etanol abarca un amplio rango de polaridades empleando disolventes orgánicos neutros con una baja toxicidad<sup>46</sup>.

Hay que tener en cuenta que el envejecimiento de algunas resinas, sobre todo las procedentes de las coníferas de la familia Pinacea, supone el incremento de grupos polares en su composición, y por tanto para conseguir una limpieza eficiente del barniz oxidado se va a requerir disolventes también más polares<sup>47</sup>. Si los resultados obtenidos tras el Test de Cremonesi no son satisfactorios, se puede implementar el uso de los Solvent Gels de Wolbers<sup>48</sup> que permiten prolongar el tiempo de actuación, o realizar otras pruebas con un disolvente dipolar, como el dimetilsulfóxido (DMSO) en bajas proporciones en acetato de étilo; o testear con geles acuosos, aumentando su pH e incorporando tensoactivos y quelantes fuertes.

## 7.7. PROCESOS DE BARNIZADO, ESTUCADO, REINTEGRACIÓN CROMÁTICA Y PROTECCIÓN FINAL

Una vez realizada la limpieza de la película pictórica, se aplicarán las primeras capas de barnizado. El barniz es un estrato fundamental que cumple, por un lado, una función protectora manteniendo aislada la película pictórica de los agentes medioambientales de deterioro y de posibles daños mecánicos. Por otro lado, también cumple una función estética, ya que interfiere directamente en el aspecto final de la obra: aporta brillo e intensidad a la pintura, saturando los colores y su luminosidad. Por este motivo, la elección del barniz debe reflexionarse y razonarse, puesto que de ella depende el acabado final del proceso de intervención.

En este caso se ha escogido como método un barnizado multicapa. Este sistema fue propuesto por René de la Rie<sup>49</sup> y consiste en la superposición

---

46. CESARE, F., 2003-2004. *Scelta e selezione dei solventi per la pulitura di superfici pittoriche, test alternativi al "test di Feller" nei BB.CC.*

47. DOMENECH, M<sup>a</sup>T., 2013. *Op. Cit.* p. 262.

48. CREMONESI, P., SIGNORINI, H., 2010. *Materiales y métodos para la limpieza de pinturas, nivel avanzado-Apuntes del curso.*

49. René de la Rie fue director del Departamento de Investigación de la National Gallery of Art y ha trabajado en el Metropolitan de Nueva York y en la Universidad de Amsterdam. Desde 1994 y hasta 2011 fue editor de la revista *Studies in Conservation*. En la actualidad es investigador asociado en el Centre de Recherche sur la Conservation des Collections en París.

de diferentes capas de barniz. Las primeras capas que se aplican son de un barniz compuesto por resinas naturales (dammar o mastic), mientras que la última capa se compone de resinas sintéticas. De este modo, esta última capa actúa como barrera de protección y aísla la capa de barniz que esta en contacto directo con la pintura, del contacto con la atmósfera y la radiación Uv, retardando así el proceso de oxidación<sup>50</sup>. Así pues, tras la limpieza se aplicarán, con una brocha, dos capas de resina natural dammar diluida en White Spirit. Para elaborar el barniz, se mezcla un volumen de resina, diluida en White Spirit (1:1), con cinco volúmenes de disolvente<sup>51</sup>.

Tras aplicar las dos capas de barniz, se llevará a cabo el estucado de las lagunas. Para ello se empleará un estuco tradicional, compuesto por gelatina técnica, agua desionizada y carbonato cálcico (CaCO<sub>3</sub>). Para su elaboración se diluyen 8g de gelatina técnica en 100mL de H<sub>2</sub>O al baño maría y luego se le añade CaCO<sub>3</sub> hasta obtener la consistencia deseada. En este caso debido al pequeño tamaño de las laguna el estuco se aplicará con pincel y por tanto debe estar bastante líquido. Cuando se seque, se nivelará el estuco con ayuda de un bisturí y se texturizarán las lagunas, aplicando más estuco y modelándolo con un pincel, tratando de reproducir así la tipología de los trazos de la obra original.

