



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

LA VENDEDORA DE NARANJAS DE GÓMEZ NOVELLA
(VALENCIA, 1871-1956). ESTUDIO HISTÓRICO-
TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Salvador Marquez, Aida

Tutor/a: Colomina Subiela, Antoni

Cotutor/a: Guerola Blay, Vicente

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

**LA VENDEDORA DE NARANJAS
DE GÓMEZ NOVELLA**

(VALENCIA, 1871-1956)

ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN.

Presentado por Aida Salvador Márquez

Tutores: Antoni Colomina Subiela

Vicente Guerola Blay

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2021-2022

RESUMEN

En el presente estudio se desarrolla un trabajo histórico-artístico, técnico, así como un proceso de intervención en una tablilla al óleo firmada por Vicente Gómez Novella (Valencia, 1871-1956) con la representación de una vendedora de naranjas. El autor de la obra, alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, destacó como retratista, dibujante, así como muralista, si bien ha sido reconocido con el paso del tiempo por sus trabajos fotográficos que merecieron diferentes galardones y premios a lo largo de su trayectoria artística.

La obra es deudora de la tradición pictórica de la escuela valenciana del s. XIX ante la búsqueda de recursos narrativos alrededor de escenas y pasajes relativos a los usos y costumbres de los personajes de la huerta.

La ejecución pictórica está realizada con una gran fluidez en la pincelada y con posteriores toques de precisión y ajuste para definir algunos elementos puntuales de su composición. La obra se encuentra firmada, tanto por el anverso, como por el reverso, apareciendo además un pequeño apunte de dibujo del rostro de la modelo realizado en grafito en la cara posterior de la tablilla.

La pintura se encuentra en un relativo buen estado de conservación, además conserva su enmarcación original, pero adolece de una sedimentación de suciedad superficial, así como de un amarillamiento generalizado producido por la oxidación de los barnices. Cabe significar que la obra en su historicidad no ha sido intervenida nunca en un proceso de restauración.

PALABRAS CLAVE

Gómez Novella, *Vendedora de naranjas*, pintura valenciana costumbrista, óleo sobre tabla, protocolos de limpieza de pintura.

ABSTRACT

In the present study it is developed an historical-artistic and technical project, as well as a process of intervention on an oil painting on board signed by Vicente Gómez Novella (Valencia, 1871-1956) with the representation of an orange seller. The author of the artwork, student of the “Escuela de Bellas Artes de San Carlos” in Valencia, excelled as a portraitist, drawer, and muralist, although he has been recognized over the years for his work in the field of photography which has earned him various awards and prizes throughout his artistic career.

The artwork is indebted to the pictorial tradition of the Valencian school of the 19th century in the search for narrative resources around scenes and passages related to the habits and traditions of the characters of the orchard.

The pictorial execution is carried out with a great fluidity in the brushstroke and with subsequent touches of precision and adjustment to define some specific elements of the composition. The artwork is signed, both on the front and on the back, and there is also a small graphite drawing of the model's face on the reverse of the board.

The painting is in a relatively good state of conservation, it also preserves its original framing, but suffers from a sedimentation of superficial dirt, as well as a generalized yellowing produced by the oxidation of the varnishes. It should be pointed out that the work in its historicity has never been involved in a restoration process.

KEY WORDS

Gómez Novella, orange seller painting, Valencian costumbrist painting, oil on board, paint cleaning protocols.

AGRADECIMIENTOS

A mis tutores Toni Colomina y Vicente Guerola por brindarme la oportunidad de realizar este trabajo final de grado. Gracias por haber depositado vuestra confianza en mí, y por haberme guiado y aconsejado durante todos estos meses haciendo que la jornada resultase, incluso se podría decir, amena.

A Cristina Robles por su gran amabilidad y predisposición a ayudar.

A José Madrid por la facilitación de una radiografía de la obra de estudio.

A mis padres y a mi hermana por todo el apoyo moral que me han ofrecido en todo momento, aún en los días más complicados.

Y a mis amigos de carrera, en especial a Aitana y a Laia, compañeras de llantos y alegrías durante este trabajo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. OBJETIVOS.....	8
3. METODOLOGÍA.....	9
4. UN TABLEAUTIN VALENCIANO DEL SIGLO XIX.	
 APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	10
4.1. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE ESPAÑA Y VALENCIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX.....	10
4.2. EL TABLEAUTIN Y LAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS DEL NUEVO SIGLO DE ORO (SIGLO XIX)	12
4.3. BIOGRAFÍA DE VICENTE GÓMEZ NOVELLA.....	14
4.4. INFLUENCIAS ARTÍSTICAS.....	17
5. APROXIMACIÓN ESTÉTICA.....	19
5.1 ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y SIMBÓLICO; LA NARANJA.....	19
5.2 LA INDUMENTARIA VALENCIANA VESTIDA POR LA VENDEDORA.....	21
5.3 ANÁLISIS COMPOSITIVO.....	23
6. ESTUDIO TÉCNICO.....	26
6.1 SOPORTE LÍGNEO.....	26
6.2 CAPA DE PREPARACIÓN.....	27
6.3 PELÍCULA PICTÓRICA.....	28
6.4 BARNIZ.....	29
6.5 MARCO DECORATIVO.....	30
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	32
7.1 SOPORTE LÍGNEO.....	32
7.2 CAPA DE PREPARACIÓN.....	34
7.3 PELÍCULA PICTÓRICA.....	34
7.4 BARNIZ.....	36
7.5 MARCO DECORATIVO.....	36
8. PROCESO DE INTERVENCIÓN.....	37
8.1 PROCESO DE LIMPIEZA.....	37
8.2 PROCESO DE BARNIZADO.....	39
9. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	41
9.1. TEMPERATURA Y HUMEDAD RELATIVA.....	41
9.2. RADIACIÓN LUMÍNICA.....	41
9.3. AGENTES BIOLÓGICOS	42
9.4. EMBALAJE.....	42
10. CONCLUSIONES.....	43
11. BIBLIOGRAFÍA.....	44
12. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	46
13. ANEXO.....	50

1. INTRODUCCIÓN

En el presente documento se recoge todo el proceso de documentación, estudio y reflexión que ha constituido el desarrollo de este trabajo de fin de grado (TFG) cuyo objeto de análisis es un óleo sobre tabla de pequeño formato (**Figura 1**).

Se trata de una obra, creada en 1892, de temática costumbrista en la que se ve representada la figura de una vendedora de naranjas a la centroizquierda de la composición; la mujer está sentada y se halla de brazos cruzados delante unas cestas de mimbre sobre las que están colocadas unas naranjas, mientras mira hacia la derecha. La pintura muestra su vínculo con la Valencia de finales del siglo XIX y la relevancia de esta fruta en la cultura visual valenciana y principalmente en la agricultura. Se encuentra firmada en el margen inferior derecho, indica que el autor de la obra es Vicente Gómez Novella, y gracias a los distintos estudios y la documentación pertinente se ha podido establecer un marco cronológico acotado, que se basa en el análisis de diversas fuentes documentales.

En este contexto, Vicente Gómez Novella (Valencia 1871- 1956), pintor valenciano que realiza su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, se especializa en el paisajismo y el retrato siguiendo el realismo luminista local y, además, desarrolla un importante papel como fotógrafo. Tanto su producción pictórica como su trayectoria fotográfica son en gran medida conocidas y valoradas, obteniendo así una gran cantidad de galardones.

La tablilla o *tableautin* no manifiesta grandes deterioros; tan sólo se puede resaltar una capa de suciedad superficial generalizada y diversos daños derivados de causas antrópicas como pequeños golpes o arañazos.



Figura 1

La Vendedora de Naranjas

1892

Vicente Gómez Novella
(Valencia 1871-1956)

Óleo sobre tabla, 23'6 × 14'4 cm
Valencia. Colección privada

2. OBJETIVOS

El principal objetivo del presente trabajo consiste en realizar el estudio técnico de un bien cultural, en este caso, de una pintura sobre tabla del artista Vicente Gómez Novella. De su registro y análisis se podrán determinar, además, los daños y alteraciones que presenta, relacionados con los principales agentes de deterioro. Con esto, finalmente, se desarrollará un proceso de intervención para su recuperación, estableciendo una conexión entre la teoría y la práctica de los conocimientos y competencias adquiridas durante esta titulación.

Se pretende entonces, trazar un hilo conductor entre la obra del artista y el contexto histórico y artístico en el que fue desarrollada, así como establecer un procedimiento de intervención adecuado. Para alcanzar con éxito esta premisa, se han planteado una serie de objetivos secundarios:

- Efectuar a través de la documentación de fuentes referenciales un estudio histórico, iconográfico y estético en torno a la obra, para poder contextualizarla y establecer un marco cronológico concreto.
- Estudiar mediante diversas técnicas analíticas la obra, identificando las características más significativas para conocer su estructura y materiales.
- Diagnosticar el estado de conservación de las partes que conforman la obra, aportando los índices de estudio necesarios para poder establecer un criterio metodológico que establezca el procedimiento acertado de un proceso de intervención de restauración.
- Proponer la conservación preventiva de la pintura tras su restauración para su correcto mantenimiento.

3. METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos del trabajo, se ha llevado a cabo una metodología basada principalmente en el estudio teórico a través de la consulta de una serie de fuentes bibliográficas y páginas web para recopilar información acerca de la formación y obra del artista. En cuanto a los recursos que se han consultado para realizar la aproximación del contexto histórico y artístico, pueden referirse especialmente en catálogos, trabajos finales de grado y tesis doctorales. Además, fue empleada la información disponible en diversas páginas webs de instituciones oficiales como la del Museo del Prado, y artículos en línea de revistas científicas y de arte.

Posteriormente, durante la elaboración del trabajo, se han buscado y seleccionado las fuentes de información más fidedignas para poder proceder a su estudio y comparación; estas han permitido contextualizar y realizar ciertos análisis a la hora de desarrollar este estudio.

Asimismo, se ha documentado la obra mediante inspección visual y a través de registros fotográficos. Con iluminación dentro del espectro visible, además de las tomas generales, se han obtenido imágenes con luz rasante y transmitida para constatar el estado de conservación del soporte y de los estratos pictóricos; además de macrofotografías y exploraciones microscópicas con el uso del microscopio digital Dino-Lite®. También, se han efectuado fotografías con iluminación dentro del espectro no visible como aquellas con radiación ultravioleta, infrarrojos y radiografía. Toda esta información recopilada ha servido de ayuda para argumentar tanto los aspectos técnicos como el estado de conservación que presenta la obra, además de permitir elaborar los diagramas que sintetizan la información durante el desarrollo del trabajo.

4. UN TABLEAUTIN VALENCIANO DEL SIGLO XIX. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

4.1. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE ESPAÑA Y VALENCIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

A partir de la revolución de 1868, conocida como “La Gloriosa”, se desarrolló el pensamiento liberal y aumentaron las actividades científicas y artísticas. Además, con el decreto sobre la libertad de enseñanza promovido por Ruiz Zorrilla se abrieron las puertas de la educación académica y, debido a ello, hubo un aumento notable de jóvenes dedicados a la pintura y a la escultura.¹

En los años 1889 y 1900 se llevaron a cabo las Exposiciones Universales en París, ocasión que ayudó a los artistas y críticos españoles a conocer nuevos intelectuales del momento además de pinturas y grabados japoneses, pinturas simbolistas alemanas u obras propias de prerrafaelistas ingleses. Más tarde, durante el reinado de Alfonso XIII, los artistas e intelectuales se mostraron rebeldes contra el destino establecido del hombre condenado a vivir en una sociedad donde regía el materialismo.

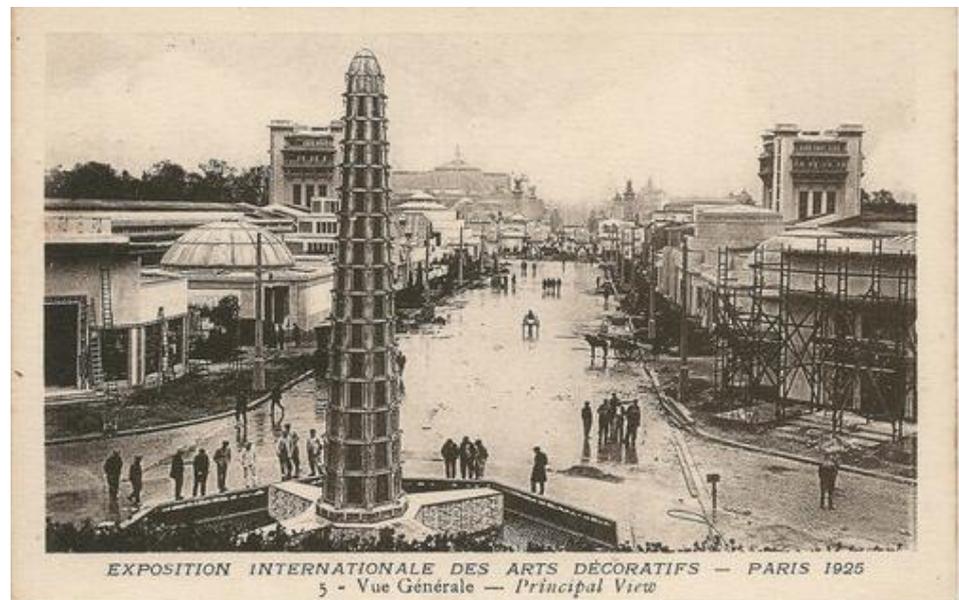


Figura 2. *Exposition Internationales des Arts Decoratifs e Industriels Modernes, París.* Fotografía, 1925. Dominio público.

