



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El bufón don Sebastián de Morra, copia de la pintura al óleo sobre lienzo de Diego Velázquez, ejecutada por el artista Enrique Navas Escuriet. (Colección Diputación de Valencia): Estudio de la técnica, estado de conservación y propuesta de intervención.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Sánchez Brisa, Clara

Tutor/a: Martín Rey, Susana

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

EL BUFÓN DON SEBASTIÁN DE MORRA, COPIA DE LA PINTURA AL ÓLEO SOBRE LIENZO DE DIEGO VELÁZQUEZ, EJECUTADA POR EL ARTISTA ENRIQUE NAVAS ESCURIET. (COLECCIÓN DIPUTACIÓN DE VALENCIA):

**ESTUDIO DE LA TÉCNICA, ESTADO DE CONSERVACIÓN Y
PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

Presentado por Clara Sánchez Brisa

Tutora: Susana Martín Rey

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales

Curso 2021 - 2022



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado recoge el estudio histórico y técnico, así como el análisis del estado de conservación, y la elaboración de una propuesta de intervención de una pintura sobre lienzo, realizada por el pintor valenciano Enrique Navas Escuriet, quien a principios del S. XX formó parte del programa de pensiones de pintura de la Diputación de Valencia.

La obra sobre la que se han efectuado los diferentes estudios representa una copia realizada en el año 1906 de uno de los cuadros que conforman la serie de pinturas *Los bufones de Felipe IV* realizadas por Diego Velázquez, en concreto del retrato de *El bufón don Sebastián de Morra*.

Esta copia fue realizada por Navas a modo de estudio para, posteriormente, ser enviada a la colección de arte de la Diputación Valenciana, como parte del programa del que el pintor era integrante desde hacía menos de un año.

En general, la obra presenta un estado de conservación medio, concentrando los mayores deterioros en el reverso de la tela y el bastidor, siendo la mayoría de ellos causados por intervenciones anteriores inadecuadas.

El cuadro muestra en su reverso múltiples inscripciones en el bastidor, además de un pequeño retrato pintado en el soporte textil. Se trata de factores determinantes, que precisan de una propuesta de intervención lo más adecuada posible para estas características concretas.

Por último, se valoran los parámetros de conservación preventiva que deben rodear a la obra, si bien, debe indicarse que en la actualidad se encuentra en el depósito de arte de la Diputación de Valencia, donde cuenta con unas condiciones de almacenaje excelentes.

PALABRAS CLAVE

Enrique Navas Escuriet, Colección Diputación de Valencia, pintura barroca española, bufón don Sebastián de Morra, bufón el Primo, conservación de pintura sobre lienzo, Diego Velázquez.

ABSTRACT

The present End of Degree work includes the historical and technical study, as well as the analysis of the state of conservation, and the elaboration of a proposal for the intervention of a painting on canvas, made by the Valencian painter Enrique Navas Escuriet, who at the beginning of the S. XX was part of the painting pension program of the Valencia Provincial Council.

The artwork on which the different studies have been carried out, represents a copy made in 1906 of one of the paintings that shape the serie of paintings *The jesters of Felipe IV* made by Diego Velázquez, specifically the portrait of *The dwarf Mr Sebastián de Morra*.

This copy was made by Navas as a study to later be sent to the art collection of the Valencian Council, as part of the program of which the painter had been a member for less than a year.

In general, the painting presents a medium state of conservation, concentrating the biggest damages on the back of the canvas and the frame, most of them being caused by inadequate previous interventions.

The painting shows on its back multiple inscriptions on the frame, in addition to a small portrait painted on the textile support. These are determining factors, which require an intervention proposal as appropriate as possible for these specific characteristics.

Finally, the preventive conservation parameters that must surround the piece are assessed, although, it should be noted that it's currently in the art warehouse of the Valencia Provincial Council, where it has excellent storage conditions.

KEY WORDS

Enrique Navas Escuriet, Valencia Provincial Council Collection, Spanish baroque painting, *The dwarf Mr Sebastián de Morra*, *The buffoon El Primo*, conservation painting on canvas, Diego Velázquez.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a diversas instituciones y personas que han ayudado a que este TFG se llevara a cabo.

En primer lugar, agradecer a la Diputación Provincial de Valencia, especialmente a Eva Lloret, quien me ofreció la oportunidad de participar con esta institución para la realización del presente Trabajo Final de Grado. A Francesc Ferrando, por orientarme en los procesos burocráticos necesarios para poder acceder a la obra, y a Aida Roda, por abrirme las puertas de su taller y aconsejarme durante todo el proceso de estudio de la pieza.

También, agradezco a la Universitat Politècnica de València, en concreto a mi tutora, la Dra. Susana Martín Rey, por aceptar participar y guiarme en este proyecto, acompañándome durante el transcurso de las diferentes etapas del trabajo y dirigiéndolo para conseguir un buen resultado final.

Por último, me gustaría dar las gracias a mis padres, María Vicenta Brisa Brisa y Juan Vicente Sánchez Chiner, quienes me han ayudado y respaldado a lo largo de estos cuatro años de carrera, apoyándose incondicionalmente tanto en los buenos como en los malos momentos. En especial, quería agradecer a mi padre por haber tenido un papel fundamental en el desarrollo de este trabajo, interesándose en su evolución, aportando diferentes enfoques y nuevas ideas que lo han ido enriqueciendo y mejorando.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y COMPOSITIVA	10
4.1. LAS PENSIONES DE LA DIPUTACIÓN DE VALENCIA	10
4.2. EL PINTOR ENRIQUE NAVAS ESCURIET	12
4.3. RETRATO <i>EL BUFÓN EL PRIMO</i> DE DIEGO VELÁZQUEZ	15
4.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA ORIGINAL	15
4.3.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y COMPOSITIVO	16
4.3.3. COMPARATIVA ENTRE OBRAS SIMILARES	17
5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA	19
5.1. ESTRATOS PICTÓRICOS	19
5.2. SOPORTE TEXTIL	19
5.3. BASTIDOR	21
5.4. MARCO	22
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA PIEZA	25
6.1. CAPAS PICTÓRICAS	25
6.2. LIENZO SOPORTE	26
6.3. BASTIDOR	28
6.4. MARCO	30
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	32
8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	41
9. CONCLUSIONES	45
10. BIBLIOGRAFÍA	47
11. ÍNDICE DE IMÁGENES	52

1. INTRODUCCIÓN

La posibilidad de basar este TFG en una obra perteneciente a la Diputación Provincial de Valencia surge a través del contacto con una persona que trabaja en su departamento de Patrimonio. Gracias a ella conocí cuales eran los protocolos para solicitar la entrada al Laboratorio de Conservación y Restauración de la Diputación Provincial de Valencia y poder realizar el estudio sobre una de sus obras. Tras visitar las instalaciones y admirar las piezas de la colección de pintura caballete, se eligieron varias obras muy interesantes sobre las que realizar el trabajo pero, finalmente, la obra seleccionada fue la copia de *El bufón el Primo* (fig. 1 y 2) realizada por Enrique Navas Escuriet. El motivo principal por el que se escogió esta pieza fue que formaba parte de la colección de un importante artista valenciano del s. XX que había sido Pensionado de la Diputación Provincial de Valencia, lo que aportaba una línea de investigación muy interesante para el Trabajo Fin de Grado. Otros motivos fueron que era una de las obras que más daños presentaban al contar con dos intervenciones inapropiadas anteriores, además de contar con un marco dorado rematando el contorno del lienzo.

Como ya se ha mencionado, el lienzo forma parte de la colección de arte de la Diputación Provincial de Valencia y en la actualidad se encuentra en el Laboratorio de Restauración de la Diputación Provincial de Valencia situado en el municipio de Bétera. Se conoce que la obra llegó a esta institución como uno de los ejercicios de formación artística que el autor, Enrique Navas Escuriet, realizó durante su estancia de un año en Madrid tras haber ganado la oposición de pensionado de pintura en el año 1905. Este cuadro forma parte de un conjunto de seis pinturas, siendo todas ellas copias de obras de la pinacoteca del Museo Nacional del Prado, que conforman el segundo envío del autor a la Diputación durante su beca.