Posteriormente, se iniciará el proceso de reintegración cromática, para el que se propone emplear pinturas al agua como son las acuarelas. Para que la reintegración sea fácilmente reconocible pero a su vez no interfiera en la correcta lectura de la obra, se empleará la técnica del puntillismo, ya que las lagunas son de pequeño tamaño. Para terminar de ajustar la reintegración se emplearán los pigmentos al barniz Gamblin, cuyo aglutinante (el Laropal A-81) es una resina sintética de bajo peso molecular que aporta estabilidad a los colores y es soluble en algunos disolventes.

Finalmente, se realizará el barnizado final con el que se concluirá el proceso de restauración. Para ello se empleará un barniz sintético con Regalrez 1091 diluida al 25% en White Spirit al que se le añade Tinuvin 292. Este aditivo aporta una mayor elasticidad y estabilidad al barniz. La pulverización es el método recomendado para la aplicación de esta capa de barniz final, puesto que permite dejar una película más fina y uniforme en la superficie.

---

50. ZALBIDEA, M<sup>a</sup>A., GÓMEZ, R., 2011. *Revisión de los estabilizadores de los rayos Uv.*

51. RIVAS, I., 2017. *San Francisco de Sales, un lienzo inédito de José Vergara. Aproximación a su expertización y proceso de intervención. Trabajo Final de Máster.* p.70.

## 8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva engloba todas aquellas medidas encaminadas a garantizar la perdurabilidad de las colecciones, ya sea mientras las piezas están expuestas, almacenadas o siendo manipuladas<sup>52</sup>. El objetivo fundamental de estas medidas preventivas, es actuar sobre el origen de los deterioros, que generalmente son factores externos a los bienes culturales<sup>53</sup>. De este modo, las acciones que se llevan a cabo para evitar o minimizar las futuras pérdidas en las obras son actuaciones indirectas, ya que no interfieren en el aspecto o la composición de los bienes.

Para establecer las medidas de prevención más adecuadas a cada bien cultural es necesario analizar el contexto de la obra, su estado de conservación y el uso que se va a hacer de la misma. También hay que tener en cuenta cuales son los riesgos a los que puede estar expuesta y tras identificarlos y analizarlos se diseña el plan de actuación más adecuado.

En el caso de la pintura sobre lienzo, hay que tener en cuenta que debido a la composición celulósica de sus materiales y su capacidad higroscópica, es muy importante controlar las condiciones ambientales a las que se exponga. Unos valores de humedad relativa incorrectos o unas fluctuaciones muy bruscas, podrían provocar variaciones dimensionales en la obra y fuertes tensiones que originen daños en la preparación y la película pictórica como craqueladuras o pérdidas<sup>54</sup>.

Para esta tipología de obra se recomienda que la humedad relativa en la que se conserve sea alrededor del 50-55%, ya que por debajo de estos valores los materiales se secan y se contraen y por encima podrían favorecer la proliferación de microorganismos. Respecto a la temperatura debería ser próxima a los 20°C<sup>55</sup>.

La iluminación es otro factor fundamental a tener en cuenta para mantener unas condiciones de conservación adecuadas. Se recomienda que los valores de esta no superen los 150 lux y si es posible, que la iluminación sea mediante luces led, ya que de este modo la emisión de radiación ultravioleta es menor.

Sería idóneo que el lienzo se colocase en un estancia en la que las condiciones ambientales puedan controlarse y mantenerse dentro de los parámetros antes mencionados, sin variaciones drásticas y sin exponer la pieza directamente a fuentes de calor o de radiación solar. Además, es indispensable revisar periódicamente las condiciones en las que se conserva la pieza y de la estancia en la que se ubique, con el fin de prevenir futuros riesgos y deterioros.

---

52. VAILLANT, M. DOMÉNECH, M. VALENTÍN, N., 2003. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. p. 169.

53. IPCE, 2017. *Plan Nacional de Conservación Preventiva. Fundamentos de Conservación Preventiva*. p. 3.

54. VAILLANT, M. DOMÉNECH, M. VALENTÍN, N., 2003. *Op.Cit.* p.180.

55. VILLARQUIDE JEVENOIS, A., 2005. *La pintura sobre tela II : alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. p. 595.