Con el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914, poco a poco se fue adicionando a las revistas cierta modernidad innovadora, que contrastaba con lo tradicional y modernista. También se ha de recalcar que la *Exposition Internationales des Arts Decoratifs e Industriels Modernes*², que fue celebrada en París en el año 1925 (**Figura 2**), favoreció en el resurgimiento de un nuevo

¹ VARELA, J. *La construcción del Estado en la España del siglo XIX. Una perspectiva constitucional.* Alicante, 2012. p. 215-225.

² CERMAN, J. *L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925.* [en línea] [fecha de consulta: 19 febrero 2022]. Disponible en: <https://ehne.fr/fr/node/12305/printable/pdf>



Figura 3. Alumnos de la Academia de Nobles Artes de San Carlos de Valencia en la ermita de Sant Feliu, en Xàtiva. Fotografía, primera mitad del siglo XX.

mundo amable y agradable en Europa, que no se había llegado a ver después de la guerra y la revolución rusa³; este renacimiento de conciencia estética fue llamado Art Nouveau.

A finales de los años veinte empezaron a llevarse a cabo diversos cambios políticos que se fueron transformando a lo largo de la década siguiente y acabaron por culminar en el comienzo de la Guerra Civil Española en 1936.

En cuanto al ámbito valenciano, en la primera mitad del siglo XIX, Valencia no era más que una pequeña ciudad fortificada, popular, mercantil y aristocrática, que contaba con una alta densidad de población en la que frecuentemente acontecían contagios y enfermedades. Debido a que más de un 90% de la población era analfabeta⁴, se tuvo que recurrir a otras formas de expresión alternativas a la escritura para poder difundir los valores ilustrados.

En 1838, se celebraron las primeras exposiciones de Bellas Artes organizadas por el Liceo Valenciano y la Sociedad Económica de Amigos del País.⁵ Este acto ayudó a que el público valenciano tomara una mayor conciencia de las diferentes manifestaciones artísticas. Siguiendo los ideales de enseñanza del siglo XVII, el objetivo fundamental de la educación artística consistía en el estudio del cuerpo humano, sin embargo, no se impartían clases de paisaje natural como en la mayoría de las escuelas europeas (**Figura 3**).

Triunfando el liberalismo a mediados de siglo y con la consolidación de la burguesía se generó un lento declive que duró décadas; los románticos valencianos se adentraron en las raíces históricas, describiendo costumbres y tradiciones populares mediante la exaltación de héroes. A partir de este momento, empieza el periodo de la “Renaixença”, movimiento en el que el pueblo se reivindica como una personalidad colectiva para, de esta forma, poder recuperar y dignificar la lengua propia⁶. De este modo, se empezó a ensalzar el pueblo valenciano, centrándose tanto en su pasado como en su presente; cobró gran importancia tanto en Valencia como en Cataluña y las Islas Baleares.

En 1859 se celebraron los primeros “Jocs Florals” en Valencia, un acontecimiento creado por Marià Aguiló, con la ayuda de los jóvenes Teodoro Llorente y Vicent Querol, que marcaría el punto de partida de la “Reinaixença” valenciana y duraría hasta los primeros años del siglo XX. Cabe destacar, especialmente, el papel de Llorente, considerado el poeta más importante y la cabeza visible de este movimiento. Fue fotografiado por Novella (**Figura 4**) en los actos de la trigésima tercera Exposición Regional cuando se coronó como poeta oficial de Valencia en el año 1909⁷.



Figura 4. Retrato de Teodoro Llorente. Fotografiado por Novella en 1907.

³ MUÑOZ, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015. p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ GARCÍA RODRÍGUEZ, A. *Pintura valenciana*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008.

⁷ MUÑOZ, J. *Op. Cit.* 2015. p. 32.

4.2. EL TABLEAUTIN Y LAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS DEL NUEVO SIGLO DE ORO (SIGLO XIX)

En cuanto a materia artística, en el siglo XIX se produjo el especial desarrollo de la burguesía, que transformó la base social y económica de la sociedad valenciana y desencadenó importantes transformaciones como la emigración agraria hacia la capital. Debido a ello, hubo un incremento de la población y del poder económico de la ciudad, y se pudo contribuir en la inversión de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos tomando así el poder de centro neurálgico de la pintura. Debido a su gran y variada producción artística compuesta por distintos géneros y temas⁸, este siglo también es conocido como el “nuevo siglo de oro de la pintura valenciana”.⁹

Una de las tendencias más representadas a partir del año 1860 es el preciosismo¹⁰, donde el artista intenta imitar una realidad de esencia costumbrista y procede a interpretar una historia desde una perspectiva cotidiana. Normalmente, estas pinturas consisten en encargos de la burguesía o la aristocracia. Los artistas deciden representar de forma más veraz el mundo rural con sus habitantes sencillos y vitales, de manera que es así como superan la pintura romántica¹¹, de la cual heredaron muchas características como precedente directo. Se encuentran artistas de este género tan variados como José Nogales (**Figura 5**), Fortuny, Joaquín Sorolla y José Benlliure.



Figura 5. *Floristas valencianas*. José Nogales Sevilla. Óleo sobre lienzo. 1908.

⁸ GARCÍA, A. *Op. Cit.* 2008. p. 197.

⁹ GUZMÁN, J. *Reivindicando el siglo XIX valenciano, más allá de Sorolla*. [en línea] [fecha de consulta:19 febrero 2022]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/reivindicando-el-sigo-xix-valenciano-mas-alla-de-sorolla>

¹⁰ PEREZ, J. *El esplendor de la pintura valenciana, 1868-1930. Preciosismo y simbolismo*. Valencia: Autoridad Portuaria, 2000.

¹¹ MUÑOZ, J. *Op. Cit.* 2015. p. 38.



Figura 6. *Patio Interior*. Gonzalo Salvá. Óleo sobre tablilla. 1882.

El paisajismo también cobró una gran importancia y desarrolló dos tendencias que Novella tomaría como modelo para sus obras; una de influencia realista y costumbrista, y otra más impresionista. Es a través de este género cuando comenzó a emerger el *tableautin*, o las tablillas de madera de pequeño formato que servían como soporte pictórico.

El *tableautin* fue un formato que, en concreto, se popularizó durante la segunda mitad del siglo XIX y continuó siendo usado por artistas hasta principios del siglo XX¹². El proceso de ejecución de este tipo de pinturas al óleo se llevaba a cabo en el taller o al aire libre. En ocasiones, estas tipologías se convertían en obras preciosistas totalmente acabadas o también podían consistir en simples apuntes a medio terminar que servían como estudio preparatorio o modelo para obras de mayor formato. Estas tablillas eran atractivas para la nueva burguesía, o la clase media mejor situada económicamente, y eran comúnmente adquiridas para formar parte de la decoración de sus viviendas debido a su pequeño tamaño y a su variedad temática, que contrastaba con los grandes formatos de tipo histórico-religiosos del momento. Los *tableautin* abarcaban temas tan diversos como paisajes urbanos y rurales, marinas, retratos y motivos costumbristas y florales¹³. En cuanto a estilos, han sido reveladas tablitas pintadas por academicistas, naturalistas, artistas románticos e impresionistas, entre otros.



Figura 7. *A la orilla de estanque*. Ignacio Pinazo. Óleo sobre tablilla. 1890.

Su gran demanda evolucionó en una importante actividad comercial artística que ayudó a obtener una buena cantidad de ingresos a los pintores. Por consiguiente, la venta de estos pequeños formatos de madera pintados se convirtió en su medio de subsistencia, y esto propició que, hacia finales de siglo, se desarrollara un aumento en las obras de menor calidad y se diera una devaluación de sus precios¹⁴. Ignacio Pinazo (**Figura 7**), Salvador Abril, Gonzalo Salvá (**Figura 6**), y Antonio Muñoz Degrain entre otros, realizaron gran cantidad de obras usando este tipo de formato.

¹²HEINZ, K. *Aproximación técnica a las tablitas del Instituto Gómez-Moreno. Pintura sobre tabla decimonónica*. Valencia: Arché, 2011. p. 173.

¹³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁴ *Ibid.*



Figura 8. Retrato de Vicente Gómez Novella. Fotografiado por Antonio García. ca. 1898.

Por último, se debe señalar uno de los acontecimientos que marcó el panorama artístico valenciano de fin de siglo; la creación del Círculo de Bellas Artes de Valencia en 1894¹⁵, que tenía como objetivo dinamizar la vida cultural y artística de la ciudad a través de variadas actividades. Asimismo, se debe mencionar que los artistas daban a conocer sus pinturas en diversos establecimientos como, por ejemplo, en escaparates de comercios o en la famosa Casa Pampló¹⁶. En alguno de estos locales también expuso sus primeras obras Novella.

4.3. BIOGRAFÍA DE VICENTE GÓMEZ NOVELLA

Vicente Gómez Novella (**Figura 8**) nació el 13 de mayo de 1871 en Valencia, ciudad en la que estudió dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos¹⁷ y fue discípulo del pintor impresionista Ignacio Pinazo y del marinista Yuste. Durante este periodo decidió especializarse en el paisajismo y el retrato, y al igual que sus compañeros coetáneos, siguió la corriente del realismo luminista local y llegó a ser considerado un miembro del más cerrado círculo del luminismo en Valencia.

Fue participante en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en las que obtuvo mención de honor en 1892; además demostró su gran habilidad como dibujante en 1899, cuando realizó una copia sobre plancha del sello 2 Cuartos de 1854, actualmente conservada en el Museo Filatélico.

Durante sus años de juventud, decidió viajar por diversos países europeos¹⁸, al igual que otros artistas decimonónicos, donde ejecutaría obras que serían transcripciones visuales de lo que veía en los lugares recorridos. Destacaron obras como: *Patio del ciprés*, *Costumbres árabes*, *Puerta del perdón* o *El chamarilero Juan Sancho*, además de una serie de cuadros de Venecia y Versalles.

También destacó como distinguido retratista con obras como *Retrato de mi madre* (**Figura 9**) y *La Infanta Isabel*.¹⁹ Incluso tiene una obra en el Museo del Prado llamada *La Primavera* que actualmente se encuentra en depósito en la Capitanía General de Zaragoza.



Figura 9. *Retrato de mi madre*. Vicente Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. ca. 1910. Colección particular M^a José Duato Gómez-Novella.

¹⁵ GONZÁLEZ, M. *El Círculo de Bellas Artes de Valencia (1894-2012). Historia y colección pictórica*. Valencia. 2012. p. 11.

¹⁶ La Casa Pampló fue una edificación de gran renombre donde se vendían exclusivamente los hilados y tejidos de seda fabricados por Juan Pampló García.

¹⁷ CANCER, JR. *Vicente Gómez Novella*. [en línea] [fecha de consulta: 7 noviembre 2021]. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella>

¹⁸ MUÑOZ, J. *Op. Cit.* 2015. p. 155.

¹⁹ AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX. Tomo II*. Valencia: Albatros, 1999. p. 795.



Figura 10. *Nerón ante el cadáver de su madre.* Vicente Gómez Novella. Fotografía. 1906.



Figura 11. *La Infanta María Teresa.* Gómez Novella. Fotografía. 1909.



Figura 12. *Retrato de Tórtola Valencia.* Gómez Novella. Fotografía. 1910.

Aunque en sus inicios Novella trabajó como pintor, pronto empezó a interesarse por la comercialización del fonógrafo; pero debido a problemas de patentes, en 1905 abandonó este trabajo para dedicarse al mundo de la fotografía junto a Juan Antonio García del Castillo. Montaron su propio estudio fotográfico en la Plaza de la Pelota²⁰, en el que se celebrarían tertulias literarias y artísticas y por el que pasarían artistas de su generación como los hermanos Benlliure o el propio Sorolla.

Aunque se conocen pocos fotógrafos de principios del siglo XX que destacaran en ambos campos -fotografía y pintura-, en este nuevo estudio Novella demostró sus dotes y temperamento artístico, además de su gusto estético; por ende, se sintió libre de manipular los negativos y las copias que creaba, deformándolas, ampliándolas y cortándolas para obtener como resultado una serie de copias fotográficas que llegaron a hacerle merecedor del título de uno de los maestros de la fotografía valenciana.

En 1906, resultó ganador del Premio de Honor en el Concurso Nacional de Fotografía de Valencia²¹ con diversas tomas fotográficas de estilo narrativo que representaban la vida de Nerón²² (**Figura 10**). Dos años más tarde, fue el representante de Valencia en la Asamblea Nacional de Fotógrafos²³ y, por el año 1909, Gómez Novella ya obtuvo cierta reputación como fotógrafo y decidió dedicarse exclusivamente a esta práctica, así que abrió su propio estudio en la Calle de la Paz, en el que los más afamados artistas y literatos llegarían a reunirse. Ese mismo año realizó el retrato de la infanta María Teresa (**Figura 11**), reina de los juegos florales, y los demás miembros de la Familia Real. Al año siguiente, le fue encargado retratar a sus Majestades los Reyes y esto causó tal impacto, que Novella empezó a firmar sus obras como “Fotógrafo de la Real Casa”.

Además, en 1913 realizó unos retratos de la renombrada bailarina Tórtola Valencia (**Figura 12**) que le ayudaron a obtener la primera medalla en la Exposición de Arte Decorativo e Industrias Artísticas de Madrid. Y, tras dos años de singular éxito y ganar cierta popularidad, en el año 1915 decidió emprender un viaje a París donde estudiaría la técnica del esmalte vitrificado, método que se popularizó a través de los pequeños retratos usados en accesorios como anillos, gargantillas o mortuorios.