En la pintura se ve representado un retrato de cuerpo entero donde aparece una única figura masculina sentada. Esta imagen se trata de una copia de la obra de Diego Velázquez, *El bufón el Primo*, comúnmente conocida como *Don Sebastián de Morra*. La obra original se realizó en 1644 y actualmente se puede visitar en la sala 015 del Museo Nacional del Prado. En el apartado 4.3. de este trabajo se contextualiza la obra original de Velázquez y se detalla el análisis compositivo de las dos piezas y su comparación.

Ha sido bastante complejo realizar el trabajo debido a que fue imposible tomar ningún tipo de muestra física de la obra. Debido a esto no se pudieron realizar los análisis y ensayos necesarios para conocer el origen de los materiales que conforman la obra. Tampoco se pudo separar el lienzo del marco por lo que no hubo la posibilidad de estudiar las piezas por separado ni conocer los bordes del lienzo, por esta razón se desconoce una gran cantidad de información como las dimensiones de la superficie pintada, la existencia de orillos, como se encuentra cortada la obra o que daños presentan los bordes.



Figura 1. Fotografía general del anverso. Copia *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia.



Figura 2. Fotografía general del reverso. Copia *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia.

2. OBJETIVOS

El presente Trabajo Final de Grado persigue el siguiente objetivo principal:

- Desarrollar el estudio técnico, análisis del estado de conservación y una propuesta de intervención adecuada, a partir de las diferentes partes que componen la pintura sobre lienzo copia de la obra *El bufón el Primo* pintada por Enrique Navas Escuriet a principios del s. XX.

Para poder cumplir estos puntos, se deben de desarrollar los siguientes objetivos secundarios:

- Investigar la vida y obra del autor para así poder contextualizar el momento y motivos de creación de la pieza sobre la que se basa el trabajo.

- Analizar estilísticamente la pieza, y comprobar qué diferencias, tanto compositivas como estilísticas, se encuentran entre la obra de Navas y la pieza original de Diego Velázquez.

- Estudiar qué medidas conservativas se aplican en las obras almacenadas pertenecientes a la colección de la Diputación Provincial de Valencia para comprobar si son adecuadas para la tipología de obra estudiada.

3. METODOLOGÍA

Para la realización de este estudio se ha utilizado la siguiente metodología:

- Contacto continuo con la Diputación Provincial de Valencia mediante la presentación de las instancias necesarias para solicitar los permisos pertinentes y poder acceder a la colección de arte de la Diputación de Valencia. Esto permitió visitar la obra, realizar diferentes estudios sobre ella y realizar el presente Trabajo Final de Grado sobre ella.
- Diferentes visitas al Laboratorio de Restauración de la Diputación provincial de Valencia supervisadas por Aida Roda Ciudad, jefa de restauración de la Diputación. En estas visitas se extrajeron una gran cantidad de datos sobre la obra (datos de catálogo y medidas de las diferentes piezas) y se realizó el estudio fotográfico (fotografías generales, detalles, fotografías con luz transmitida y reflejada, fotografías con luz ultravioleta y fotografías mediante un microscopio digital USB).
- Ejecución de diagramas de líneas de las diferentes partes de la obra, esquemas con las medidas y diagramas de daños haciendo uso del programa de diseño gráfico *Procreate*.
- Búsqueda y consulta de bibliografía especializada en el ámbito de la conservación y restauración de bienes culturales. Por una parte se han consultado algunas fuentes primarias, principalmente han sido Boletines Oficiales del Estado, de los cuales se han analizado los extractos de diferentes leyes y sus modificaciones, así como listados de adjudicación de plazas de funcionariado donde aparece Enrique Navas Escuriet. Sin embargo, la mayoría de las fuentes consultadas han sido secundarias como libros, tesis, TFG, TFM, revistas científicas y páginas webs pertenecientes a organismos oficiales tanto nacionales como internacionales. Por último, las fuentes que han tenido una mayor relevancia para la realización de este informe han sido el libro *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia* escrito por la Dra. Carmen Gracia Beneyto, y el Trabajo Final de Master *Enrique Navas Escuriet (1875-1952) Vida i obra d'un pintor valencià* realizado por Marc Peña Cervera.

4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y COMPOSITIVA

4.1. LAS PENSIONES DE LA DIPUTACIÓN DE VALENCIA

Las pensiones de la diputación de valencia fueron concebidas en el año 1863 como una búsqueda de evolución en la cultura valenciana, tratando de mantener sus propias tradiciones pero a su vez mostrando modernidad y desarrollo. Para conseguirlo se centraron en la formación de los jóvenes artistas dándoles la oportunidad de salir de la ciudad y estudiar las diferentes corrientes europeas a través de grandes obras maestras. Por otra parte, esta beca contaba con una cuantía económica que daba la oportunidad a estudiantes de recursos económicos limitados de perfeccionar sus cualidades artísticas¹.

Algunos de los artistas valencianos de renombre en la actualidad gozaron de estas pensiones como fueron Ignacio Pinazo Camarlench quien obtuvo la plaza en 1876² o Joaquín Sorolla Bastida que ganó la oposición en 1884³.

La creación de las pensiones no fue una idea original de la Diputación valenciana ya que anteriormente instituciones como la Academie des Beaux Arts de París, la Academia de bellas Artes de San Jorge en Barcelona o la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid ya ofrecían becas de este tipo para la formación de artistas⁴.

Las pensiones estuvieron activas desde el año 1863 hasta 1979 a pesar de que hubo dos interrupciones, la primera debido a la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918) cuando se detuvieron en el año 1911 hasta que se reanudaron en 1922. La segunda pausa fue causada por el estallido de la Guerra Civil española (1936 – 1939) siendo la última anterior a la guerra en 1934 y recuperándolas en 1942⁵.

1 Gracia, Carmen, MuVIM, Exposición temporal “De las pensiones de Diputació a las Becas Alfons Roig 1863-2016”, <http://www.muvim.es/es/content/pensiones-diputacio-becas-alfons-roig-1863-2016>. Fecha de consulta: 07/02/2022.

2 Diputación de Valencia, Archivo general y fotográfico, “Los Pinazo: una saga de pensionados”, <http://archivo.dival.es/es/actividad/los-pinazo-una-saga-de-pensionados>. Fecha de consulta: 07/02/2022

3 Tejeda, Isabel, “Sorolla, the Making of a New Canon and Exhibitions as a Legitimising Strategy”, ILCEA, En: *Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, nº 44, (2021): 7. Fecha de consulta: 08/02/2022

4 Gracia, Carmen, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia* (Valencia: Alfons el Magnànim, 1987): 333, 334

5 Gracia, Carmen, “El cuadro de historia en el último tercio del siglo XIX”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 29 (1979): 189 – 201

En total se convocaron un total de 47 oposiciones para la plaza de pensionado de pintura de la diputación, 10 antes de la Primera Guerra Mundial, 5 entre esta y la Guerra Civil española y 34 tras ella. Uno de los motivos del gran aumento de convocatorias fue debido a la creación de un nuevo reglamento, aprobado el 13 de marzo de 1942, donde se fragmentó la pensión de pintura en dos especialidades, figura y paisaje. También se creó una pensión de grabado y se mantuvo la plaza de escultura⁶.

Durante los años en los que las pensiones estuvieron activas, hubo un total de 12 reglamentos diferentes. Esto fue causado por múltiples escándalos debido a diferentes disconformidades en las pruebas de selección que llevaban a quejas por parte de los participantes, dimisiones de miembros del tribunal y modificaciones constantes en los reglamentos. Esto causa que se complique explicar el proceder de las convocatorias ya que este variaba en función del reglamento que se encontrara en vigor. Por esta razón, se va a desarrollar únicamente la modificación hecha en 1905 del reglamento creado tres años antes⁷.