## 9.CONCLUSIONES

Este trabajo final de grado ha supuesto la oportunidad de poner en práctica los conocimientos adquiridos durante estos cuatro años de formación. Tras llevar a cabo el proceso de análisis y estudio del lienzo atribuido al pintor Fernando Cabrera Cantó y en general, la realización de este trabajo, se han obtenido las siguientes conclusiones.

El progreso de la industria en Alcoy a finales del S.XIX jugó un papel fundamental en el desarrollo de los artistas locales, ya que gracias al enriquecimiento de la incipiente burguesía y sumado a la nueva mentalidad modernista, esta pudo ejercer una importante labor de mecenazgo para los pintores alcoyanos. Sin ir más lejos, gracias al patrocinio del empresario Agustí Gisbert Vidal, el pintor Fernando Cabrera Cantó pudo realizar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Valencia y posteriormente continuar con su formación pensionado en Madrid y Roma.

El estudio del contexto artístico de la generación de pintores alcoyanos que desarrollaron su producción artística entre los S.XIX y XX, ha permitido comprobar lo fructífero que fue este período y la fama y relevancia que adquirieron muchos de ellos. Siguiendo con el ejemplo de Fernando Cabrera Cantó, este obtuvo grandes reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional.

Gracias al estudio bibliográfico de la vida del pintor, se ha podido conocer su extensa obra pictórica. Examinando y analizando sus cuadros así como los temas que elige retratar, se ha establecido una evolución continua de su hacer pictórico hasta prácticamente el momento de su muerte. La trayectoria artística del pintor es muy compleja y variada; desde sus inicios con una pintura más clásica y academicista durante su juventud, pasando posteriormente por obras de carácter más social y dramáticas con sus pinturas de infortunios, para finalizar arraigándose en la pintura luminista y de temática costumbrista en su etapa más madura.

Fernando Cabrera Cantó es un referente en la pintura alcoyana y prueba de ello son los numerosos reconocimientos y publicaciones que se han encontrado sobre él. Ahora bien, es cierto que el periodo de la Guerra Civil y los duros años que acontecieron después, provocaron que la muerte del pintor pasara prácticamente desapercibida y que su figura, al igual que con otros tantos, cayera en el olvido. Afortunadamente, la perseverancia de algunos como el propio hijo del pintor, Fernando Cabrera Gisbert o del empresario Emilio Trelis Blanes por recordar la importancia del pintor, permitió que a finales del S.XX la figura del artista se revalorizara y de nuevo, se reconociera

y honrara en la ciudad de Alcoy su memoria y, sobre todo, su legado artístico. La entrevista realizada durante este TFG a Juan Ignacio Trelis, propietario del lienzo objeto de estudio e hijo de Emilio Trelis, ha permitido conocer más detalles sobre las ambiciones de su padre, su amistad con el hijo del pintor y del origen del cuadro estudiado.

El lienzo no se encuentra firmado y dado que no se ha realizado un estudio de expertización no se puede corroborar que se trate de una obra de Fernando Cabrera Cantó. Ahora bien, después de realizar el estudio técnico, formal y compositivo, comparar la obra con los paisajes del pintor y recoger el testimonio del propietario, no se puede descartar la hipótesis acerca de la autoría del lienzo.

Respecto al estado de conservación de la obra se ha llegado a la conclusión de que aunque el estado de algunos estratos como la pintura o el soporte textil es bastante bueno, salvo claro está algunos deterioros como la oxidación del barniz, el hecho de que el lienzo no se encuentre tensado correctamente en un bastidor supone un riesgo inminente para la seguridad de la obra. Por este motivo se ha desarrollado una hipotética propuesta de conservación curativa y restauración así como de una serie de medidas de conservación preventiva que garanticen la salvaguarda del cuadro.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

### - MONOGRAFÍAS Y PUBLICACIONES

BENITO, J., (Sin fecha). *Reglamento para las industrias, Historia de Alcoy. El Alcoy moderno*. [Consulta: 12/11/2019]. Disponible en: <https://blogs.ua.es/historiaalcoy/2013/11/12/reglamento-para-las-industrias-2/>

CASTELL, M., MARTÍN, S., FUSTER, L., UPV, 2003. *La Conservación y Restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial UPV. (Sin ISBN).