Fue a partir de 1919 cuando se publicitó como “Fotógrafo efectivo de SS.MM. y AA.RR.” (**Figura 13**), usando como nombre comercial “Photo Art Novella”, y sus fotografías, mayoritariamente retratos, empezaron a ser publicadas en diarios y revistas tan conocidas como *Las Provincias*, *Nuevo*

²⁰ Actualmente conocida como la Plaza Mariano Benlliure.

²¹ AGRAMUNT, F. *Op. Cit.* 1999. p. 795.

²² CANCER, JR. *Vicente Gómez Novella*. [en línea] [fecha de consulta: 7 noviembre 2021]. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella>

²³ D.F.M. *Gómez y Novella, Vicente*. [en línea] [fecha de consulta: 8 noviembre 2021]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gomez-y-novella-vicente/2d20569c-2c63-43df-abe2-72ef3c2ee605>

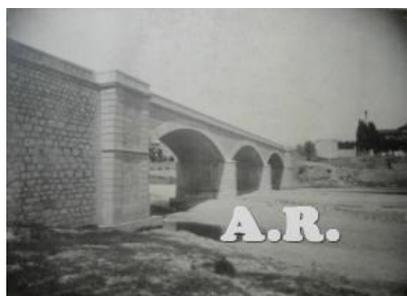


Figura 13. Puente sobre el río Serpis, Gandía. Gómez Novella. Fotografía. ca. 1919.



Figura 14. Cartel de la Exposition Internationales des Arts Decoratifs e Industriels Modernes de París, 1925, donde aparece el premio de Novella.

Mundo, Sol y Sombra²⁴, Blanco y Negro, Valencia, Graphos Ilustrado o Letras y Figuras.

En 1924 Novella fue seleccionado como uno de los cincuenta mejores fotógrafos de España²⁵ y consiguió la Medalla de Oro en la sección de “Photographie et cinematographie” en la *Exposition Internationales des Arts Decoratifs e Industriels Modernes*, celebrada en París en 1925 (Figura 14).

Su actividad como fotógrafo no eclipsó la de pintor, es más, se complementaron con un singular éxito²⁶; esto se puede ver reflejado en ciertas revistas como *El Progreso Fotográfico* y *Semana Gráfica* en las que se detallan aspectos acerca de sus trabajos fotográficos y pictóricos. Otro ejemplo de ello es que en 1939 fue nombrado fotógrafo dibujante de la Facultad de Medicina de Valencia (Figura 15), donde además llevó a cabo una destacada labor como muralista²⁷ al serle encargada la decoración de las composiciones de este establecimiento.



Figura 15. Documento donde Novella aparece como fotógrafo dibujante de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia. 1939.

Debido a su gran prestigio, pudo posicionarse como comendador de número de la Real y Distinguida Orden de San Carlos III, director de número del Centro de Cultura Valenciana y socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Por último, el 17 de noviembre de 1946 tomó el cargo de académico numerario²⁸ en la Real de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde sustituyó al pintor Peris Brell, y dedicó sus últimos años de vida a la pintura y a ser jurado calificador en concursos fotográficos²⁹. Vicente Gómez Novella murió el 3 de abril de 1956.

²⁴ AGRAMUNT, F. *Op. Cit.* 1999. p. 796.

²⁵ VV. AA. *Historia de la Fotografía Valenciana*. Valencia: Levante-EMV, 1990.

²⁶ *Colección de Fotografía Antigua*. [en línea] [fecha de consulta: 13 enero 2022]. Disponible en: <http://photoblog.alonsorobisco.es/2021/09/puentes-photo-novella-vicente-gomez.html>

²⁷ AGRAMUNT, F. *Op. Cit.* 1999. p. 795.

²⁸ AGRAMUNT, F. *Op. Cit.* 1999. p. 796.

²⁹ CANCER, JR. *Vicente Gómez Novella*. [en línea] [fecha de consulta: 20 noviembre 2021]. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella>



Figura 16. *Los marroquíes*. Fortuny y Marsal Óleo sobre tablilla. 1874.



Figura 17. *Los moritos*. Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. 1889.

4.4. INFLUENCIAS ARTÍSTICAS

En cuanto a los estilos artísticos decimonónicos que tuvieron una mayor influencia en la pintura de Novella, se puede encontrar el preciosismo legado por Mariano Fortuny; artista muy apreciado en la pintura valenciana por su preocupación de transmitir o reflejar la sensación del sol en sus obras donde aparecían figuras representadas al aire libre. Tuvo mucho renombre debido a que dio un giro importante al costumbrismo dotándolo de mayores dosis de realismo, generando un impacto extraordinario en todo el país, hasta casi comenzar el siglo XX. De esta influencia “fortunyana”³⁰ (**Figura 16**) se pueden apreciar ciertos rasgos característicos en el cuadro de Novella titulado *Los moritos* (1889) (**Figura 17**).

Aunque ha de mencionarse que no existen demasiadas referencias u obras conservadas de este primer periodo de producción que puedan ayudar a entender las influencias artísticas en la pintura de Novella, se conoce su gusto por el género paisajista (**Figuras 18 y 19**), en el que optó por recurrir a las dos tendencias que se encontraban de moda; una de influencia más realista y costumbrista³¹, y otra más bien impresionista.



Figura 18. *Campo valenciano*. Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. ca. 1889.

Figura 19. *Paisaje con carro*. Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. ca. 1900.

Se debe señalar que, como se ha comentado anteriormente, Novella se dedicó casi exclusivamente a la fotografía desde los inicios de la primera década del 1900 hasta casi los años 30, por ello, todo el interés que podrían haber llegado a obtener sus obras pictóricas de finales del siglo XIX, se perdió.

Fue gracias a la presencia artística de Ignacio Pinazo, su mentor y su mayor influyente³² (**Figura 20**), lo que hizo que Novella se viera lo suficientemente

³⁰ MUÑOZ, J. *Op. Cit.* 2015. p. 35.

³¹ *Ibid.* p. 45.

³² *Ibid.* p. 50.

motivado como para retomar la pintura de una forma alejada de los movimientos vanguardistas desarrollados en España y dio comienzo a la creación de obras gratamente influenciadas por el paisaje y el luminismo típicos de este artista, aunque siguió sin abandonar el retrato fotográfico.



Figura 20. *Los mayos*. Ignacio Pinazo. Óleo sobre lienzo. 1899.

Figura 21. *Valenciana vendiendo frutas y hortalizas*. Mariano Barbasán. Óleo sobre lienzo. 1915.

Sus obras de género también se vieron influenciadas por dos artistas que estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia: Vicente García de Paredes y Mariano Barbasán Lagueruela. Por un lado, las obras de García de Paredes llegaron a ser enormemente populares gracias a las variadas reproducciones que se hicieron de ellas en las publicaciones ilustradas europeas³³. Por otro lado, Barbasán fue un pintor predecesor a él que estudió en esta misma Escuela entre los años 1880 y 1887 y despertó con sus pinturas un gran interés entre los numerosos marchantes extranjeros que pasaban por Valencia³⁴, las similitudes entre “*Valenciana vendiendo frutas y hortalizas*” (**Figura 21**) y la obra de estudio de Novella son indudables.

³³ *Valencianas pintadas. Costumbrismo valenciano, Vicente Paredes*. [en línea] [fecha de consulta: 25 enero 2022]. Disponible en: <https://valencianas-pintadas.blogspot.com/2017/10/vicente-paredes.html?m=1>

³⁴ *Valencianas pintadas. Costumbrismo valenciano, Mariano Barbasán*. [en línea] [fecha de consulta: 25 enero 2022]. Disponible en: [//valencianas-pintadas.blogspot.com/2017/11/mariano-barbasan.html?m=1](https://valencianas-pintadas.blogspot.com/2017/11/mariano-barbasan.html?m=1)



Figura 22. *La Vendedora de Naranjas* Vicente Gómez Novella. 1892. Óleo sobre tabla, 23'6 × 14'4 cm. Colección privada.

5. APROXIMACIÓN ESTÉTICA

5.1 ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y SIMBÓLICO; LA NARANJA

Como se ha mencionado en puntos anteriores, la iconografía de esta pintura es de carácter costumbrista ya que se trata de una escenificación de una acción perteneciente a la vida cotidiana de una vendedora de naranjas (**Figura 22**). Si bien es verdad que no se pueden hallar una gran cantidad de elementos iconográficos o simbólicos, se deben destacar tres elementos o factores muy representativos de la Valencia decimonónica, en la que gran parte de los artistas se decantaron por la temática regional, con personajes vestidos con trajes tradicionales y con las frutas típicas de cada zona³⁵. Así pues, se procederá a explicar la simbología de la naranja, la indumentaria valenciana y la vivienda del siglo XIX.

Primero, en cuanto a la importancia del carácter simbólico de la naranja, se debe aclarar que el arte de Segrelles, Arturo Ballester y Ruano, entre otros, contribuyó en sobremanera a la promoción de la naranja a través de campañas en las que se elaboraron innumerables diseños. Por otra parte, Sorolla fue uno de los propulsores de la representación de escenas cotidianas donde se puede sentir el aprecio por la cultura local de la época (**Figuras 23 y 24**). Por ello, uno de los símbolos más usados en los distintos tipos de arte de la vida de entonces fue la naranja y todo su proceso de recolección, cultivo y venta, como producto valenciano por excelencia.

A mediados del siglo XIX y principios del XX, la naranja se convirtió en el símbolo de riqueza y progreso de la tierra valenciana³⁶, y diversos pintores de renombre como Muñoz Degrain, Pinazo o Sorolla la utilizaron como tema principal en algunas de sus magníficas obras.



Figura 23. *Entre naranjas*. Joaquín Sorolla. Óleo sobre lienzo. 1907.



Figura 24. *Naranjero de Algezares*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 1872.

³⁵ *Las naranjas en el arte valenciano*. [en línea] [fecha de consulta: 3 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.naranjasriberadeljucar.com/blog/las-naranjas-en-el-arte/>

³⁶ V.V.A.A. *Cítrico Deseo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2003. p. 58.

Por otro lado, en cuanto al cartelismo, las naranjas empezaron a ser representadas junto al dios romano Mercurio³⁷, simbolizando la agricultura y el comercio, que formaron parte de los pilares básicos durante décadas de la economía valenciana (Figura 25).



Figura 25. Septiembre. Cartonajes Suñer, Alzira. Cartel. ca. 1950. Museo de la Naranja. Burriana.

Como ya se ha mencionado en otros apartados, a partir de la primera década del siglo XX, gran parte de los pintores modernistas se inclinaron por la temática regional. Es entonces cuando se encuentra una abundancia de obras con personajes vistiendo trajes tradicionales y portando las frutas típicas de cada zona. En Valencia son, por supuesto, las naranjas las que, siguiendo la corriente pictórica, simbolizan la alegría de vivir, la plenitud y el amor; aunque también cuentan con cierto simbolismo religioso³⁸, como se puede observar por ejemplo en el cuadro “Las Grupas” (Figura 26), de Sorolla, donde se hace a modo de ofrenda a la deidad el enorme racimo de naranjas como símbolo religioso del don más valioso aportado por la naturaleza. (Figura 27)

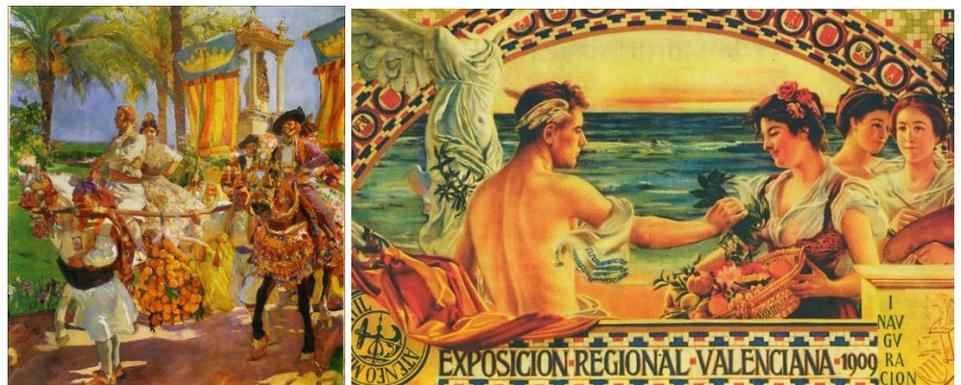


Figura 26. Las Grupas. Joaquín Sorolla. Óleo sobre lienzo. 1916.

Figura 27. Cartel de la Exposición Regional Valenciana. Vicent Climent, 1909.

³⁷ Las naranjas en el arte valenciano. [en línea] [fecha de consulta: 3 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.naranjasriberadeljucar.com/blog/las-naranjas-en-el-arte/>

³⁸ *Ibid.*



Figura 28. Vidriera en uno de los ventanales de la Estación del Norte de Valencia.



Figura 29. Azulejería dentro de la Estación del Norte de Valencia.



Figura 30. Detalle fotográfico de la indumentaria valenciana de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Los elementos vegetales han sido sometidos a simbolismo desde tiempos innumerables, muy a menudo siendo asociados al ámbito geográfico en el que se encontraran³⁹. Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando se identifica la naranja con Valencia, aunque también se conocen otros puntos geográficos, como Murcia o Andalucía donde esta fruta es también un símbolo muy representado en pinturas⁴⁰.