En el reglamento de 1902 se reestructura totalmente la anterior ordenanza vigente desde 1890. En cuanto a la formación del tribunal, se da prioridad a la Academia de Bellas Artes de San Carlos en la selección de los sujetos. Este estaría formado por un presidente el cual sería un diputado que elegiría la Diputación de Valencia, y dos académicos, un profesor de la Escuela Oficial de Bellas Artes y un artista. También habría dos suplentes, uno para el presidente y otro para los académicos. En este reglamento también se amplían las estancias en el extranjero destinando el primer año de estancia en Madrid, para estudiar las obras de la pinacoteca del Museo Prado. El segundo año se realizaría en Italia, el tercero en Alemania y el cuarto sería una estancia en el lugar que eligiera el artista con la condición de realizar una pintura libre y original⁸.

En 1905 se realizan varias modificaciones en cuanto al proceso de selección del candidato. Carmen Gracia en su libro *Las Pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*, recopila los artículos modificados en el acta de 1905 firmada por el presidente de la comisión provincial Eduardo Atard, en los cuales se cambian los ejercicios a realizar en las pruebas de selección, el proceso de votación del tribunal y la selección del candidato ganador⁹.

6 Gracia, Carmen, Op. cit. (1987), p. 18

7 Idem

8 Ibídem, p. 14, 15

9 Ibídem, p. 18

4.2. EL PINTOR ENRIQUE NAVAS ESCURIET

Enrique Navas Escuriel fue un artista valenciano nacido el 12 de noviembre de 1875 en su domicilio situado en la plaza Nules de la ciudad de Valencia. Sus padres eran Ana María Escuriel y Félix Navas Saborit quien formaba parte del gremio de la carpintería.

No hay mucha información sobre la infancia del pintor hasta los once años, 1886, cuando decide ingresar en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Valencia situada por aquel entonces en el antiguo Convento del Carmen junto con la Academia y el Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁰. El plan de estudios vigente en esa época era el de 1864 que se dividía en dos, el de artes aplicadas y el de artes liberales que fue el que cursó Navas. Durante los primeros tres años de estudios artísticos elementales cursó las asignaturas de Dibujo de figura, Artes plásticas y Artes polícromas. En 1889, comenzó con los Estudios Libres Superiores de Bellas Artes en la Academia de Bellas Artes de San Carlos a la vez que los compaginaba con los estudios elementales. En esta segunda etapa de sus estudios, asistió a las asignaturas de Anatomía pictórica, Paisaje superior, Perspectiva lineal y Teoría e historia de las Bellas Artes. En el año 1894 concluyó con los estudios elementales pero continuó con los superiores dos años más en los que cursó Dibujo de lo antiguo, Composición de colorido y Dibujo al natural. Todos estos años de estudio llevaron a Navas a contar con un gran dominio técnico y una identidad pictórica propia¹¹.



Figura 3. *Pescador*. 1905. Enrique Navas Escuriel. Ejercicio realizado en las oposiciones de 1905. Diputación Provincial de Valencia.

Tras terminar sus estudios, Enrique Navas trabajó como diseñador de monumentos falleros hasta 1904. Su función era realizar los diferentes bocetos a partir de los cuales se crearía el monumento. También durante esos años participó en diferentes exposiciones, muestras y certámenes tanto de instituciones privadas como públicas, los cuales le servían para publicitar y dar a conocer sus pinturas.

El punto de inflexión en la carrera artística del pintor fue en el año 1905 cuando consiguió la plaza de Pensionado de Pintura para la Diputación de Valencia (fig. 3). Ya se había presentado en la anterior convocatoria de 1902 siendo el resultado de esta un empate entre varios participantes y por tanto quedando la plaza desierta. Este suceso llevó a que ese mismo año se realizaran ciertas modificaciones en el reglamento que se aplicaron en la plaza ganada por Navas. La modificación principal fue la prolongación del periodo de pensión a cuatro años llevándose a cabo cada año en un lugar diferente, el primero en Madrid, el segundo en Italia, el tercero en Alemania y el último en el que el becado prefiriese¹².

10 Real Academia de San Carlos, "Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", <https://realacademiasancarlos.com/historia/>. Fecha de consulta: 08/02/2022

11 Peña, Marc, TFM "Enrique Navas Escuriel (1875-1952) Vida i obra d'un pintor valencià" (2021): 33 - 44

12 Gracia, Carmen, Op. cit. (1987), p. 333, 334

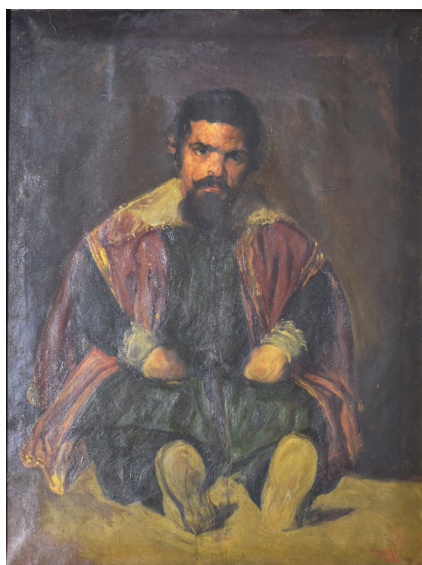


Figura 5. Copia *El Bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Ejercicio como pensionado. Madrid. Diputación Provincial de Valencia.

NÚMERO	AÑOS	MESES	DÍAS	APELLIDOS	NOMBRES	DOMICILIOS	Número	Piso	CONOCIMIENTO
84	1906	Janio	28	Blanco	Blanco	C. Mayor	17	2º	Robert Haver
85	"	"	28	Luisa	Luisa	"	17	"	id.
86	"	"	20	Batista	Batista	Jaen	4	"	Agustín
87	"	"	"	Blanco	Blanco	Jaen	11	1ª	Salvador
88	Julio	"	5	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	50	"	Blanco
89	"	"	"	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	7	1ª	Blanco
90	"	"	7	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	5	2ª	Blanco
91	"	"	10	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	22	1ª	Blanco
92	"	"	"	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	4	1ª	Blanco
93	"	"	"	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	"	"	Blanco
94	"	"	11	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	1	"	Blanco
95	"	"	11	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	8	"	Blanco
96	"	"	12	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	11	"	Blanco
97	"	"	14	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	21	"	Blanco
98	"	"	23	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	"	"	Blanco
99	"	"	26	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	50	"	Blanco
100	Agosto	"	4	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	18	2ª	Blanco
101	"	"	16	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	11	1ª	Blanco
102	"	"	16	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	27	2ª	Blanco
103	"	"	"	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	27	"	Blanco
104	"	"	20	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	41	"	Blanco
105	"	"	20	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	16	"	Blanco
106	"	"	20	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	16	"	Blanco
107	Diciembre	"	1	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	9	1ª	Blanco
108	"	"	"	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	9	1ª	Blanco
109	"	"	"	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	9	1ª	Blanco
110	"	"	6	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	19	2ª	Blanco
111	"	"	7	Blanco	Blanco	C. de la Cruz	19	2ª	Blanco

Figura 4. 1906 - 1914 Registro de copistas 76p. Sign. L35. Museo Nacional del Prado. Madrid. Página 12.

Tras conseguir su plaza se mudó a Madrid para comenzar su estancia como copista del Museo del Prado¹³ (fig. 4). Los primeros trabajos que envió fueron seis dibujos a carboncillo, tres de ellos hechos al natural donde se representaban figuras masculinas desnudas, y los otros tres eran copias de escayolas que representaban esculturas clásicas de diferentes periodos de la historia, todas ellas situadas en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas¹⁴.

El segundo envío constó de seis copias de cuadros del Museo Nacional del Prado, las obras copiadas fueron *Cabeza del dios Baco* de José de Ribera, *Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos* de Murillo (desde 1939 la obra se encuentra en el Hospital de la Caridad de Sevilla¹⁵), de la obra *La familia de Carlos IV* de Goya realizó un retrato del infante Francisco de Paula y de Diego Velázquez copió tres cuadros, *Retrato de Alonso Cano*, un fragmento de la pintura de *Las Meninas* y por último *Retrato de don Sebastián de Morra*¹⁶ (fig. 5) actualmente renombrado por el Museo Nacional del Prado como *El bufón el Primo*¹⁷. Estas piezas gustaron tanto a la Academia de Bellas Artes que fueron cedidas para realizar una exposición¹⁸.