CESARE, F., 2003-2004. *Scelta e selezione dei solventi per la pulitura di superfici pittoriche, test alternativi al "test di Feller" nei BB.CC*. Roma:Universita' Degli Studi Di Roma "La Sapienza". (Sin ISBN).

CREMONESI, P., SIGNORINI, H., 2010. *Materiales y métodos para la limpieza de pinturas, nivel avanzado - Apuntes del curso*. Aragón: Escuela superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón.(Sin ISBN).

DE PANTORBA, B., 1945. *El pintor Cabrera Cantó*. Madrid: Editorial Gran Capitán. (Sin ISBN).

DOMENECH, M<sup>ª</sup>T., 2013. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica. ISBN: 978-84-8363-996.2.

ECM GROUP, 2012. *Guía para la identificación de los agentes degradadores de la madera*. Madrid: ECM group; ANEPROMA. (Sin ISBN).

ESPÍ, A., 1969. *Itinerario por la vida y la pintura de Ferando Cabrera y Canto (Apuntes para una biografía del maestro)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante. (Sin ISBN).

ESPÍ, A., 2000. *Pintores de Alcoy, de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler* En: FUNDACIÓN INSTITUTO PORTUARIO DE ESTUDIOS Y COOPERACIÓN. *Pintores de Alcoy : de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler: Sala de exposiciones del edificio del Reloj, Puerto de Valencia. Del 9 de mayo al 18 de junio de 2000*. Valencia: Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación. ISBN 8492395710.

GAYO, M., JOVER DE CELIS, M., 2010. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. En: *Boletín del Museo del Prado, tomo XXVIII número 46*. Madrid: Museo del Prado. [Consulta: 20/05/2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura/8d345539-86ca-4291-bb89-d59885c3660b>

GARÍN, F., 2000. Alcoy y sus pintores. En: FUNDACIÓN INSTITUTO PORTUARIO DE ESTUDIOS Y COOPERACIÓN. *Pintores de Alcoy : de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler: Sala de exposiciones del edificio del Reloj, Puerto de Valencia. Del 9 de mayo al 18 de junio de 2000*. Valencia: Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación. ISBN 8492395710.

GUILLÉN, M<sup>ª</sup>C., BARROS, J., 2011. *Documentar las pruebas de limpieza: uso de bases de datos*. Valencia: Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Universitat Politècnica de València. ISSN: 1887-3960.

HERNÁNDEZ, L., 2005. *Fernando Cabrera Cantó (1866-1937)*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante. ISBN 84-960206-46-7.

ICC, 2017. Notas del ICC 13/18. La Identificación de Fibras Naturales. Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). ISSN 0717-3601.

IPCE,. 2017. *Plan Nacional de Conservación Preventiva. Fundamentos de Conservación Preventiva*. Madrid: Departamento de Conservación Preventiva Área de Investigación y Formación Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). (Sin ISBN).

MAYER,R.,1993. *Materiales y Técnicas del Arte*. Madrid: Tursen/Hermann Blume. ISBN 8487756174.

PENA, C., 2010. Paisajismo e identidad. Arte español. En: *CSIC. Estudios Geográficos Vol. LXXI, Nº 269*. CSIC. ISSN: 0014-1496.

RIVAS, I., 2017. *San Francisco de Sales, un lienzo inédito de José Vergara. Aproximación a su expertización y proceso de intervención*. GUEROLA, V., COLOMINA, T., CASTELL, M., (dir.) Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València. [Consulta: 12-06-2020]. Disponible en:<http://hdl.handle.net/10251/86395>.

VAILLANT, M. DOMÉNECH, M. VALENTÍN, N.. 2003.*Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial UPV. ISBN 8497054202.

VARELA, S., 2000. El modernismo arquitectónico en Alcoy, lectura de la ciudad a principios de siglo. En: FUNDACIÓN INSTITUTO PORTUARIO DE ESTUDIOS Y COOPERACIÓN. *Pintores de Alcoy : de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler: Sala de exposiciones del edificio del Reloj, Puerto de Valencia. Del 9 de mayo al 18 de junio de 2000*. Valencia: Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación. ISBN 8492395710.

VILLARQUIDE, A., 2005. *La pintura sobre tela: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración, Volumen II*. San Sebastián: Nerea. ISBN: 8489569509.