Entre 1900 y 1920 se establece el periodo de auge⁴¹ en que se crearon más cantidad de representaciones con la presencia de la naranja y esta pasó a convertirse en un emblema nacional, símbolo de riqueza, prosperidad, e incluso erotismo y sensualidad; debido a ello, surge una gran cantidad de retratos femeninos con estas frutas que realzan la hermosura de las mujeres.⁴²

Se ha de mencionar, además, que este cítrico que aparece representado en la pintura de Novella encima de unas cestas de fibra vegetal cubiertas por una manta morellana, no figuró simplemente en pinturas o carteles, sino también en esculturas y decoraciones cerámicas.

Este fruto cuenta con tal relevancia que incluso aparece en el himno regional valenciano y se muestra actualmente en el edificio más emblemático de la ciudad de Valencia: el Ayuntamiento⁴³. José Benlliure adornó la fachada con guirnaldas y cornucopias engalanadas de este cítrico; además, en los techos del salón de fiestas aparece una figura con alas de mariposa y naranja en mano, obra de Tuset. Asimismo, con el desarrollo de las artes industriales en el año 1916, la Estación del Norte (**Figuras 28 y 29**) y el Mercado de Colón, piezas relevantes de la arquitectura valenciana, fueron adornadas con decoraciones de este fruto y de la cultura regional realizadas por Mongrell en 1915, año en que la temática naranjal estaba en su momento de apogeo.

5.2 LA INDUMENTARIA VALENCIANA VESTIDA POR LA VENDEDORA

Relacionando la indumentaria valenciana usada por la vendedora de naranjas en la obra de Vicente Gómez Novella y los cánones de belleza establecidos en el siglo XIX, primero se ha de mencionar cómo la mujer decimonónica buscaba un modelo de vestido que acentuara su silueta en forma de S⁴⁴, por ello, era común encontrar vestidos o jubones tradicionales que poseían unos generosos escotes en forma de barco, dejando al descubierto parte de los hombros que, por pudor, eran habitualmente cubiertos con pañuelos (**Figura 30**). También eran corrientes los escotes a caja y cuello de tirilla, que eran adornados con puntillas, bordados y entredoses, y

³⁹ V.V.A.A. *Cítrico Deseo*. Op. Cit. 2003. p. 57.

⁴⁰ *Ibid.* p. 61.

⁴¹ *Ibid.* p. 59.

⁴² *Ibid.* p. 66.

⁴³ *Las naranjas en el arte valenciano*. [en línea] [fecha de consulta: 3 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.naranjasriberadeljucar.com/blog/las-naranjas-en-el-arte/>

⁴⁴ *Corpiños del S.XIX. Indumentaria Valenciana*. [en línea] [fecha de consulta: 12 de marzo 2022]. Disponible en: <https://www.mimcostura.com/corpiño-del-s-xix/>

los escotes redondos con el corpiño dispuesto por dentro de la falda. Estos últimos se cubrían por decoro con un pañuelo de pecho cruzado y sujetado por una aguja, dato que se puede observar en la vendedora pintada por Novella.

El jubón usado en este siglo portaba unas distintivas mangas de farol que eran confeccionadas en seda e incluían estampados decorativos florales de diferentes colores, a veces, a juego con la falda. En cuanto al término “manga de farol”, existían dos tipos de mangas: las “abullonadas” -que eran cortas y quedaban próximas al codo- y las “de pernil”⁴⁵ -en el caso de que estas cubrieran todo el largo del brazo-. Estas mangas de farol, distinguidas en el jubón de la vendedora pintada, portaban diversos remates de amplia puntilla que llegaban hasta el codo. Asimismo, siguiendo los cánones, las mujeres solían usar corsés, a modo de ropa interior, para acentuar más sus cinturas estrechas donde solían usar cintas decorativas con un color del mismo estampado de las mangas para que se creara cierto contraste con el color de fondo de la tela⁴⁶. Por otra parte, las faldas eran muy ahuecadas con un mayor volumen en las posaderas.



Figura 31. Macrofotografía de la joyería valenciana de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Figura 32. Pendientes “de barquillo”.

En cuanto a los adornos relacionados con la joyería tradicional valenciana, se puede ver con claridad, cómo la vendedora muestra unos pendientes “de barquillo” de color dorado y verde con tres hileras que cuelgan (**Figura 31**). Estos adornos consistían en piezas muy detalladas y bien trabajadas que, debido a su gran valor económico y sentimental, se pasaban de madres a hijas, generación tras generación (**Figura 32**). Es considerada una de las joyas más populares portada por las mujeres valencianas del siglo XIX y su uso trascendió tanto en el tiempo, que se fue adaptando a los nuevos gustos e incluso se crearon modelos más asequibles para el público con menos poder adquisitivo⁴⁷. También se deben destacar las agujas que se cruzaban horizontalmente para sujetar el pelo recogido en un moño. Este tipo de agujas gruesas estaban formadas por la “espasa” -metal alargado no visible- i el

⁴⁵ *Patrones de Indumentaria Regional e Histórica*. [en línea] [fecha de consulta: 13 de marzo 2022].

Disponible en: <https://www.mimcostura.com/indumentaria-regional/patron-jubon-siglo-xix-manga-de-farol/>

⁴⁶ *Íbid.*

⁴⁷ *Indumentaria Tradicional*. [en línea] [fecha de consulta: 13 de marzo 2022]. Disponible en:

<http://www.indumentariatradicional.com/joyeria-con-un-buen-pasar-o-como-saber-lo-que-estas-comprando/>



Figura 33. "Cistell de vímet".



Figura 34. Azulejo esmaltado muy similar al que aparece en *La Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella. 1892.



Figura 35. Reja de "ferro passat".

"canó"⁴⁸ -extremo que sobresale y comúnmente se decoraba con perlas y pequeñas esmeraldas-

5.3 ANÁLISIS COMPOSITIVO

La pintura de Gómez Novella se presenta en un formato rectangular, en el cual el peso de la composición recae sobre la figura femenina que se encuentra sentada de perfil sobre una silla enea -con travesaños laterales- mirando de forma recatada hacia el frente, o la derecha de la composición. Delante de ella, a la altura de sus faldones, se encuentra un pequeño puesto de venta de naranjas montado con dos cestas de mimbre o "cistells de vímet" (Figura 33), usadas como soporte y, encima, una manta morellana sobre la que se posan las naranjas como mercancía. La vendedora se encuentra de brazos cruzados apoyada contra el respaldo de la silla y con una mirada atenta al espacio que tiene delante, donde se podrían presentar los posibles compradores. A sus espaldas, se halla el muro de una casa valenciana propia del siglo decimonónico.

En cuanto a los elementos compositivos presentes tras la figura de la vendedora, la edificación cuenta con un portal de arco de medio punto ubicado a la izquierda, un pequeño azulejo esmaltado en azul cobalto al lado de entrada con la numeración "1" (Figura 34) y, a su derecha, se muestra una ventana protegida con una reja gótica. Aunque no se puede saber con certeza la ubicación exacta de esta casa en la actualidad, se puede intuir que se trata de un edificio probablemente construido tras la revolución industrial, propiciada por la aparición de una nueva clase social, el proletariado⁴⁹. Se puede entender que esta vivienda es de estilo popular y sus propietarios eran gente humilde. Tal vez, la casa era el hogar de la vendedora de naranjas y su familia de esta y por eso montó su puesto de venta justo delante. Asimismo, se debe destacar la reja de la ventana de la casa, que tenía la función doble de proteger y como adorno exterior del hogar⁵⁰; la de la pintura en concreto se trata de una reja gótica de "ferro passat" (Figura 35), probablemente del siglo XVI, con aparentes detalles u ornamentos de tipo floral en los extremos.

También se debe destacar la sutil escritura a modo de grafiti que aparece sobre el muro justo debajo de la ventana (Figura 36). Aunque no se ha podido llegar a descifrar la inscripción, se piensa que puede tratarse de una imitación del artista de los posibles garabatos reales que poseía la casa retratada.

⁴⁸ *El peinado de fallera. El Origen de la tradición*. [en línea] [fecha de consulta: 13 de marzo 2022]. Disponible en: <https://casaisabel.es/el-peinado-de-fallera-el-origen-de-la-tradicion/>

⁴⁹ *Historia de la vivienda a través del tiempo*. [en línea] [fecha de consulta: 22 de marzo 2022]. Disponible en: <https://ovacen.com/historia-de-la-vivienda-a-traves-del-tiempo/>

⁵⁰ *El arte de la Rejería y la Forja*. [en línea] [fecha de consulta: 22 de marzo 2022]. Disponible en: <http://baulitoadelrte.blogspot.com/2016/10/el-arte-de-la-rejeria-y-la-forja.html>

Figura 36. Macrofotografía de la inscripción en el muro de la casa de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.



Por otro lado, en cuanto a los aspectos formales, esta pintura presenta un lenguaje pictórico que revela un trazo de pincelada más bien suelto debido a que se trata de una tablilla de estudio en la que se ha representado una acción cotidiana, aunque también se puede apreciar la intención descriptiva de la pintura. Es a través del juego de colores y tonalidades, y el claroscuro, como se construye el volumen de la composición que dota de corporeidad la figura principal representada al igual que los objetos que la rodean. La luz juega también un papel importante para conseguir la tridimensionalidad, y en la obra, el foco de luminiscencia viene de la derecha y se aprecian sombras por el lado contrario en las cestas o las mangas del vestido.

En relación con la construcción del espacio, el artista no ha querido resaltar ni llevar la atención del espectador al fondo de la composición. Además, la obra carece de elementos situados a una larga distancia de la figura de la vendedora, aunque sí se puede llegar a denotar la sensación de profundidad que quiere transmitir el artista, conseguida principalmente gracias al contraste de matices que se crea entre la figura -con una tonalidad luminosa- y el fondo del portal de la casa -mucho más oscuro-; por otro lado, no hay un rango de perspectiva exagerado debido a que prácticamente todos los elementos están ubicados a la misma altura y en el mismo lugar.

Pese a esto, pueden distinguirse tres planos espaciales: el primero formado por la figura femenina y su puesto de venta con las cestas y las naranjas; el segundo formado por el muro de la casa y el suelo; y el tercero formado por el espacio existente dentro del edificio (**Figura 37**). Con la disposición de la línea de horizonte en el inferior de la composición, el pintor logra situar la mirada del espectador desde abajo y consigue así dejarle fuera de la escena que se está llevando a cabo. En cuanto a la paleta cromática de la pintura, prevalecen los colores cálidos y los tonos tierra que contrastan con el color negro, de un tono un tanto frío, del faldón que porta la figura femenina.

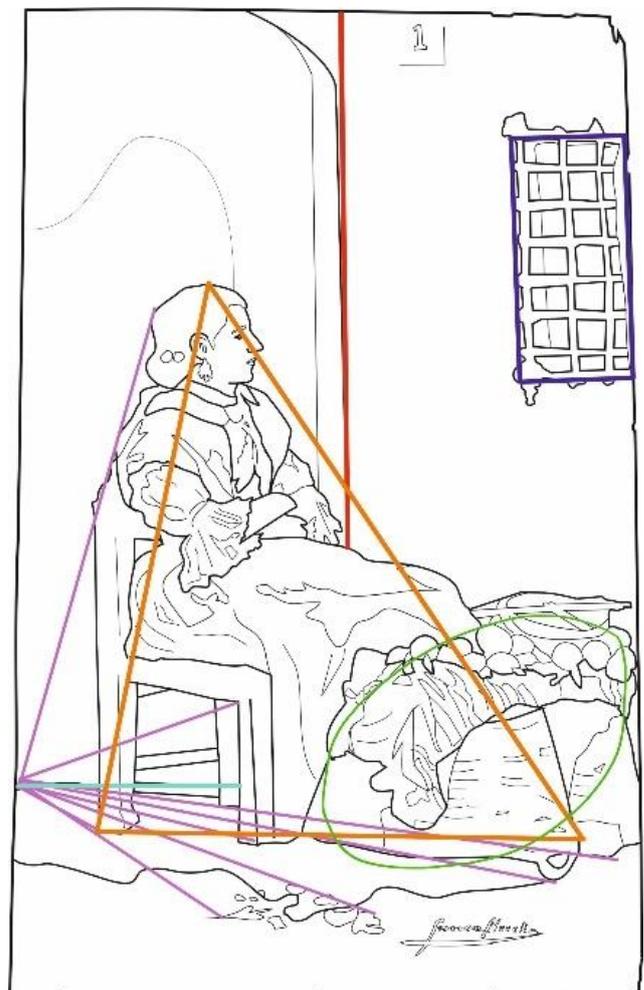
Por otro lado, la composición de la pintura es abierta, debido a que la mirada de la vendedora se dirige hacia la derecha de la escena. En cuanto al esquema compositivo (**Figura 38**), se puede definir como compuesto debido a que está constituido por una forma triangular que viene delimitada por la silla junto al cuerpo de la vendedora, una forma un tanto ovalada que viene formada por los cestos y la forma rectangular de la ventana. También se debe prestar atención a la horizontal que marca el suelo y a la línea vertical que separa el muro de la casa del portal y delimita justo la mitad de la composición de la obra para así equilibrarla.



ESTUDIO DE PLANOS

- Primer plano
- Segundo plano
- Tercer plano

Figura 37. Estudio de planos.



- Forma triangular
- Forma rectangular
- Forma circular
- Línea vertical central
- Línea de horizonte
- Líneas con un punto de fuga

Figura 38. Esquema compositivo lineal.



Figura 39. *La Vendedora de Naranjas* Vicente Gómez Novella. 1892. Óleo sobre tabla, 23'6 × 14'4 cm. Colección privada.