13 Museo Nacional del Prado, "Registro de copistas 1906 - 1914, sign. L35", <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/1906-1914-registro-de-copistas/6957ae3b-0aae-4929-8813-0d33d044f379>. Fecha de consulta: 08/05/2022

14 Almagro, María Josefa, "La función pedagógica y didáctica del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Boletín de la ANABAD". Tomo 44 nº3 (1994): 224 - 226

15 Museo Nacional del Prado, "Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos", <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-isabel-de-hungria-curando-a-los-nios-tiosos/ff9f7326-a47d-41ee-bd21-3c4a9fcb14f>. Fecha de consulta: 20/02/2022

16 Peña, Marc, Op. cit. (2021), p. 65

17 Museo Nacional del Prado, "El bufón el Primo", <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primos/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a?searchMeta=el%20bufon%20el%20primos>. Fecha de consulta: 20/02/2022

18 Gracia, Carmen, Op. cit. (1987), p. 334



Figura 6. *Aldeanas Muniquezas*. 1908. Enrique Navas Escuriel. Ejercicio como pensionado. Diputación Provincial de Valencia.

Después de esta etapa en Madrid y un permiso de dos meses, Navas viajó a Italia para comenzar su segunda estancia de pensión donde realizó otros dos envíos. El primero fueron dos copias a carboncillo, un detalle de *El Juicio final* de Miguel Ángel y otro de *La misa de Bolsena* de Rafael Sanzio, además de dos óleos sobre lienzo, una copia de un fragmento de *La disputa del Santísimo Sacramento* de Rafael y la última *La Sacra Conversación* de Pietro de la Francesca¹⁹. En el segundo semestre mandó dos óleos hechos al natural, el primero representaba un niño sentado con un vaso en la mano y el segundo un hombre de espaldas. Estas entregas también gustaron en la Diputación por lo que se cedieron para ser expuestas y más adelante quedarse en la Escuela para ser usadas pedagógicamente.

Para su tercer año de pensión se mudó a Alemania donde realizó otras tres copias al óleo durante el primer semestre, *Return of the fishing fleet*, *Katwijk* de Hans von Bartels, una copia de una obra de Leo Putz y otra de Fritz Erler²⁰.

Para la entrega del segundo semestre realizó una pintura propia que tituló *Aldeanas Muniquezas*²¹ (fig. 6).

Por último, según Carmen Gracia, hay muy poca información sobre el cuarto año de pensión aunque Marc Peña sí que muestra en su trabajo el lienzo final del pintor durante su etapa de pensionado *El último número*.

Definitivamente, este periodo fue el de mayor producción artística del pintor tanto por los ejercicios obligatorios que debía enviar a la Diputación, como por las oportunidades que se le brindaron al artista para viajar y estudiar las nuevas corrientes europeas.

Tras estos cuatro años como pensionado de la Diputación Provincial, Navas comenzó con su carrera como docente consiguiendo plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Ciudad Real en el año 1913. Después de esta etapa en Ciudad Real, en el año 1920 se le ofreció la posibilidad de trasladarse a la Escuela de Barcelona, la cual aceptó y donde trabajó durante veinte años hasta que, tras la Guerra Civil Española, consiguió plaza en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia²². Al poco tiempo de entrar en esta institución fue nombrado vocal de la Junta Económica de la escuela. También trabajó junto con sus compañeros José Bellver Delmás y Manuel Benedito Vives para crear un museo en la propia institución donde conservar las obras que los artistas más reputados habían donado a la escuela con finalidad formativa y las obras que ellos mismos aportaron como fue el caso del óleo sobre

19 Peña, Marc, Op. cit.(2021), p. 66

20 Según Carmen Gracia y Marc Peña, no hay suficiente documentación de las obras realizadas en Alemania y algunas de las obras originales se encuentran en paradero desconocido.

21 Gracia, Carmen, Op. cit. (1987), p. 335

22 España. "Orden del 22 de noviembre de 1940". BOE, 20-XII-1940,nº355, p. 8712



Figura 7. Retrato de *Teodoro Llorente Falcó*. 1946. Enrique Navas Escuriel. Real Academia de Bellas Artes de Valencia.



Figura 8. Retrato de *Felipe IV en Fraga*. 1644. Diego Velázquez. Colección Frick de Nueva York.



Figura 9. Retrato de *El bufón Calabacillas*. 1635 - 1639. Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado.

lienzo *El escopetero*, una obra de Enrique Navas creada en 1943²³. En 1944 fue nombrado académico de pintura de la Real Academia de San Carlos de Valencia y dos años más tarde terminaría su etapa como docente tras haber cumplido los 70 años. A pesar de jubilarse, Navas siguió estando muy implicado en la Academia de Bellas Artes asistiendo de forma continua a las juntas que se celebraban para tratar temas relacionados tanto con la academia como con el patrimonio. Cabe mencionar que durante esta época como docente y tras su jubilación, Navas siguió pintando, creando obras como los retratos de *Teodoro Llorente Falcó* (1946) (fig. 7) y *Manuel González Martí* (1948). Enrique Navas Escuriel falleció en marzo de 1952 sin herederos, la Academia de Bellas Artes de San Carlos realizó un homenaje al artista para conmemorar su carrera profesional y artística²⁴.

4.3. RETRATO EL BUFÓN EL PRIMO DE DIEGO VELÁZQUEZ

4.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA FUENTE GRÁFICA

El lienzo en el que se basa la pieza estudiada es el retrato *El bufón el Primo*, durante años conocido como *Don Sebastián de Morra*, pintado en el año 1644 por el artista sevillano Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 – 1660). La obra es un óleo sobre lienzo de 106,5 cm × 82,5 cm y en la actualidad se encuentra expuesta en el Museo Nacional del Prado junto con otras obras del pintor.

El bufón el Primo se corresponde al mote con el que llamaban a Don Diego Acedo, el enano que acompañó al rey Felipe IV en su viaje a Aragón en 1644 donde Velázquez realizó, no solo esta pintura, sino que también pintó el famoso *Retrato de Felipe IV en Fraga* (fig. 8).

La obra fue realizada durante los años de madurez del autor en los que trabajó como pintor de la corte del rey Felipe IV. Esta pieza en particular forma parte de una serie de pinturas donde Velázquez representaba a los conocidos como “gentes de placer”²⁵ (personas con algún tipo de malformación, enfermedad tanto mental como física o personas racializadas) que fueron utilizados históricamente a modo de burla y entretenimiento para la nobleza y realeza de la época, así como para verse ensalzados ante el contraste de ambos. En el Museo Nacional del Prado se conservan siete pinturas de esta tipología creadas por el mismo autor, como *El bufón Calabacillas* (1635 – 1639) (fig. 9) o *El Niño de Vallecas* (1635 – 1645). Como dice el propio Museo del Prado en su Guía Oficial, este es el retrato más sobrecogedor de esta serie de pinturas de bufones debido a la intensa y melancólica mirada que conecta al personaje con el espectador²⁶.

23 Peña, Marc, Op. cit. (2021), p. 81

24 Ibídem, p. 89

25 Moreno, Jose, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700* (1939): 19 - 35

26 Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* (2009): 116 - 119

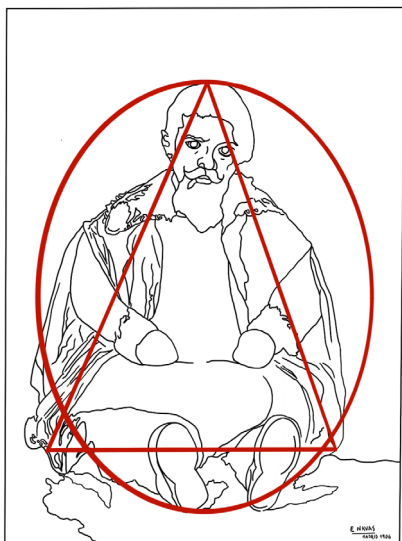


Figura 10. Esquema compositivo. Retrato *El bufón el Primo*.