ZALBIDEA, M<sup>ª</sup>A., GÓMEZ, R., 2011. *Revisión de los estabilizadores de los rayos Uv*. Valencia: Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Universitat Politècnica de València. (Sin ISBN).

## - PÁGINAS WEB

AN.T.A.RES, 2012. *Scheda tecnica: Xylores Pronto*. AN.T.A.RES srl ANalisi Technologie e Articoli per il RESTauro. [Consulta: 06/06/2020]. Disponible en: [https://restaurotecnica.it/index.php?controller=attachment&id\\_attachment=190](https://restaurotecnica.it/index.php?controller=attachment&id_attachment=190)

ASOCIACIÓN LEGADO HISTÓRICO INDUSTRIAL DE ALCOY Y SU ENTORNO, (Sin fecha). *Història d'Alcoi Industrial, Alcoy Industrial*. [Consulta: 12/11/2019]. Disponible en: <https://alcoyindustrial.es/enciclopedia-lhia/historia-dalcoi/>

C.T.S ESPAÑA, (Sin fecha). *Beva O.F.® 371 Film*. [Consulta: 06-06-2020] Disponible en: [www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2751](http://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2751).

C.T.S ESPAÑA, 2016. *Cera microcristalina*. Madrid: C.T.S. España. [Consulta: 06/06/2020]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.2protectores2016/ceramicrocristalinac80esp.pdf>

C.T.S ESPAÑA, (Sin fecha). *Klucel®G*. Madrid: C.T.S. España. [consulta: 06/06/2020]. Disponible en: [ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=139](http://ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=139)

C.T.S ESPAÑA, (Sin fecha). *Plextol B500®* Madrid: C.T.S. España.. [Consulta: 06-06-2020] Disponible en: [www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=39](http://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=39)

ICOM, (Sin fecha). *Object ID*. International Council of Museums Maison de l'UNESCO, [Consulta: 6/04/2020]. Disponible en: [http://archives.icom.museum/objectid/about\\_span.html](http://archives.icom.museum/objectid/about_span.html)

RAE, (Sin fecha). *Higroscopicidad. Diccionario de la lengua española*. RAE. [Consulta: 02-06-2020]. Disponible en: <https://dle.rae.es/higroscopicidad>

## 11. ÍNDICE DE FIGURAS

**Figuras 1-2, 27-56.** Imágenes y croquis realizados por la autora del TFG.

**Figura 3.** [Consulta: 08/05/2020]. Disponible en: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/5833/6782>

**Figura 4.** [Consulta: 08/05/2020]. Disponible en: [https://www.alcoyturismo.com/alcoy/web\\_php/index.php?contenido=fichaComercial&id=18&idContacto=82&mode=folder&order=asc&idNivel=3960](https://www.alcoyturismo.com/alcoy/web_php/index.php?contenido=fichaComercial&id=18&idContacto=82&mode=folder&order=asc&idNivel=3960)

**Figura 5.** [Consulta: 08/05/2020]. Disponible en: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Llangardaix\\_de\\_la\\_casa\\_del\\_Pavo,\\_Alcoi.JPG](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Llangardaix_de_la_casa_del_Pavo,_Alcoi.JPG)

**Figura 6.** [Consulta: 08/05/2020]. Disponible en: <http://www.jdiezarnal.com/spainalicantealcoycasadelpavo.html>

**Figura 7.** [Consulta: 10/05/2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fusilamiento-de-torrijos-y-sus-compaeros-en-las/cc128630-425b-4752-a805-008d26556bbb>

**Figura 8.** [Consulta: 10/05/2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/6fcc9147-2674-4880-a308-094a4cbc4115>

**Figura 9.** [Consulta: 10/05/2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/joven-en-una-puerta/3b8c7520-83a9-4fcd-8bde-c784c0f10b29>

**Figura 10.** [Consulta: 10/05/2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/huerfanos/dc83c96f-b422-4db9-b31f-da2ad202ec47>

**Figura 11.** Imagen digitalizada. Disponible en: HERNÁNDEZ, L., 2005. Fernando Cabrera Cantó (1866-1937). Alicante: Diputación Provincial de Alicante. ISBN 84-960206-46-7.