6. ESTUDIO TÉCNICO

Título	<i>La Vendedora de Naranjas</i>
Autor	Vicente Gómez Novella
Fecha	Año 1892
Técnica	Óleo sobre tabla
Temática	Costumbrista
Medidas	23'6 × 14'4 × 0'9 cm
Marco	Contemporáneo a la tabla
Localización	Colección particular

En cuanto al estudio técnico, primero se ha de definir la obra que está siendo estudiada que, como ya se ha mencionado anteriormente, se trata de un *tableautin* o tablilla de finales del siglo XIX -en concreto, de 1892- en la que Vicente Gómez Novella representó, siguiendo la moda del costumbrismo valenciano de la época, la escena cotidiana de una mujer vendiendo naranjas en la calle (**Figura 39**). Se debe destacar la firma del artista, ubicada en la parte inferior derecha de la obra, mostrada bajo el epígrafe “Gomez Novella”.

6.1 SOPORTE LÍGNEO

El soporte lígneo (**Figura 40**), formado por un único panel de madera maciza y con unas medidas de 23'6 × 14'4 cm y un grosor de 0'9 cm, presenta un formato rectangular. Además, la pieza exhibe un corte tangencial y la dirección principal de las fibras leñosas es vertical.

Aunque existe poca documentación en referencia al tipo de maderas que se usaban en el siglo XIX para la fabricación de los soportes, es común encontrar tablitas de cedro y de haya. Para tratar de identificar la madera empleada, en este estudio sólo se pudo realizar un examen visual, sin ser posible la extracción y análisis de muestras de soporte. Por ello, viendo las características morfológicas de forma superficial, se cree que el soporte lígneo pueda tratarse de una madera de frondosa⁵¹, quizá de haya, ya que esta es de color claro y homogéneo, y con unas vetas poco definidas cromáticamente; además, es ligera y de un tono amarillento anaranjado con pequeños nudos⁵².

Por otro lado, el corte es manual y cuenta con un ligero desajuste del formato rectangular en el borde superior. En cuanto al reverso, se rebajaron a bisel los extremos de la superficie leñosa, por ello, se puede concretar la tipología del soporte como soporte biselado en los cuatro bordes de manera



Figura 40. Reverso de *La Vendedora de Naranjas*. Vicente Gómez Novella. 1892. Óleo sobre tabla, 23'6 × 14'4 cm. Colección privada.

⁵¹ *Madera Frondosa*. [en línea] [fecha de consulta:19 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.cedria.es/index.asp?proceso=madera&idtipo=2&idcons=2&lang=es>

⁵² HEINZ, K. *Op. Cit.* 2011. p. 178.



Figura 41. Macrofotografía de las abrasiones por el lijado original.

regular⁵³. Además, parece que la superficie del reverso fue tratada y lijada por el ebanista, un hecho que se puede deducir por las leves abrasiones de carácter alargado (**Figura 41**).

Se ha de hacer una especial mención a tres elementos ciertamente interesantes que fueron realizados a grafito por el mismo artista en el reverso de la obra. El primero de ellos se trata de su propia firma, ubicada en la zona superior del soporte de madera donde se puede discernir el sutil rótulo con la inscripción “Vicente G. Novella” y, justo abajo, se observa de forma bastante menos definida el número “1892” (**Figura 42**), es decir, la supuesta fecha en que se pintó la tablilla. El tercer elemento, se corresponde con un esbozo que denota su habilidad como dibujante, que sirve a modo de apunte preparatorio o estudio rápido del rostro y busto de la vendedora (**Figura 43**) que, más adelante, sería pintada en el anverso de la obra; además, resulta curioso que esté realizado de bruces o a la inversa del sentido original de la pintura.



Figura 42. Macrofotografía de la firma y fecha en el reverso de la tablilla.

Figura 43. Macrofotografía del boceto de la figura femenina en el reverso de la tablilla.

6.2 CAPA DE PREPARACIÓN

Aunque no se ha podido realizar ninguna clase de estudio para concretar el tipo de imprimación usada debido al buen estado de conservación de la pintura, seguramente esta se trate de una imprimación tradicional compuesta por carga inerte y alguna cola animal. Además, se puede presuponer que esta está coloreada de un tono tierra o amarillento a modo de base, dato que se puede llegar a apreciar por la zona perimetral de la tablilla y por las partes menos empastadas como en la zona que se corresponde con el umbral de la puerta.

Se debe mencionar también que este tipo de imprimaciones, en las tablas decimonónicas, eran aplicadas por el ebanista, el imprimador o el propio artista⁵⁴.

⁵³ HEINZ, K. *Op. Cit.* 2011. p. 178.

⁵⁴ *Íbid*, p. 181.



Figura 44. Macrofotografía de las naranjas con empastes en la pintura de Novella.

6.3 PELÍCULA PICTÓRICA

La técnica pictórica empleada en esta obra es el óleo, cuya superficie abarca un área de 23'6 × 14'4 cm, y en la que Novella decidió recurrir a una textura mixta en la que se marca la dirección y huella de la pincelada, con pastosidades de mayor o menor relevancia en determinadas zonas como en las naranjas (**Figura 44**) o los ropajes de la vendedora; y pinceladas más fluidas en las que la pintura ha sido más diluida, y por tanto posee un menor poder cubriente, como sucede en la estructura de la silla o el umbral de la puerta.

Por otro lado, en la paleta cromática predominan los colores pardos y grisáceos, sobre los que resalta la figura femenina vestida con colores amarillos y blancos más puros, llevando además un pañuelo rojizo, y una falda negra de tonalidad un tanto fría que contrasta con los colores cálidos y anaranjados de su derecha. Además, sus carnaciones son rosadas y de una tonalidad clara que disienten del fondo oscuro del umbral.



Figura 45. Radiografía de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Figura 46. Fotografía con infrarrojos de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.



Gracias a la radiografía (**Figura 45**), se puede discernir como se da una mayor radiopacidad⁵⁵ -mostrada en las áreas blancas- en la zona derecha e inferior del soporte pictórico, así como en determinadas zonas de la vendedora. Tal vez se trate de la presencia de pigmentos como el blanco de plomo.

En cuanto al estilo del artista, este ha realizado una pintura en cierto punto detallista en la que, mediante la dirección de la pincelada y las manchas de

⁵⁵ La radiopacidad es la capacidad que tiene un material de impedir el paso de Rayos X a la película radiográfica. En la radiografía se muestra como un área blanca.

color, se definen los diversos elementos compositivos. Se puede apreciar cómo en los primeros términos se han empleado pinceladas cortas y más empastadas, pero en el fondo, sin embargo, se han dado pinceladas más largas. Además, se trata de una pintura en la que los bordes del soporte no se encuentran pintados ya que están biselados, pero se puede discernir alguna mancha de pintura en el reverso de la tabla (**Figura 47**).

Figura 47. Macrofotografía donde se aprecia una mancha en el reverso.

Figura 48. Líneas marcadas. Ampliación de la fotografía con infrarrojos.



Figura 49. Fotografía ultravioleta de La Vendedora de Naranjas. Gómez Novella, 1892.

Figura 50. Fotografía reflejada donde se ven los brillos del barniz.



También se puede señalar, gracias a las tomas fotográficas de radiación infrarroja (**Figura 46**), otro dato que define su estilo pictórico. Se observa cómo el artista marcó algunas líneas rectas como guía mientras pintaba para así poder crear una composición correcta. Estas líneas definidas (**Figura 48**) se advierten en los brazos cruzados de la figura femenina y, al centro, en la separación del muro al umbral.

6.4 BARNIZ

Tras haber realizado los registros con fluorescencia ultravioleta (**Figura 49**), se ha demostrado que la superficie pictórica fue protegida por una fina capa de barniz. Además, una vez retirada la capa de suciedad superficial -esto será explicado en el apartado del proceso de intervención- se descubre que las mangas blancas del vestido de la figura femenina siguen quedando manchadas de un tono amarillento.

Con este tipo de luminiscencia se distinguen las pinceladas del modo en que la sustancia filmógena fue aplicada y distribuida a partes desiguales; esto se puede observar por las variaciones de tonalidad en la imagen, donde los tonos más claros o azulados se corresponden con una distribución con mayor cantidad de barniz y, sin embargo, en las zonas más oscurecidas, como en la parte superior, se extiende un estrato de resina más fino.

Aunque se desconoce la naturaleza de la sustancia filmógena utilizada para la capa de protección, se puede llegar a intuir que probablemente se trata del barniz original, que se ha conservado bien y no está prácticamente oxidado, aunque esto no se sabe con certeza. En cuanto a sus aspectos formales, se

trata de un barniz incoloro con un aspecto muy brillante, dato que se puede apreciar en las fotografías reflejadas (**Figura 50**) en las que se muestran realmente bien todos los brillos de la obra.

6.5 MARCO DECORATIVO

Figura 51. Fotografía general del anverso del marco decorativo.

Figura 52. Fotografía general del reverso del marco decorativo.

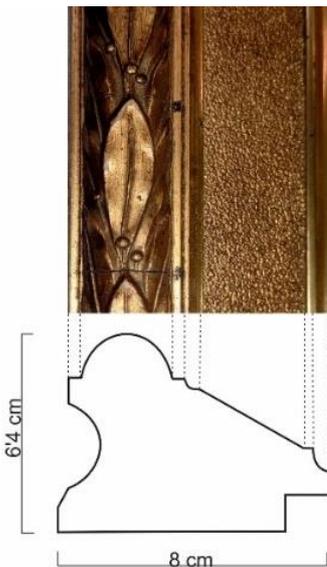


Figura 53. Esquema de un larguero del marco decorativo.



Figura 54. Fotografía con el microscopio digital Dinolite®.

La obra presenta un marco decorativo de estilo neoclásico con unas medidas de 36'7 × 27'8 × 6'2 cm (**Figuras 51 y 52**). Cabe señalar que este complemento original, probablemente es comercial, y fue pintado de una tonalidad dorada. Cuenta con diversas texturas superficiales; se compone por dos franjas estrechas y con aspecto de haber sido bruñidas -por ello el acabado liso-, una zona central más ancha y rugosa, y finalmente, un canto que cuenta con unas llamativas decoraciones vegetales a medio relieve que por su aspecto podrían tratarse de hojas de laurel con pequeñas bayas. También se debe mencionar que está conformado por cuatro piezas -cada una de estas mide 8 cm de ancho (**Figura 53**)- y, además, el lado superior y el inferior miden 28 cm de largo, y los largueros o montantes izquierdo y derecho miden 36'5 cm.

En cuanto al montaje, lo primero que se debe señalar es que las cuatro piezas de madera fueron encoladas para poder formar su unión y, luego, se dispusieron unas grapas o tachuelas con forma de "L", en el intersticio donde se encuentran las piezas, para asegurar su durabilidad. Gracias a las fotografías realizadas con el microscopio digital Dinolite® en el anverso de la tablilla, se ha podido descubrir que este elemento decorativo fue pintado de color dorado una vez ya se encontraba la obra dispuesta en este. En las tomas fotográficas se pueden distinguir diminutas gotas del color usado (**Figura 54**) que salpicaron contra el soporte pictórico cuando el marco fue pintado; esto ayuda a deducir que es contemporáneo a la tablilla.



Figura 55. Aparejo de yeso, detalle fotográfico de una esquina del marco.

Figura 56. Detalle fotográfico de la vista frontal del marco.

Se debe mencionar que, realizando un análisis visual, fácilmente se detecta que el marco no cuenta con bol, aunque sí tiene una capa de preparación (**Figura 55**), por tanto, se puede suponer que se usaron láminas de plata corlada⁵⁶ y luego se pintaron algunas zonas para simular el efecto de láminas de pan de oro (**Figura 56**).

En referente a los motivos florales, en el siglo XIX empezó a expandirse la técnica del pastillaje⁵⁷, que consistía en crear los motivos decorativos de los marcos mediante el aparejado con escayola o yeso -detalle que se puede observar en el marco estudiado-; así se acabó sustituyendo el arduo trabajo de la talla de madera y se abarató el coste.

Por otra parte, desde la vista lateral del marco, se distinguen unas pequeñas, aunque detalladas, decoraciones que forman molduras de follaje con un marcado esquematismo⁵⁸, siguiendo un patrón.

⁵⁶ Corladura: Barniz amarillento especial, «corla», que aplicado sobre una pieza metálica plateada o sobre superficies cubiertas de panes de plata, las hace parecer doradas una vez bruñidas.

⁵⁷ TIMÓN, M.P. *El Marco en España. Del Mundo Romano al Inicio del Modernismo*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte, 2002. p.64.

⁵⁸ *Íbid.* p. 133.

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Inspeccionando la obra visualmente por primera vez no se aprecian demasiadas patologías, además, hay una ausencia de intervenciones de restauración; así que, en general, tanto el anverso como el reverso se encuentran en buenas condiciones, dato que indica que se ha conservado bien a través del tiempo, exceptuando por una capa de suciedad generalizada tanto como diversos golpes, arañazos o manchas.

7.1 SOPORTE LÍGNEO

El soporte lígneo no presenta daños estructurales graves, aunque se pueden discernir a lo largo de toda su extensión ciertas abrasiones que fueron causadas durante el proceso de elaboración cuando el ebanista lijó la superficie y que se consideran rasgos distintivos de la obra. Pueden ser localizadas ciertas hendiduras puntuales y de tamaño reducido que fueron causadas por golpes, además de diversas pérdidas del soporte ubicadas mayormente por las esquinas y laterales de la obra.