4.3.2. ANÁLISIS ESTÉTICO Y COMPOSITIVO

Esta obra muestra un retrato, pintado al óleo sobre un lienzo rectangular, donde el pintor no busca una complejidad compositiva sino que, coloca a la figura en la parte central del lienzo, ocupando la mayoría del espacio, sobre un fondo neutro en tonos marrones donde se modula el tono según la iluminación. El personaje se encuentra sentado con las manos cerradas y colocadas sobre las piernas estiradas hacia el frente presentando así una posición estática (fig. 10).

La obra presenta una gama cromática neutra que se mueve entre los ocres, verdes y marrones oscuros sobre la que destacan los tonos rojos y amarillos del gabán que viste el personaje, los blancos de los encajes y los rosados de las encarnaciones del rostro y manos (fig. 11).

La expresividad de la obra se consigue a través del rostro y las manos. El pintor refleja una visión frontal de la figura, la cual presenta la cabeza recta con una mirada firme e intensa pero que, a su vez, transmite una cierta sensación de cansancio que Velázquez destaca representando unos ojos grandes y un poco caídos, enmarcados con unas cejas gruesas con el ceño fruncido. Además, la forma de la boca, cerrada, acompañada del bigote y la barba que le cubren la mitad del rostro, refuerzan esta seria expresión. Las manos se encuentran cerradas en puño, lo que aporta fuerza y firmeza a la figura.

Otro elemento a tener en cuenta es la línea de horizonte que el pintor coloca en la parte inferior de la escena, lo que aporta peso a la figura. Por otro lado, el autor hace un gran uso de la luz para llevar la mirada del espectador al rostro del personaje, colocando el foco de luz en la mitad superior de la escena, iluminando perfectamente la figura de Don Diego Acedo y causando sombras sobre el fondo, el suelo y los pliegues de las piezas textiles. De esta forma Diego Velázquez consigue esa sensación de volumen y tridimensionalidad en el personaje, además de situar el fondo cerca de la figura.



Figura 11. Retrato de *El bufón el Primo*. 1644. Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado.



Figura 12. Copia de *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia.

4.3.3. COMPARATIVA ENTRE OBRAS SIMILARES

Como copista del Prado, Enrique Navas Escuriet tuvo que cumplir con la normativa vigente para realizar su copia del lienzo de Velázquez (fig. 12), que en su caso fue la aprobada en 1901. La parte a destacar de las normas que afectan al análisis compositivo de la obra es que se obligaba, y en la actualidad sigue siendo así, a que la obra original y la copia no podían, bajo ningún concepto, contar con las mismas medidas para, de esta forma, evitar posibles falsificaciones²⁷.

En el caso de la pieza de Velázquez, esta tiene unas medidas de lienzo de 106,5 × 82,5 cm (fig. 13). Por otro lado, el lienzo de Enrique Navas mide 106,2 × 81,5 cm (fig. 14), lo que conforma una diferencia con la obra original de 0,3 cm de altura y 1 cm de anchura. Es posible que haya una pequeña variación en los centímetros de la copia debido a las distensiones que sufre la tela por lo que, sería necesario tomar las medidas del soporte textil y el bastidor sin el marco para obtener las medidas exactas.

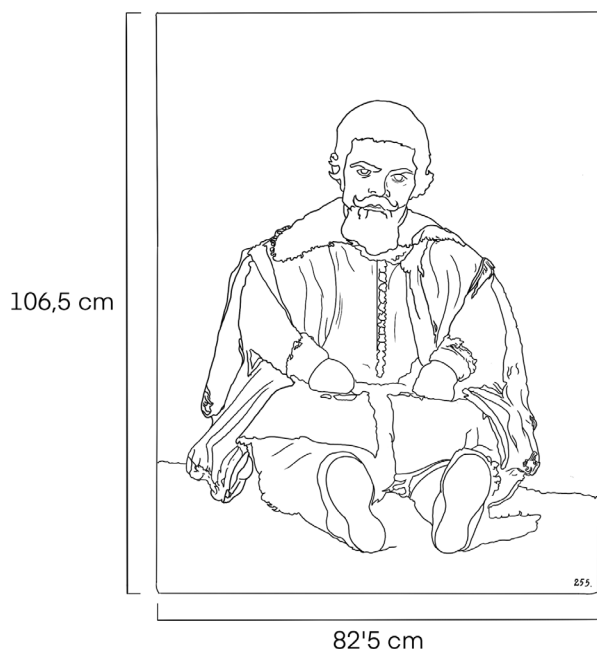


Figura 13. Esquema lineal con medidas del retrato de *El bufón el Primo*. 1644. Diego Velázquez.

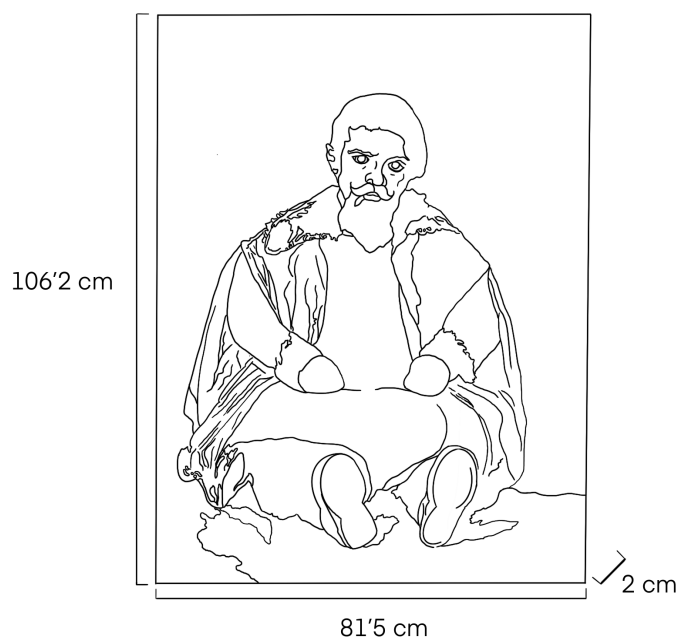


Figura 14. Esquema lineal con medidas de la copia del retrato de *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet.

²⁷ Gutiérrez, M^a Cristina, Tesis Doctoral "Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia" (2017): 106 - 111



Figura 15. Detalle del número de catalogación del retrato de *El bufón el Primo*. 1644. Diego Velázquez.



Figura 16. Detalle de firma de la copia del retrato de *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet.

La pintura de Velázquez no se encuentra firmada, lo cual es muy normal ya que, según el Museo Nacional del Prado, de las aproximadamente 120 obras que se conocen del pintor, solo 13 de ellas se encuentran firmadas. Lo que sí se ve es un número “255.” pintado en color rojo en la esquina inferior izquierda del lienzo. Esto corresponde al número de inventario que se pintaba sobre las obras pertenecientes al Catálogo del Museo del Prado, 1854-1858 y al Inventario del Real Museo, 1857²⁸ (fig. 15). Sin embargo, el lienzo de Navas sí se encuentra firmado “E.NAVAS” y fechado “MADRID 1906” en la misma zona del cuadro y con el mismo tono rojo carmín que se usa en la numeración de la fuente gráfica (fig. 16).

En cuanto a lo que a la técnica se refiere, la copia está perfectamente realizada, colocando correctamente la figura en la parte central del lienzo, encontrándose muy bien proporcionada con respecto del original (fig. 17) y consiguiendo el mismo efecto de pincelada. Además, se puede afirmar que la obra de Navas, a falta de ser limpiada para eliminar los barnices oxidados que perturban la visión de la pintura, consigue una paleta de colores muy similar a la de Velázquez. Por último, y debido a estos factores, Enrique Navas Escuriet logra captar la esencia y representar esa expresividad que muestra la pintura original gracias a la destreza técnica y estética que poseía el pintor.