**Figuras 12-18, 22, 24-26.** Imágenes digitalizadas. Disponibles en: MUA, 2017. Ferran Cabrera, 150 anys. Llotja de Sant Jordi. MUA. Museu Universitat d'Alacant. Alcoy: Ajuntament d'Alcoy. (Sin ISBN).

**Figura 19.** [Consulta: 12/05/2020]. Disponible en: <http://www.revistaa-dios.es/cementerio/30/2/1o-Clasificado.html>

**Figuras 20-21, 23.** Imágenes digitalizadas. Propiedad de Juan Ignacio Trelis Sempere.

## 12. ANEXO

### **ENTREVISTA A JUAN IGNACIO TRELIS: “LAS COSAS QUE SÉ, SON LAS ANÉCDOTAS QUE NOS CONTABA FERNANDO CABRERA GISBERT SOBRE SU PADRE”**

Juan Ignacio Trelis es el actual propietario de la obra objeto de estudio que se ha presentado en este TFG. Su testimonio acerca de la historia y la procedencia del cuadro, así como de otros detalles relacionados con la vida y el legado de su posible autor, se van dar a conocer a través de la siguiente entrevista, que se realizó presencialmente en la ciudad de Alcoy el 18/06/2020.

**- ¿A qué se dedicaba tu padre?**

- Mi padre tenía una empresa de ventanales de aluminio, pero siempre le ha gustado mucho la pintura, el arte en general. Él fue coleccionista de obras de pintores de entre los siglos XIX y XX, y sobre todo de pinturas de artistas alcoyanos; de Cabrera, Lorenzo Casanova, Pepito Mataix... en fin, de una larguísimo etcétera.

**- Esta claro que tu padre sentía una gran admiración por los artistas alcoyanos, pero en especial por el pintor Fernando Cabrera Cantó...**

- Sin duda, mi padre siempre tuvo la ilusión y el empeño de rendirle un homenaje a Cabrera, y en el año setenta y seis me parece que fue, encargó a los alumnos de la escuela de artes y oficios, el proyecto de diseñar y realizar un monumento. Mi padre siempre se mantuvo en el anonimato, pagó el coste de la obra, pero no quiso figurar nunca. Ahora claro, ya se puede decir, porque han pasado muchos años y mi padre ya ha fallecido. Y bueno yo siempre he tenido la intención o la idea de que ese monumento cambiase de ubicación porque no me parecía el lugar más apropiado para una figura tan insigne como fue la de Cabrera Cantó. Y parece ser que ahora, por fin, el ayuntamiento y la concejalía de cultura han tenido a bien aceptar esta petición y se va a trasladar el monumento a un lugar mucho más digno. También se va a restaurar el monumento y bueno, en fin, no se pretende otra cosa que no sea rendir el homenaje y el reconocimiento de la importancia, que una persona, que un artista como don Fernando, llegó a tener para su ciudad.

Además, mi padre organizó una exposición genérica de obra de pintores alcoyanos del siglo XIX. Este acto fue muy importante, por ejemplo, fue la primera vez que el cuadro “*El santo del abuelo*”, salía de la colección particular a la que pertenecía para exponerse al público. Este cuadro solo se había expuesto en la exposición internacional de San Diego por el propio pintor. Mi

padre habló con la familia de los propietarios, y consiguió que el cuadro viniese aquí, a Alcoy. La exposición se inauguró en el año setenta y dos, situada en el hotel Reconquista y abierta para todo el público. De esta exposición, se emitió una edición especial limitada de 100 libros catálogo, numerados y dedicados ex profeso a cada persona, y en el caso de mi familia, hubo uno para cada hermano claro. Después, por el aniversario de la creación del Círculo Católico de Obreros, asociación de la que mi padre era miembro de la junta directiva, también se hizo un facsímil de esta publicación.

Evidentemente, la figura de Fernando Cabrera Cantó era la más relevante de esta exposición. Hay que tener en cuenta que en el Alcoy el artista era un referente cultural, llegó a ser presidente del Círculo Industrial, asesor artístico de la Asociación de San Jorge... una persona de mundo, casado además con la hija de un industrial alcoyano muy importante.