También se ha de mencionar la aparición de tres pequeños nudos en la madera original, y una ligera capa de suciedad superficial en la que se pueden detectar restos de pintura de diversos colores, polvo, y lo que parecen ser manchas de aceite distribuidas por toda la superficie.

Los deterioros del soporte lígneo se muestran de forma gráfica en la siguiente página (**Figura 57**).



Figura 57. Diagrama de daños del soporte lúneo o reverso del *tabletin*.



Figura 58. Fotografía con el microscopio digital Dinolite® donde se observa una grieta diminuta.

7.2 CAPA DE PREPARACIÓN

La capa de preparación original de la pintura presenta en general un buen estado de conservación, ya que sigue aportando una buena adherencia y cohesión, y por tanto consigue que los estratos pictóricos sean estables. No se observa ninguna zona con falta de cohesión ni levantamientos.

7.3 PELÍCULA PICTÓRICA

Primero, es necesario comentar que la película pictórica está estable a nivel físico y sigue manteniendo una buena consistencia y adhesión respecto a la capa de preparación; pero a nivel químico, se distinguen deterioros ocasionados por el envejecimiento natural de los materiales que fueron usados. La pintura ha dejado de ser tan flexible como en los inicios y se pueden llegar a distinguir algunas grietas microscópicas (**Figura 58**) repartidas por la superficie pictórica, en concreto por las zonas más empastadas.

Por tanto, a rasgos generales, se podría decir que esta se encuentra en un buen estado de conservación y no presenta deterioros demasiado alarmantes como disgregación interna, lagunas, craqueladuras, cazoletas u otro tipo de levantamientos. Sin embargo, se advierten algunas manchas derivadas de la pintura dorada del marco decorativo, localizadas cerca de los extremos de la tablilla. También se pueden percibir abrasiones de la película pictórica ocasionadas debido al constante contacto directo con galce del marco, estas se encuentran principalmente en el lado derecho del soporte pictórico; y, además, es posible discernir pequeños golpes y arañazos distribuidos por distintas zonas de la mitad superior de la tablilla como se observa en el siguiente diagrama de daños.

Los deterioros del estrato pictórico se muestran de forma gráfica en la siguiente página (**Figura 59**).



Alteraciones del estrato pictórico:

-  Suciedad superficial
-  Golpes y arañazos
-  Pérdida del soporte
-  Manchas
-  Abrasión

Figura 59. Diagrama de daños del estrato pictórico o anverso del *tabletín*.



Figura 60. Franja con cambio de tonalidad; ampliación de la fotografía ultravioleta.

7.4 BARNIZ

Nuevamente, gracias a la toma de imágenes con radiación ultravioleta se puede apreciar la aparición de una franja en la parte superior del anverso de la obra que divide la tonalidad o intensidad del barniz (**Figura 60**), esto pudiera ser debido a que el marco ha resguardado el borde de la pintura y lo ha protegido de la fotoxidación, aunque no se puede asegurar.

7.5 MARCO DECORATIVO

Por último, en el marco decorativo de la obra, se pueden avistar diversas grietas de escaso tamaño repartidas por toda su extensión al igual que pequeñas pérdidas de los distintos estratos (**Figura 62**) -ubicadas principalmente en la entrecalle y el canto (**Figura 61**)-. También se detectan agujeros causados por clavos (**Figura 63**) que actualmente ya no constan y, al igual que acontece en la tablilla, hay una suciedad generalizada y algún que otro rasguño tanto en el anverso como en el reverso.

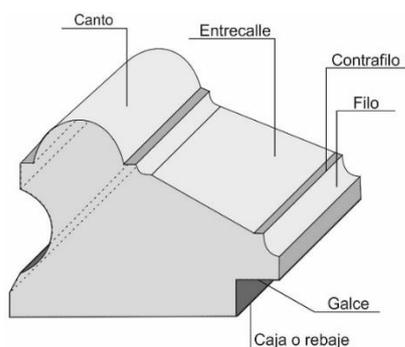


Figura 61. Esquema de las partes del marco.



Figura 62. Detalle fotográfico de la vista frontal del marco donde se aprecia la pérdida de estratos.
Figura 63. Fotografía donde se observan los agujeros de los clavos.

8. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Puesto que la obra se encuentra en un buen estado desde el enfoque estructural, las operaciones que se han realizado se corresponden básicamente con procesos de restauración, desde el punto de vista de la recuperación de la comprensión o apreciación de la imagen. De este modo, la intervención ha atendido especialmente a la eliminación de la suciedad superficial y a la protección de los estratos pictóricos mediante las propiedades beneficiarias de la aplicación de una película filmógena.

8.1 PROCESO DE LIMPIEZA

Tras realizar un análisis visual y comprobar el carácter de la suciedad superficial adherida a la pintura, se decidió eliminarla con el uso de un sistema acuoso cuya formulación se especifica después de un test de soluciones tamponadas, para poder devolver los colores originales a la obra. En concreto, se optó por usar una solución tampón con un pH 5'5, a la que se le añadió un agente quelante débil. Las catas de limpieza se realizaron usando un pH 5'5 y, como este ya mostró muy buenos resultados, no hizo falta probar soluciones con pHs superiores.

Por ello, primero se hicieron cuatro pequeñas catas continuas (**Figura 64**) para examinar los resultados obtenidos con los siguientes métodos: se probó una solución libre, un gelificante, un agente quelante débil (TAC) y un tensoactivo débil (Tween® 20). Cuando este se testó en distintos puntos del estrato pictórico con diferentes pigmentos (**Figura 65**), se llegó a la conclusión de que este método sería el más adecuado y eficaz para la obra.



Figura 64. Esquema de las catas con los sistemas testados.

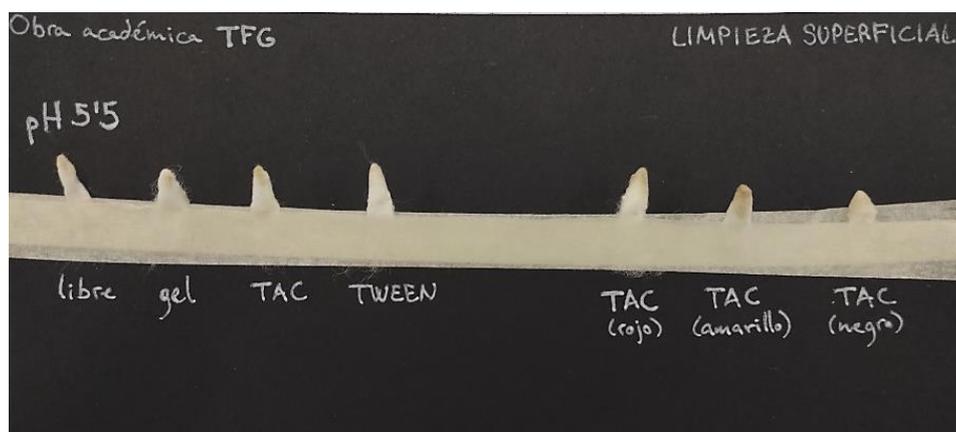


Figura 65. Fotografía de los hisopos usados tras las catas de limpieza.

Un agente quelante es un compuesto químico que tiene la función de capturar los iones metálicos pesados para así formar complejos⁵⁹, llamados quelatos, que tienen la propiedad de mantenerse solubles e inoocuos.

⁵⁹ FERNANDEZ, J. *Agentes quelantes y su función terapéutica*. [en línea] [fecha de consulta: 5 junio 2022]. Disponible en: <https://scykness.wordpress.com/2014/05/08/agentes-quelantes-y-su-funcion-terapeutica/>

Figura 66. Tabla con sistemas usados.**Figura 67.** Tabla con fórmula establecida para crear un sistema de limpieza acuoso.

Serie 1: pH 5.5
pH 5.5 libre
pH 5.5 gel
pH 5.5 + TAC
pH 5.5 + Tween® 20

Estos se encargan de estabilizar y evitar la precipitación de compuestos dañinos⁶⁰. Los más comúnmente usados en el campo de la restauración son el EDTA (ácido etilendiaminotetraacético)⁶¹ y el TAC (citrato de triamonio).

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

**Figura 68.** Hisopo manchado durante el proceso de limpieza.**Figura 69.** Fotografía de zonas ya limpiadas y otras sin limpiar.

En cuanto al proceso de realización de la solución usada, se siguió la fórmula establecida para procesos de limpieza mediante sistemas acuosos (**Figuras 66 y 67**), en la que se indica que las soluciones tampón deben estar formadas por una sustancia tampón con el pK_a ⁶² más cercano al pH necesario, y un ácido o base fuerte. Por tanto, para la creación de una solución tampón de pH 5'5, se usó ácido málico con un pK_a de 5'13, luego se midió el pH y como este fue menor del 5'5 buscado, para aumentarlo se le añadió hidróxido de sodio (NaOH) 1M -la base fuerte- hasta poder alcanzar el pH de 5'5. Finalmente, se le añadieron 0'5g de citrato de triamonio (TAC).

Entonces, se procedió a la limpieza superficial del estrato pictórico, que consistió en, poco a poco, ir retirando cuidadosamente todas las impurezas con el uso de hisopos -que eran impregnados por la solución tampón pH 5'5- y realizando movimientos circulares, yendo por zonas y sustrayendo la suciedad por porciones no muy extensas (**Figura 69**). Se ha de señalar que los hisopos quedaban muy manchados debido a la gran cantidad de suciedad acumulada que la obra contenía (**Figura 68**).

Tras finalizar el proceso -que cabe mencionar, consistió en tres días laborables- y observar detenidamente los resultados, se puede apuntar que, gracias a la limpieza con la solución acuosa, se definen mejor los relieves de la pintura original que quedaban ocultos debido a la importante capa de suciedad. Esto se puede apreciar de forma más detenida en las cestas de mimbre; además, se han recuperado los pequeños puntos de luz en la blusa amarilla de la vendedora, que habían quedado completamente indiscernibles.

⁶⁰ *Oilfield Glossary*. [en línea] [fecha de consulta: 5 junio 2022]. Disponible en: https://glossary.oilfield.slb.com/es/terms/c/chelating_agent

⁶¹ Específicamente se usa la sal de este ácido.

⁶² La magnitud pK_a indica el valor de pH en el que la sustancia tampón usada ofrece la máxima amortiguación o estabilidad de pH posible, frente a la interferencia de otras sustancias alcalinas o ácidas.



Figura 70. Proceso de barnizado.

Por otro lado, se ha optado por conservar la fina capa del barniz original debido a que se encuentra en buenas condiciones; esta no está prácticamente amarilleada debido a que no se ha oxidado demasiado por el paso del tiempo ni interrumpe para nada la lectura de la pieza.

8.2. PROCESO DE BARNIZADO

Tras dejar reposar la obra después de su limpieza en el taller del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, finalmente se procedió al último paso del proceso de intervención, es decir, el barnizado. Este paso se realizó durante el cuarto día de trabajo y se optó por emplear barniz Dammar muy diluido en White Spirit, en proporción 1:5 (Figura 70).

Es importante mencionar los beneficios que se obtienen al barnizar una obra. Por un lado, la película que se forma tiene la capacidad de aislar la pieza del exterior y protegerla de agresiones externas⁶³, como los deterioros de tipo mecánico -golpes o arañazos-, los factores ambientales -humedad, radiación, contaminación- o aquellos de tipo biológico -hongos, bacterias, deposiciones-. Por otro lado, los barnices se aplican igualmente por razones puramente estéticas, ya que con su uso se pueden variar las propiedades ópticas de la obra en cuestión de aspecto (Figura 71) -con un resultado brillante, mate o satinado- y saturación de colores.



Figura 71. Fotografía donde se aprecian los brillos tras barnizar la obra.

El barniz Dammar es un barniz de origen natural que proviene de las resinas triterpénicas, que son mezclas de sustancias sintetizadas a partir del escualeno que muestran un esqueleto de 30 átomos de carbono, de tipo tetracíclico o pentacíclico⁶⁴. Esta sustancia filmógena presenta una serie de ventajas respecto a los otros barnices naturales conocidos en el ámbito de la restauración, ya que es el menos ácido⁶⁵, el que menos oscurece con el paso del tiempo y el más reversible. Proviene de la extracción de plantas tropicales propias de Asia dentro de la familia de las Dipterocarpaceas⁶⁶ y es una de las resinas más aptas para la preparación de barnices que se comenzó a usar en Occidente hacia la primera mitad del siglo XIX.

Como ya ha sido mencionado, se ha protegido el anverso de la tablilla usando este barniz muy diluido en White Spirit, en proporción 1:5. En cuanto al proceso de extracción, primero se obtiene el barniz madre diluido en este mismo disolvente en proporción 1:1 y, a partir de esta mezcla, se toma la cantidad deseada y se diluye en mayor o menor proporción dependiendo del tipo de efecto o protección que se quiera conseguir con el barnizado.

⁶³ DURBÁN, M. *Barnices tradicionales empleados en obra gráfica. Desarrollo de un protocolo de estudio*. Granada: Universidad de Granada, 2019. p. 31.

⁶⁴ *Ibid.* p. 57.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁶ *Diccionarios del Patrimonio Cultural de España*. [en línea] [fecha de consulta: 20 mayo 2022]. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1008858.html>

A la hora de aplicar esta película filmógena, se siguió la técnica de barnizado de bajo peso molecular del investigador René de la Rie⁶⁷; se expandió a lo largo de toda la superficie pictórica con movimientos circulares frotando la brocha hasta llegar al punto de pérdida de fluidez -punto en que la brocha comienza a engancharse con los relieves de la pintura y, por tanto, no fluye-; esparciendo el barniz de esta forma se consigue una capa uniforme y de aspecto más satinado, no tan brillante, debido a que así esta sustancia se adapta más a los relieves de la obra.