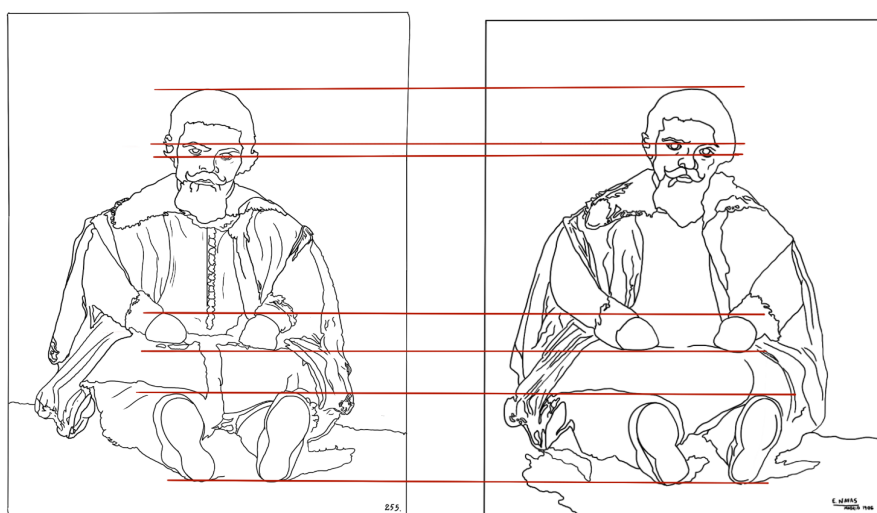


Figura 17. Esquema comparativo entre las dos obras.

²⁸ Museo Nacional del Prado, “El bufón el Primo”, Ficha Técnica, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primos/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a>. Fecha de consulta: 02/03/2022



Figura 18. Detalle de la preparación tomado con microscopio digital USB 40X a 1000X.

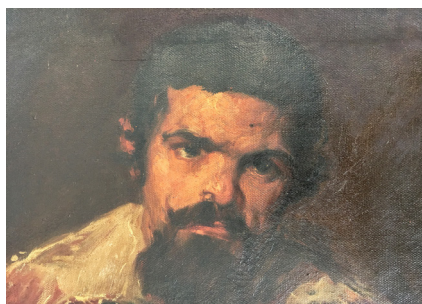


Figura 19. Detalle del rostro.



Figura 20. Fotografía general del anverso con luz ultravioleta.

5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA

5.1. ESTRATOS PICTÓRICOS

PREPARACIÓN

La obra presenta una fina capa de preparación con una coloración rojiza (fig. 18). No se ha podido realizar ningún tipo de análisis para conocer la composición de las capas de preparación pero debido a esta coloración, todo apunta al empleo de un pigmento almagra²⁹. La superficie preparatoria es homogénea pero no muestra un acabado industrial por lo que se puede hipotetizar que se trata de una imprimación artesanal, a falta de realizar los análisis necesarios para su determinación exacta.

PELÍCULA PICTÓRICA

La obra presenta una capa pictórica opaca, con colores intensos y brillantes, trabajada aplicando tonos oscuros como base y aportando pinceladas blancas para aportar luminosidad. Debido a esto, se puede determinar que se trata de pintura al óleo, formada por diferentes texturas, concentradas en la figura central donde se mezclan zonas muy empastadas usadas para crear los volúmenes tanto en los tejidos y sus ornamentaciones como en el rostro (fig. 19), y capas muy finas donde se puede intuir la preparación almagra como en los colores base de las formas y el fondo de la obra para centrar la atención en la figura.

BARNIZ

En las fotografías con luz ultravioleta se observa una capa gruesa de barniz oscurecido repartido de forma desigual por la superficie (fig. 20). Lo más probable es que no se trate del barniz original debido a que la obra tiene una gran cantidad de repintes, por lo que seguramente fue aplicado durante una de las intervenciones que ha sufrido la obra y seguramente, por la oxidación que presenta, sea de origen natural.

5.2. SOPORTE TEXTIL

El soporte textil se encuentra tensado en el bastidor mediante una media de 18 clavos de hierro en las partes superior e inferior, y unos 26 en los laterales.

No se conocen las medidas exactas de la superficie de la tela debido a que presenta unos bordes irregulares y en algunas zonas plegados por lo que sería necesario desmontar la obra del bastidor para poder saberlo y no ha sido autorizada realizar esta operación.

²⁹ Esta colorimetría viene propiciada por el empleo del pigmento óxido rojo de hierro

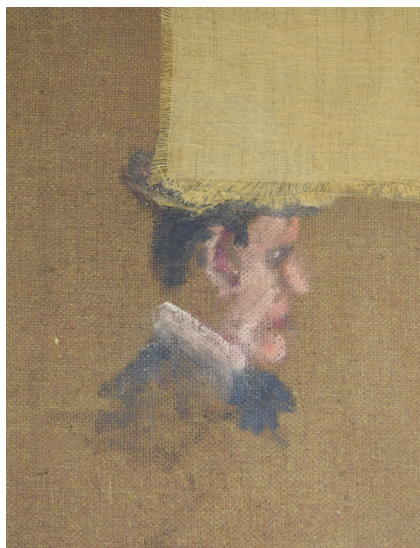


Figura 21. Detalle del rostro pintado en el reverso de la tela.



Figura 22. Detalle de la pintura del reverso tomado con un microscopio digital USB 40X a 1000X.



Figura 23. Detalle del dibujo a carboncillo del reverso tomado con un microscopio digital USB 40X a 1000X.

En la parte superior izquierda de la tela se encuentra un retrato realizado directamente sobre el soporte con pintura al óleo (fig. 21 y 22). También se observan a lo largo de todo el reverso del tejido dibujos y garabatos realizados a carboncillo sobre la superficie de la tela (fig. 23 y 24).



Figura 24. Detalle del rostro dibujado con carboncillo en la parte posterior de la obra.

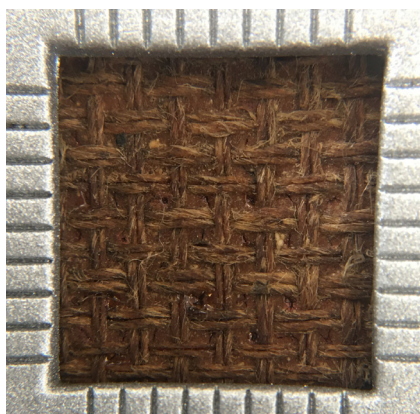


Figura 25. Detalle del soporte textil a través de un cuentahilos.

La tela presenta un ligamento derivado del tafetán regular denominado Panamá³⁰. Este ligamento está compuesto por dos hilos montados y pasados tanto en trama como en urdimbre. Como no podemos saber qué dirección corresponde con los hilos de urdimbre o de trama debido a que no cuenta con ningún orillo a la vista y no se ha podido separar el marco para comprobar si lo presenta en los bordes, se hablará de hilos verticales y horizontales.

Se puede observar una trama de hilos muy abierta³¹ contando una densidad de 15 hilos verticales por 21 horizontales por cm² (fig. 25).

No se pudieron realizar pruebas para el diagnóstico de la fibra textil como el examen piromagnético, la prueba de secado torsión o la observación mediante microscopio óptico. Lo único que se pudo realizar fueron fotografías tomadas mediante un Microscopio Digital USB 40X a 1000X. En estas fotografías se puede observar que todos los hilos, tanto los de trama como los de urdimbre, están torsionados en dirección Z. El soporte no presenta orillo ni ningún tipo de costura en la zona visible de la tela aunque sería necesario separar el marco para revisar los bordes del tejido. A pesar de la suciedad acumulada en el reverso de la obra se puede ver una tonalidad en los hilos bastante clara por lo que es posible que no estén tintados. Por último, presenta unas fibras a simple vista rígidas y ásperas donde se aprecian nudos e irregularidades.

Por todas estas observaciones se puede suponer que lo más probable es que se trate de fibras celulósicas naturales de cáñamo o lino³².