Además, dió la casualidad de que nosotros éramos vecinos del hijo de Fernando Cabrera Cantó, que era Fernando Cabrera Gisbert, y entonces a partir de ahí, dado primero por la afición que tenía mi padre al arte y especialmente a la pintura, y teniendo como vecinos al hijo del pintor Cabrera, la vinculación cada vez se estrechó más y llegaron a tener una muy muy buena amistad. Yo que era un chaval, me bajaba con mi padre cuando él llegaba a medio día a casa e iba un ratito a casa de Fernando a charlar. Allí estaba de oyente, pues tenía mucha curiosidad, tenía inquietud por saber la vida de Cabrera, que ya había muerto. Por eso, yo muchas de las cosas que sé, son parte de ese anecdotario que él nos contaba.

**- El pintor Cabrera, solo tenía un hijo, ¿cómo acaba Fernando Cabrera Gisbert siendo vuestro vecino?, ¿qué sucede con la casa del Pavo?.**

- Pues en la partición de la herencia, Fernando hijo cedió, bueno en realidad hay ahí una gran laguna de la historia que no se sabe, pero lo que está claro es que él se quedó la masía de la Menora, que estaba situada a las afueras de Alcoy y la otra parte de la familia, se quedó con la Casa del Pavo. Luego Cabrera Gisbert en el año setenta y uno - setenta y dos, adquirió una vivienda en el edificio enfrente de la iglesia de San Roque, que es donde nosotros vivíamos, mi familia en el ático y Fernando Cabrera Gisbert y su mujer en el sexto.

**- Comentabas que eras muy pequeño, pero ¿qué recuerdas de aquella época?**

- Bueno pues como ya he dicho, la vinculación entre familias era muy fuerte, éramos vecinos y luego en verano, nosotros les hacíamos la visita a la masía, a la Menora. De hecho, años después yo llamé a mi casa en el campo la Menoreta, en recuerdo de la figura de Cabrera y de su casa. Cuando yo era

pequeño, yo decía que también quería ser pintor y también quería tener un estudio así. Yo recuerdo visitar la Menora y cuando Fernando Cabrera Gisbert la vendió, que mi padre aún tenía la empresa, tuvimos que ayudarlo a vaciarla. Y mi padre en aquel momento adquirió, no uno o dos cuadros, sino varios lotes de cuadros, mesas, sillas, etc. Compró muchas cosas pero claro, luego evidentemente ni en la casa de mis padres ni en la casa de campo cabía todo y entonces se deshizo de la mayoría de las piezas vendiéndolas.

**- ¿Fernando Cabrera Gisbert tuvo hijos?**

- No, él se casó con Julia Pérez pero no tuvieron descendencia. El matrimonio vivía solo y, aunque tenían sobrinos, creo que en cierto modo nosotros nos convertimos un poco también en su familia. De hecho, él murió prácticamente en mis brazos. Él hombre estaba ya muy enfermo, y recuerdo que Julia nos llamó un día a casa mientras estábamos comiendo y nos dijo que Fernando se había caído de la cama, entonces bajamos mi padre y yo para ayudarla a subirlo. Y recuerdo perfectamente, que mientras lo sujetábamos para incorporarlo, me miró y falleció.

Al final, los sobrinos que tenían por parte de la familia de Julia, fueron los que heredaron lo que quedaba del patrimonio del pintor, aunque es cierto que mi familia también conserva parte de este legado, bien porque mi padre lo compró o porque se lo regalaron. Por ejemplo, la placa de hijo predilecto de la ciudad, se la regaló el hijo de Cabrera a mi padre, y luego mi padre me la regaló a mi. Y es la única que se conserva, porque las otras placas y medallas, tanto las de plata como las de oro, en palabras de Fernando hijo, las entregó en la guerra para fundirlas.

**- Entonces, parte de esos restos del legado del pintor, ¿los conserváis vosotros?**

- Sí, nosotros afortunadamente, conservamos muchísimas cosas, además cosas de un ámbito muy personal. No tienen un valor económico importante, pero sí mucho valor personal. La aguja de corbata que llevaba don Fernando, por ejemplo, o los dos relojes que tenía yo los conservo, también muchos recuerdos de infancia... elementos personales, del Cabrera íntimo. Independientemente claro, de la obra que mi padre le llegó a comprar a Fernando Cabrera Gisbert. Él también fue pintor, pero siempre estuvo a la sombra de su padre y no llegó a despegar. La familia entonces, vivió un poco de los recursos económicos que la herencia de su padre les permitió. Así que como mi padre en aquella época podía permitirse adquirir algunas cosas, era en cierta manera una forma de ayudarles.