A continuación, se observan dos imágenes del anverso del *tableautin*: la imagen inicial de la obra (**Figura 72**) y la imagen final tras el proceso de intervención realizado (**Figura 73**).



Figura 72. Imagen inicial de la obra.

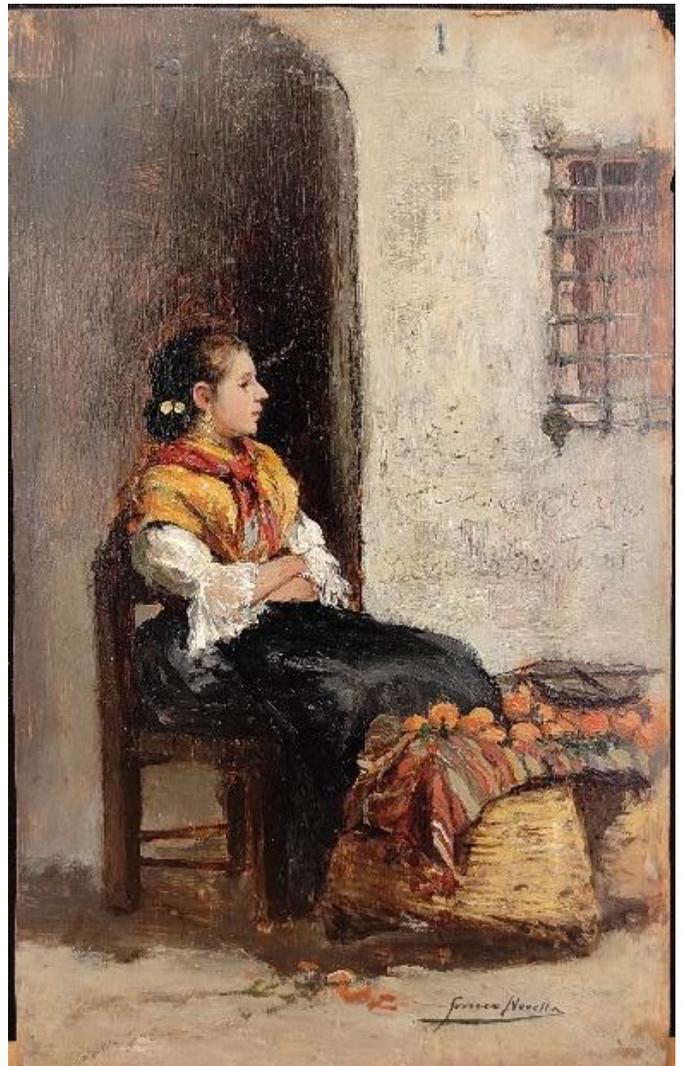


Figura 73. Imagen final de la obra tras el proceso de intervención.

⁶⁷ RÉNE, E. *The influence of varnishes on the appearance of paintings. Studies in Conservation*. Oxfordshire: JSTOR, 1987. p. 1-13

9. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Desde el primer contacto que se ha tenido con la obra, se han atendido los diferentes factores que pudieran afectar a la conservación de esta pintura sobre tabla; de tal modo, para su manipulación, se han tomado en cuenta la humedad, la temperatura y la luz, y se han llevado a cabo unas medidas que garantizasen su adecuada conservación. Para su transporte, esta ha sido almacenada cuidadosamente en una caja a medida realizada con materiales inocuos; y mientras no era manipulada, reposaba dentro de este mismo embalaje dentro de un almacén -con luz, temperatura y humedad relativa adecuadas-, cerrado con llave y vigilado de forma que no pudiera ser sustraída de ningún modo.

Asimismo, al tratarse de una pintura perteneciente a una colección particular, las medidas conservativas se centrarán en proponer las condiciones ambientales idóneas a las que debería exponerse la obra, así como pautas para su posible transporte y manipulación de forma segura frente a posibles daños antrópicos.

9.1. TEMPERATURA Y HUMEDAD RELATIVA

La temperatura ideal para la conservación de pinturas al óleo establece unos valores que oscilan entre los 19°C y los 24°C, y una humedad relativa entre 50-60%⁶⁸. Al tratarse de una obra perteneciente a una vivienda particular, estos parámetros resultan un tanto difíciles de mantener, por lo que simplemente se evitarán los valores que afecten negativamente a la conservación de los materiales constituyentes de la pieza. Es primordial evitar las fluctuaciones o cambios bruscos de estos parámetros.

Se debe ser precavido con la temperatura, ya que esta se considera incorrecta si supera los 30°C o queda por debajo de los 5°C. Asimismo, se pueden proponer pautas para evitar problemáticas⁶⁹, por ejemplo: impedir que la luz solar le incida directamente y alejarla de lámparas incandescentes, o tener cuidado con las fuentes de calor y refrigeración como estufas o aire acondicionado.

9.2. RADIACIÓN LUMÍNICA

Las pinturas al óleo deben estar expuestas a una fuente de iluminación que varíe entre los 150 y 200 lux⁷⁰, aunque lo más adecuado es que cuanto menos

⁶⁸ GARCÍA, I. *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid: Alianza, 2013. p. 122.

⁶⁹ *Caring for paintings Preventive conservation guideines*. [en línea] [fecha de consulta: 20 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.canada.ca/en/conservationinstitute/services/preventiveconservation/guidelines/collections/paintings.html>

⁷⁰ GARCÍA, I. *Op. Cit.* 2013. p. 179.

se exponga a la radiación lumínica, menos se deteriorará; en concreto se debe tener cuidado con la radiación ultravioleta, que es la más perjudicial. Para minimizar daños, de nuevo, se propone evitar la luz solar directa y sería aconsejable usar un sistema de iluminación LED.

9.3. AGENTES BIOLÓGICOS

La celulosa del soporte lúneo del *tableautin* es el alimento ideal para una gran cantidad de insectos xilófagos que, en la fase de larva, pueden hacer galerías en la obra hasta debilitar su estructura. Algunos de estos insectos son especialmente grandes, como el *Hylotrupes Bajulus*, que llega a crear perforaciones de 7 mm⁷¹.

Así que, para prevenir alguna plaga de este estilo, lo más importante es que la pieza se mantenga en un ambiente limpio y fresco, ya que, si se acumula la suciedad y hay humedad, se dan los factores idóneos para contribuir al desarrollo de ataques biológicos. Además, para una mayor seguridad, en la sala donde se vaya a ubicar la obra, se podrían ubicar “chivatos” con hormonas y hacer revisiones continuas para controlar que todo esté correcto.

9.4. EMBALAJE

En cuanto al transporte, aunque ya se ha realizado una caja de cartón a medida, sería adecuado fabricar un embalaje de un material más resistente como la madera. Esta caja debería estar cubierta en su interior con polietileno blando para amortiguar la obra de los posibles golpes, y proporcionar su correcta sujeción. Además, la tablilla debería ser envuelta con papel tisú y, a continuación, contener plástico de burbujas para una mayor protección.

⁷¹ VIVANCOS RAMÓN, V. La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

10. CONCLUSIONES

La realización de este estudio ha permitido hacer un estudio de una obra inédita del pintor valenciano Vicente Gómez Novella, y su trabajo como artista y fotógrafo. De este modo, la investigación llevada a cabo ha permitido documentar la tablilla o *tableautin* desde un punto de vista histórico-artístico y estético, al igual que desde una perspectiva técnica.

A nivel estético, se ha realizado un estudio sobre la iconografía y el simbolismo de la naranja dentro del ámbito de la cultura visual valenciana, junto a la indumentaria que presenta la vendedora. Esta es una temática bastante habitual en las pinturas valencianas decimonónicas debido a su fuerte carácter alegórico y regionalista. Asimismo, se ha podido estudiar la enmarcación original de la obra con sus distintas partes repletas de decoraciones vegetales a medio relieve propias del arte decimonónico.

El análisis a nivel técnico se ha llevado a término a través de métodos no invasivos, basados en tomas fotográficas con diferentes técnicas o simples ensayos analíticos, para así poder realizar una aproximación a los materiales constituyentes de la tablilla y su marco, determinar su estado de conservación, y obtener la información necesaria para diseñar y efectuar un plan de intervención correcto que se adaptase a las necesidades de esta. Además, se ha tenido la suerte de poder intervenir la pieza, atendido especialmente a la eliminación de la suciedad superficial y a la protección de los estratos pictóricos mediante la aplicación de una película filmógena.

Por último, se ha establecido un plan para la conservación preventiva de la obra, y así conseguir que se minimicen al máximo los deterioros que puedan poner en riesgo la conservación de la misma. Debido a la dificultad de mantener dichas condiciones constantes y controladas en un espacio doméstico, básicamente se ha propuesto evitar los valores arriesgados en vez de tratar los valores ideales de conservación.

11. BIBLIOGRAFÍA

AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX. Tomo II*. Valencia: Albatros, 1999. ISBN 84-7274-241-5

CANCER, JR. *Vicente Gómez Novella*. [en línea] [fecha de consulta: 7 noviembre 2021]. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella>

Caring for paintings Preventive conservation guideines. [en línea] [fecha de consulta: 20 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.canada.ca/en/conservationinstitute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/paintings.html>

CERMAN, J. *L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 192*. [en línea] [fecha de consulta: 19 febrero 2022]. Disponible en: <https://ehne.fr/fr/node/12305/printable/pdf>

Colección de Fotografía Antigua. [en línea] [fecha de consulta: 13 enero 2022]. Disponible en: <http://photoblog.alonsorobisco.es/2021/09/puentes-photo-novella-vicente-gomez.html>

COLOMINA A., GUEROLA V. y MORENO B. *La Limpieza de las superficies pictóricas: Metodología y protocolos técnicos*. Valencia: Trea, 2020. ISBN 978-84-17987-97-8

Corpiños del S.XIX. Indumentaria Valenciana. [en línea] [fecha de consulta: 12 de marzo 2022]. Disponible en: <https://www.mimcostura.com/corpiño-del-s-xix/>

D.F.M. *Gómez y Novella, Vicente*. [en línea] [fecha de consulta: 8 noviembre 2021]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gomez-y-novellavicente/2d20569c-2c63-43df-abe2-72ef3c2ee605>

Diccionarios del Patrimonio Cultural de España. [en línea] [fecha de consulta: 20 mayo 2022]. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1008858.html>

DURBÁN, M. *Barnices tradicionales empleados en obra gráfica. Desarrollo de un protocolo de estudio*. Granada: Universidad de Granada, 2019. ISBN 9788413064222

El arte de la Rejería y la Forja. [en línea] [fecha de consulta: 22 de marzo 2022]. Disponible en: <http://baulito.adelrte.blogspot.com/2016/10/el-arte-de-la-rejeria-y-la-forja.html>

El peinado de fallera. El Origen de la tradición. [en línea] [fecha de consulta: 13 de marzo 2022]. Disponible en: <https://casaisabel.es/el-peinado-de-fallera-el-origen-de-la-tradicion/>

FERNANDEZ, J. *Agentes quelantes y su función terapéutica*. [en línea] [fecha de consulta: 5 junio 2022]. Disponible en: <https://scykness.wordpress.com/2014/05/08/agentes-quelantes-y-su-funcion-terapeutica/>

GARCÍA, I. *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid: Alianza, 2013. ISBN 9788420678658

GARCÍA RODRÍGUEZ, A. *Pintura valenciana*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008.

GONZÁLEZ, M. *El Cículo de Bellas Artes de Valencia (1894-2012). Historia y colección pictórica*. Valencia. 2012.

GUZMÁN, J. *Reivindicando el siglo XIX valenciano, más allá de Sorolla*. [en línea] [fecha de consulta: 19 febrero 2022]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/reivindicando-el-sigo-xix-valenciano-mas-alla-de-sorolla>

HEINZ, K. y PÉREZ, E. *Aproximación técnica a las tablitas del Instituto Gómez-Moreno. Pintura sobre tabla decimonónica*. Valencia: Arché, 2011. ISSN: 1887-3960

Historia de la vivienda a través del tiempo. [en línea] [fecha de consulta: 22 de marzo 2022]. Disponible en: <https://ovacen.com/historia-de-la-vivienda-a-traves-del-tiempo/>

Indumentaria Tradicional. [en línea] [fecha de consulta: 13 de marzo 2022]. Disponible en: <http://www.indumentariatradicional.com/joyeria-con-un-buen-pasar-o-como-saber-lo-que-estas-comprando/>

Las naranjas en el arte valenciano. [en línea] [fecha de consulta: 3 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.naranjasriberadeljucar.com/blog/las-naranjas-en-el-arte/>

LICERAS, M.V. y MOROTE, J. *La fruta dorada. La industria española del cítrico 1781-1995*. Valencia. 1996. ISBN 84-482-1356-4

Madera Frondosa. [en línea] [fecha de consulta: 19 febrero 2022]. Disponible en: <https://www.cedria.es/index.asp?proces=madera&idtipo=2&idicons=22&lang=es>

MUÑOZ, J. *Vicente Gómez Novella 1871-1956*. BENLLOCH, J. (dir.). Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. 2015. Consulta: 11 noviembre 2021. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/51666>

Oilfield Glossary. [en línea] [fecha de consulta: 5 junio 2022]. Disponible en: https://glossary.oilfield.slb.com/es/terms/c/chelating_agent

Patrones de Indumentaria Regional e Histórica. [en línea] [fecha de consulta: 13 de marzo 2022]. Disponible en: <https://www.mimcostura.com/indumentaria-regional/patron-jubon-siglo-xix-manga-de-farol/>

PEREZ, J. *El esplendor de la pintura valenciana, 1868-1930. Preciosismo y simbolismo*. Valencia: Autoridad Portuaria, 2000. ISBN 9788492230150

RÉNE, E. *The influence of varnishes on the appearance of paintings. Studies in Conservation*. Oxfordshire: JSTOR, 1987.