30 Carrillo, Gabriela y Webster, Gabriela, "Diseño y registro del proceso textil en el telar de pie" (2019): 63, 64, 78

31 Villarquide, Ana, *La pintura sobre tela. Historiografía, técnicas y materiales* (San Sebastián, 2004): 99 - 126

32 Campo, Gema, Bagan, Ruth y Oriols, Nuria. *Identificació de fibres : suports tèxtils de pintures, Museus documentació* (Catalunya, 2009): 17 -19

5.3. BASTIDOR

La obra presenta un bastidor de madera formado por cuatro travesaños laterales y uno central. Las medidas que presenta el bastidor completo son 106,2 cm × 81,5 cm × 2 cm, los dos travesaños laterales izquierdo y derecho miden 106,2 cm × 6 cm × 2 cm y los travesaños superior, central e inferior miden 6 cm × 81,5 cm con una profundidad de 2 cm excepto el central que mide medio centímetro menos (fig. 26).

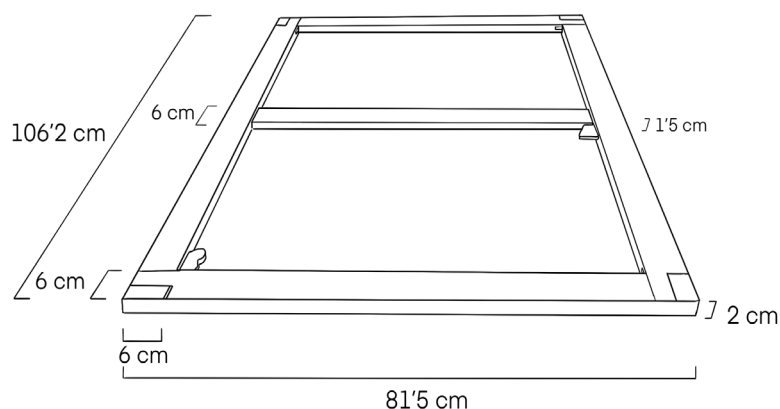


Figura 26. Esquema lineal del bastidor con medidas.

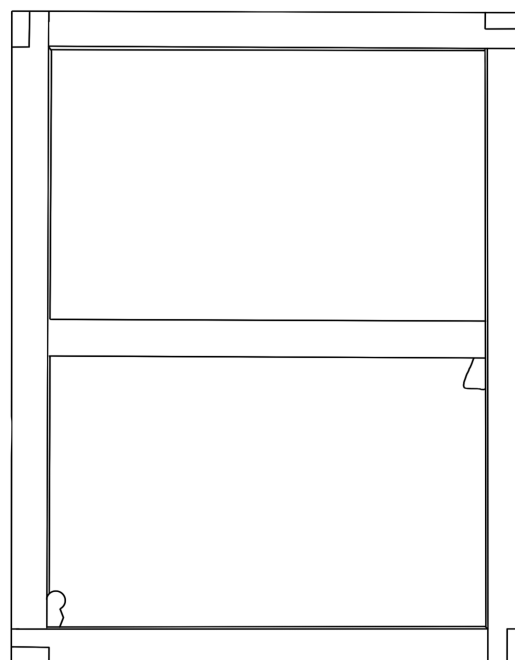


Figura 28. Diagrama de líneas de la vista frontal del bastidor.

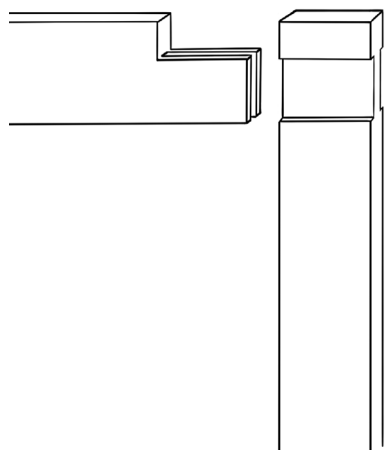


Figura 27. Diagrama del ensamblaje de horquilla abierta del bastidor.

Se trata de un bastidor móvil con ensamblajes de horquilla abierta también conocido como ensamblaje español (fig. 27). Presenta seis huecos donde colocar cuñas para tensar, de las cuales solo se conservan dos, la de la esquina inferior izquierda y la derecha del travesaño central (fig. 28).

Los cuatro travesaños laterales que conforman el bastidor presentan arista viva y corte transversal mientras que el travesaño central es de corte radial. Tras comparar diferentes tipos de madera con la de los listones del bastidor, se ha observado que presentan una coloración clara y unas fibras bastante rectas, lo que lleva a la conclusión de que las piezas son de madera conífera y lo más probable es que se trate de madera de pino³³.

³³ Dorge, Valerie, Carey, F., *Painted Wood: History and Conservation* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998): 5 - 8



Figura 30. Detalle de la etiqueta del travesaño derecho del bastidor.



Figura 31. Detalle de los restos de etiqueta del travesaño derecho del bastidor.



Figura 29. Detalle de las inscripciones del travesaño superior del bastidor.

Por último, el travesaño superior presenta múltiples inscripciones donde se puede leer “ACADEMIA”, “E. NAVAS ESCURIET” y “ENANO DE FELIPE IV”. (fig. 29) Además, en el travesaño derecho hay dos etiquetas adheridas, la que se encuentra en la mitad superior se encuentra en buen estado y se puede leer “Envío del pensionado Navas” (fig. 30), mientras que en la mitad inferior solo quedan restos de lo que fue un papel adherido (fig. 31). Finalmente, en el travesaño inferior hay una etiqueta colocada en la actualidad que sirve para catalogar las obras pertenecientes a la colección de la Diputación Provincial de Valencia.

5.4. MARCO

La obra presenta un marco dorado formado por cuatro piezas de madera (fig. 32). La medidas del marco son 121 cm × 95,9 cm × 7,5 cm y presenta una profundidad en la zona interna de 1,7 cm y en la externa 4 cm (fig. 33).

A lo largo de toda la pieza se siguen encontrando los mismos tipos de garabatos que se ven también en el bastidor.

Las cuatro piezas presentan un corte transversal y, en cuanto al tipo de madera, lo más probable es que se trate de conífera, concretamente de pino, ya que muestra las mismas características que los listones del bastidor. En un primer lugar, el cuadro se encontraba sujeto al marco mediante cuatro clavos adheridos a la madera del marco que hacen de tope (fig. 34). Durante todo este proceso de estudio de la obra, las restauradoras del taller de la Diputación Valenciana decidieron colocar ocho pletinas atornilladas, dos en cada pieza del marco, debido a que los clavos ya no estaban cumpliendo con la función de sujeción del lienzo.

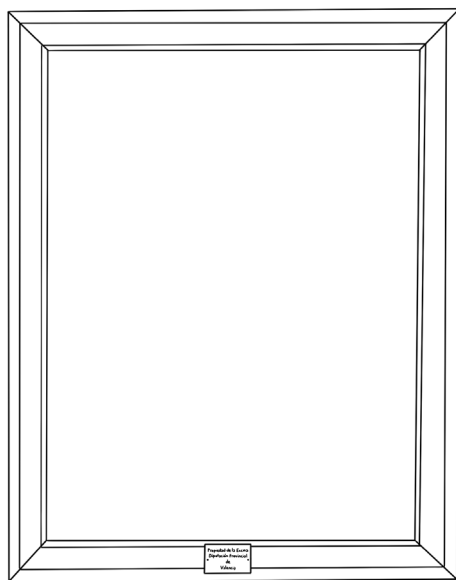


Figura 32. Diagrama de líneas del anverso del marco.

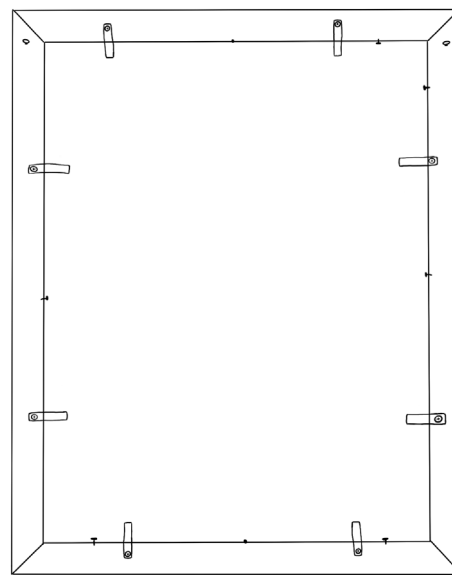


Figura 34. Diagrama de líneas del reverso del marco.