**- Por lo que has contado, definitivamente a tu padre y a Fernando Cabrera Gisbert les unía una gran amistad...**

- Si, totalmente. Como ya he comentado, la amistad que llegaron a tener fue muy importante. Esto es totalmente anecdótico pero fijate tú que, Cabrera Gisbert tenía un carácter especial, era reservado y sobretodo era muy maniático. Y si había algo que evitaba a toda costa era el contacto físico. Nosotros, mi familia, nos conocíamos mucho y nos visitábamos constantemente pero en todos aquellos años, igual me dió la mano un par de veces. Todo esto viene porque, imagínate como era de estrecha la amistad que tenía con mi padre, que yo recuerdo que Fernando le dijo una vez a mi padre que le quería tanto que hasta le daría un beso en la boca. Esto parece una tontería, pero ya te digo que para una persona tan maniática como era él, aquello era todo una declaración de amistad.

De hecho, uno de los autorretratos de Cabrera, se lo dedicó Fernando Cabrera Gisbert a mi padre y decía algo así como "a Emilio Trelis Blanes por la admiración, más que demostrada, que siente por la obra de mi padre". Desgraciadamente los nuevos propietarios del cuadro no creyeron importante esta dedicatoria y la quitaron. Esto yo creo que fue como mutilar parte de la historia del cuadro y no lo digo solo por el valor que para un hijo pudiera tener este recuerdo familiar.

**- Centrándonos ahora en el cuadro de estudio de este trabajo, ¿cuál es su procedencia?**

- Este cuadro se incluía dentro de uno de los lotes de pintura que mi padre le compró al hijo del pintor. Es el típico cuadro que Fernando Cabrera solía hacer de pintura al natural, cuando de buena mañana se iba a la sierra o acompañaba al pastor que tenía en la masía. Si yo no recuerdo mal, este cuadro también lo acabó vendiendo mi padre y con el tiempo lo he podido recuperar yo.

**- Por tanto, ¿el cuadro ha pasado por varios propietarios desde que tú padre lo adquirió?**

- Si, el cuadro ha pasado por varias colecciones y varias manos, pero yo no recuerdo a quién se lo vendió.

**- ¿Y tú cómo lo recuperas de nuevo?**

- Yo iba a hacer una tasación de varias piezas, en un traslado de una mudanza, y entonces lo encontré, lo tenían muy abandonado y fue cuando les propuse adquirirlo. Claro, al verlo lo identifiqué, y lo recordaba perfectamen-

te, como uno de los cuadros que compró mi padre. Estoy intentando recuperarlos, porque mi padre al final vendió toda la colección de pintura que tenía.

**- Actualmente el cuadro se encuentra adherido a un tablex, ¿tú lo adquiriste ya así?**

- Sí, ese cuadro yo creo que cuando lo compró mi padre no estaba así. Claro, yo era pequeño y no recuerdo exactamente como se encontraba, pero es posible que ni siquiera tuviese bastidor y estuviera enrollado. Después de venderlo mi padre, me imagino que alguien querría hacer una pseudo-restauración o acondicionarlo un poco, porque el cuadro se encuentra deteriorado, y me imagino que la ubicación tampoco sería la apropiada, entonces se lo entregarían a alguien para que le hiciese un "lavado de cara", lo pegarían a un tablex y así se evitaron los costes de una restauración, cosa muy mal hecha, claro. Pero sí, cuando yo volví a recuperar este cuadro ya estaba así. Y sin duda, el tablero no es original, a ver don Fernando otra cosa no, pero cuidaba mucho las telas, los bastidores... Pero quizás si el cuadro no estuvo en un buen sitio, la Menora era muy grande, e igual sólo pasaban algunas temporadas en la finca, sobre todo después de la muerte del pintor, así que es probable que el cuadro estuviera medio abandonado y claro, si no se cuidan las cosas al final se estropean.