TIMÓN, M.P. *El Marco en España. Del Mundo Romano al Inicio del Modernismo*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte, 2002. ISBN 1-85894-036-2

Valencianas pintadas. Costumbrismo valenciano, Vicente Paredes. [en línea] [fecha de consulta: 25 enero 2022]. Disponible en: <https://valencianas-pintadas.blogspot.com/2017/10/vicente-paredes.html?m=1>

Valencianas pintadas. Costumbrismo valenciano, Mariano Barbasán. [en línea] [fecha de consulta: 25 enero 2022]. Disponible en: [//valencianas-pintadas.blogspot.com/2017/11/mariano-barbasan.html?m=1](https://valencianas-pintadas.blogspot.com/2017/11/mariano-barbasan.html?m=1)

VARELA, J. *La construcción del Estado en la España del siglo XIX. Una perspectiva constitucional*. Alicante, 2012.

V.V.A.A. *Cítrico Deseo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2003. ISBN 8437057337

VV. AA. *Historia de la Fotografía Valenciana*. Valencia: Levante-EMV, 1990. ISBN 9788487502095

VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007. ISBN 9788430946518

12. ÍNDICE DE IMÁGENES

Las imágenes no referenciadas son de elaboración propia.

Figura 1. *La Vendedora de Naranjas*

Figura 2. *Exposition Internationales des Arts Decoratifs e Industriels Modernes, París.* Fotografía, 1925. Dominio público. Fuente: Someday-oneday. Disponible en: <https://www.somedayoneday.com/archivo-es/28-de-abril-1925-se-inaugura-lexposition-internationale-des-arts-dcoratifs-et-industriels-modernes-en-paris>

Figura 3. *Alumnos de la Academia de Nobles Artes de San Carlos de Valencia en la ermita de Sant Feliu, en Xàtiva.* Fotografía, primera mitad del siglo XX. Fuente: culturplaza. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/entre-el-esplendor-del-pasado-y-la-incertidumbre-futura-larga-vida-a-la-real-academia-de-san-carlos>

Figura 4. *Retrato de Teodoro Llorente.* Fotografiado por Novella en 1907. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 5. *Floristas valencianas.* José Nogales Sevilla. Óleo sobre lienzo. 1908. fuente: blog de culturilla. Disponible en: <https://blogdeculturilla.com/jose-nogales-sevilla/>

Figura 6. *Patio Interior.* Gonzalo Salvá. Óleo sobre tablilla. 1882. Fuente: Antiguart. Disponible en: <https://www.antiguart.com/es/-pintura-del-siglo-xix-xx/350-gonzalo-salva-y-simbor-patio-interior-siglo-xix-.html>

Figura 7. *A la orilla de estanque.* Ignacio Pinazo. Óleo sobre tablilla. 1890. Fuente: Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/a-la-orilla-del-estanque/4fa72b05-d199-4652-bee7-6deefd645b69>

Figura 8. Retrato de Vicente Gómez Novella. Fotografiado por Antonio García. ca. 1898. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 9. *Retrato de mi madre.* Vicente Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. ca. 1910. Colección particular M^a José Duato Gómez-Novella. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 10. *Nerón ante el cadáver de su madre.* Vicente Gómez Novella. Fotografía. 1906. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 11. *La Infanta María Teresa.* Gómez Novella. Fotografía. 1909. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 12. *Retrato de Tórtola Valencia.* Gómez Novella. Fotografía. 1910. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 13. *Puente sobre el río Serpis, Gandía.* Gómez Novella. Fotografía. ca. 1919. Fuente: Colección de Fotografía Antigua. Disponible en: <http://photoblog.alonsorobisco.es/2021/09/puentes-photo-novella-vicente-gomez.html>

Figura 14. Cartel de la *Exposition Internationales des Arts Decoratifs e Industriels Modernes* de París, 1925, donde aparece el premio de Novella. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 15. Documento donde Novella aparece como fotógrafo dibujante de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia. 1939. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 16. *Los marroquíes*. Fortuny y Marsal Óleo sobre tablilla. 1874. Fuente: Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/marroquies/b536f554-a81a-4f35-89cf-6bbf83c65c11>

Figura 17. *Los moritos*. Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. 1889. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 18. *Campo valenciano*. Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. ca. 1889. Fuente: Mutualart. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artist/Vicente-Gomez-Novella/147B350C495E9CB5>

Figura 19. *Paisaje con carro*. Gómez Novella. Óleo sobre lienzo. ca. 1900. Fuente: Muñoz, J. Vicente Gómez Novella 1871-1956. Valencia: 2015.

Figura 20. *Los mayos*. Ignacio Pinazo. Óleo sobre lienzo. 1899. Fuente: Museo Carmen Thyssen Málaga. Disponible en: <https://www.carmen Thyssenmalaga.org/obra/los-mayos>

Figura 21. *Valenciana vendiendo frutas y hortalizas*. Mariano Barbasán. Óleo sobre lienzo. 1915. Fuente: Artnet. Disponible en: http://www.artnet.com/artists/mariano-barbas%C3%A1n-lagueruela/valenciana-vendiendo-frutas-y-hortalizas-enrpavrs6_hphj9iobzpza2

Figura 22. *La Vendedora de Naranjas*. Vicente Gómez Novella. 1892. Óleo sobre tabla, 23'6 × 14'4 cm. Colección privada.

Figura 23. *Entre naranjos*. Joaquín Sorolla. Óleo sobre lienzo. 1907. Fuente: Naranjas rivera del jucar. Disponible en: <https://www.naranjasriberadeljucar.com/blog/joaquin-sorolla-y-las-naranjas-de-valenciana/>

Figura 24. *Naranjero de Algezares*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 1872. Fuente: Fundación Cristina Masaveu Peterson. Disponible en: <https://www.fundacioncristinamasaveu.com/portfolio/naranjero-de-algezares/>

Figura 25. *Septiembre*. Cartonajes Suñer, Alzira. Cartel. ca. 1950. Museo de la Naranja. Burriana.

Figura 26. *Las Grupos*. Joaquín Sorolla. Óleo sobre lienzo. 1916. Fuente: Floreal. Disponible en: <http://floreal-indumentaria.blogspot.com/2011/05/joaquin-sorolla-las-grupas.html>

Figura 27. Cartel de la Exposición Regional Valenciana. Vicent Climent, 1909. Fuente: Naranjas Rivera del Júcar. Disponible en: <https://www.naranjasriberadeljucar.com/blog/las-naranjas-en-el-arte/>

Figura 28. Vidriera en uno de los ventanales de la Estación del Norte de Valencia.

Figura 29. Azulejería dentro de la Estación del Norte de Valencia.

Figura 30. Detalle fotográfico de la indumentaria valenciana de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Figura 31. Macrofotografía de la joyería valenciana de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Figura 32. Pendientes “de barquillo”. Fuente: Indumentaria tradicional. Disponible en: <http://www.indumentariatradicional.com/joyeria-con-un-buen-pasar-o-como-saber-lo-que-estas-comprando/>

Figura 33. “Cistell de vímet”. Fuente: Art de la Terra. Disponible en: <https://www.artdelaterra.cat/cistella-vimet-catalana>

Figura 34. Azulejo esmaltado muy similar al que aparece en *La Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella. 1892. Fuente: Todocoleccion Disponible en: <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/antiguo-azulejo-numero-1-fachada-portal-casa~x127877043>

Figura 35. Reja de “ferro passat”. Fuente: Baúl del Arte. Disponible en: <http://baulitoadelrte.blogspot.com/2016/10/el-arte-de-la-rejeria-y-la-forja.html>

Figura 36. Macrofotografía de la inscripción en el muro de la casa de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Figura 37. Estudio de planos.

Figura 38. Esquema compositivo lineal.

Figura 39. *La Vendedora de Naranjas*. Vicente Gómez Novella. 1892. Óleo sobre tabla, 23'6 × 14'4 cm. Colección privada.

Figura 40. Reverso de *La Vendedora de Naranjas*. Vicente Gómez Novella. 1892. Óleo sobre tabla, 23'6 × 14'4 cm. Colección privada.

Figura 41. Macrofotografía de las abrasiones por el lijado original.

Figura 42. Macrofotografía de la firma y fecha en el reverso de la tablilla.

Figura 43. Macrofotografía del boceto de la figura femenina en el reverso de la tablilla.

Figura 44. Macrofotografía de las naranjas con empastes en la pintura de Novella.

Figura 45. Radiografía de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Figura 46. Fotografía con infrarrojos de la *Vendedora de Naranjas* de Gómez Novella, 1892.

Figura 47. Macrofotografía donde se aprecia una mancha en el reverso.

Figura 48. Líneas marcadas. Ampliación de la fotografía con infrarrojos.

Figura 49. Fotografía ultravioleta de La Vendedora de Naranjas. Gómez Novella, 1892.

Figura 50. Fotografía reflejada donde se ven los brillos del barniz.

Figura 51. Fotografía general del anverso del marco decorativo.

Figura 52. Fotografía general del reverso del marco decorativo.

Figura 53. Esquema de un larguero del marco decorativo.

Figura 54. Fotografía con el microscopio digital Dinolite®.

Figura 55. Aparejo de yeso, detalle fotográfico de una esquina del marco.

Figura 56. Detalle fotográfico de la vista frontal del marco.

Figura 57. Diagrama de daños del soporte lúgneo o reverso del *tableutin*.

Figura 58. Fotografía con el microscopio digital Dinolite®.

Figura 59. Diagrama de daños del estrato pictórico o anverso del *tableutin*.

Figura 60. Franja con cambio de tonalidad; ampliación de la fotografía ultravioleta.

Figura 61. Esquema de las partes del marco.

Figura 62. Detalle fotográfico de la vista frontal del marco donde se aprecia la pérdida de estratos.

Figura 63. Fotografía donde se observan los agujeros de los clavos.

Figura 64. Esquema de las catas con los sistemas testados.

Figura 65. Fotografía de los hisopos usados tras las catas de limpieza.

Figura 66. Tabla con sistemas usados. Fuente: COLOMINA A., GUEROLA V., MORENO B. *La Limpieza de las superficies pictóricas*. 2020.

Figura 67. Tabla con fórmula establecida para crear un sistema de limpieza acuoso. Fuente: COLOMINA A., GUEROLA V., MORENO B. *La Limpieza de las superficies pictóricas*. 2020.

Figura 68. Hisopo manchado durante el proceso de limpieza.

Figura 69. Fotografía de zonas ya limpiadas y otras sin limpiar.

Figura 70. Proceso de barnizado.

Figura 71. Fotografía donde se aprecian los brillos tras barnizar la obra.

Figura 72. Imagen inicial de la obra.

Figura 73. Imagen final de la obra tras el proceso de intervención.

13. ANEXO

Figura 1. “Entre naranjos”: novela del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, 1900.

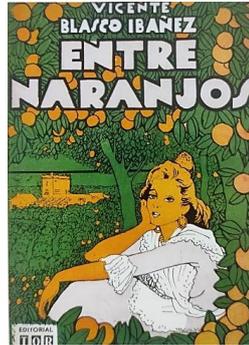


Figura 2. Cartel para *El Pueblo*. Joaquín Sorolla. ca. 1900. Colección Popular.



Figura 3. Esquema con medidas de la vista lateral del marco decorativo.

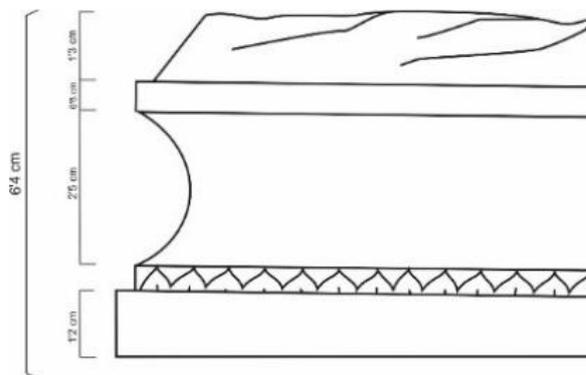


Figura 4. Esquema con medidas de la vista frontal del marco decorativo.

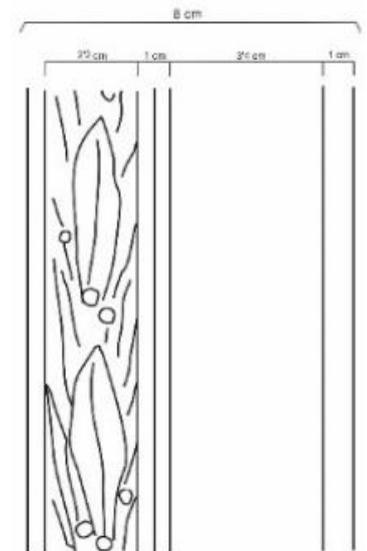
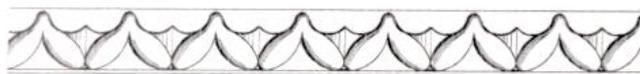


Figura 5. Motivos vegetales de hojas o follajes:



1) Hoja de agua.



2) Hojas y lenguas.



3) Hojas carnosas (similares a las del marco de la obra de estudio).