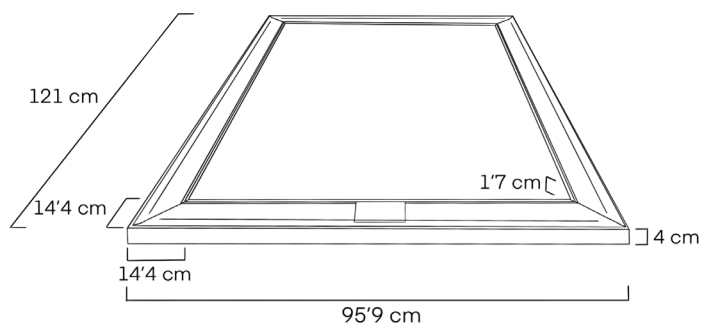


Figura 33. Esquema lineal del marco con medidas.

El marco se encuentra dorado mediante la técnica de dorado al mixtión con lámina metálica ya que, aunque se puede ver una capa de bol rojo y otra de preparación blanca (fig. 35), se observa perfectamente el mixtión que migró por el reverso de la madera (fig. 36). También se sabe que se trata de este método de dorado ya que en las fotografías con Microscopio Digital USB 40X a 1000X se puede ver como la lámina metálica no está bruñida y presenta una gran cantidad de pliegues e irregularidades, propios de esta técnica³⁴. Es muy común encontrar este tipo de dorado al mixtión con capas de preparación roja que tratan de imitar un dorado al agua para que el marco parezca más antiguo y de mayor calidad.

³⁴ Tesoros del Patrimonio Cultural de España, Término: dorado al mordiente, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1211252>. Fecha de consulta: 11 /04/2022

En cuanto a la lámina metálica, se encontraron en la parte interior del marco en contacto con el bastidor, partes de la lámina metálica entera sin adherir (fig. 37). Por último, se puede ver en las fotografías con el microscopio digital zonas de oxidación de la lámina metálica por lo que podemos afirmar que se trata de láminas de oro falso o comercial.



Figura 35. Detalle de las diferentes capas de preparación del dorado tomado con un microscopio digital USB 40X a 1000X .



Figura 36. Detalle de las migraciones del mixtión en el reverso.



Figura 37. Detalle de una lámina dorada tomado con un microscopio digital USB 40X a 1000X.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA PIEZA

Al no poder desmontar la obra ni tener imágenes del soporte textil, el bastidor y el marco por separado, solo se puede estudiar el estado de conservación de las partes visibles que se encuentran accesibles de cada una de las piezas anteriores. Esta problemática afecta principalmente al análisis del bastidor y del soporte textil. Debido a esto, es posible que a la hora de intervenir la pieza, puedan surgir nuevos problemas no identificados en este trabajo.

Por otra parte, no se han podido extraer muestras, ni del soporte textil, ni de los estratos pictóricos. Tampoco se pudieron hacer pruebas de sensibilidad ni de solubilidad por lo que no se conoce la procedencia de algunas sustancias o materiales como el barniz, la policromía, la preparación, las capas de suciedad o el adhesivo de los parches .



Figura 38. Detalle de repintes realizados sobre zonas con pérdidas de película pictórica en el anverso de la obra.



Figura 39. Detalle de craquelados en forma de red del anverso de la pintura.

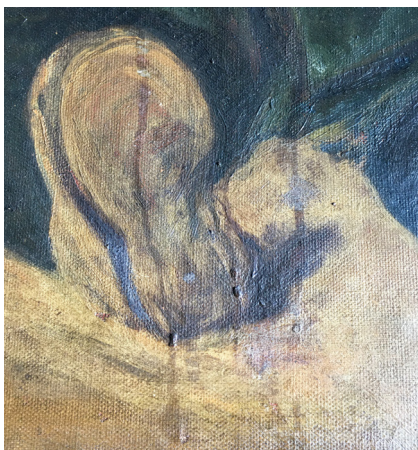


Figura 40. Detalle de las escorrentías en el anverso de la pintura.

6.1. CAPAS PICTÓRICAS

En los estratos pictóricos destaca la influencia de daños ya hablados anteriormente, como los parches o la pérdida de resistencia mecánica del bastidor, y que están causando grandes tensiones y marcas en la película pictórica y distensiones en la tela. Por otro lado, gracias a la fotografía con luz ultravioleta, se han podido observar grandes zonas de repintes situadas sobre todo en el fondo de la policromía. A simple vista se perciben las zonas repintadas donde se entiende que había faltantes tanto de película pictórica como de preparación, ya que se aprecia que todas las lagunas presentan un nivel más bajo de masa que el resto de la pieza (fig. 38).

En la zona central de la obra, la cual se encuentra más empastada, se aprecian una gran cantidad de craquelados en forma de red que afectan a todos los estratos de la policromía, lo que ha comenzado a causar alguna pérdida de la policromía (fig. 39). Este deterioro es debido a la degradación acelerada de los materiales pictóricos, aparentemente causado por aceites secantes empleados por el artista.

Como ya se ha mencionado antes, los parches se encuentran tapando pequeños faltantes y algunos desgarros donde se han perdido tanto los estratos de la capa pictórica como el soporte textil. La gran mayoría de estos se encuentran estucados y reintegrados de una forma invasiva.

Por último, en la parte inferior de la escena, a la altura de los pies de la figura, se observan una especie de escorrentías que podrían ser de barniz quizás aplicado tras la última intervención de una manera incorrecta (fig. 40).



Figura 41. Diagrama de daños de las capas pictóricas.

6.2. LIENZO SOPORTE

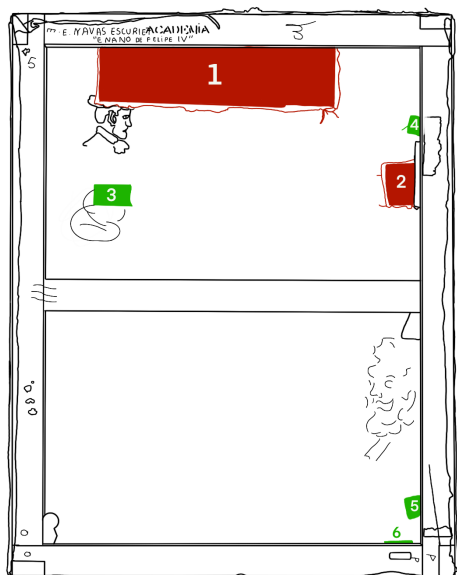


Figura 42. Diagrama de líneas del reverso con la numeración de los parches.



Figura 43. Detalle del parche 1.

El reverso del tejido base presenta una gran cantidad de suciedad medioambiental sobre la tela, encontrando incluso restos de arácnido en la esquina superior derecha.

En cuanto al soporte textil, el mayor daño que presenta son los seis parches no académicos (fig. 42), pertenecientes a intervenciones anteriores, que están deformando la tela. Hay dos tipos de parches colocados en momentos diferentes, por un lado, se ven unos parches de gran tamaño en formato rectangular con flecos en los bordes (parches 1 y 2), el primero de 44 cm x 12 cm con un tamaño de flecos irregular que varía desde 0,4 cm a 1,5 cm (fig. 43). El segundo parche tiene unas medidas de 7,7 cm de alto (la anchura no se ha podido medir debido a que el parche se encuentra debajo del bastidor) y un margen de flecos de entre 0,3 cm y 0,9 cm (fig. 44). Estos parches parece que fueron realizados en una primera intervención debido al estado de conservación de la tela y del adhesivo que presentan. El adhesivo que se puede observar perfectamente en toda la zona de los flecos se encuentra totalmente cristalizado, excesivamente rígido y con una tonalidad amarillenta por lo que, se puede suponer que es un adhesivo orgánico de origen animal. La tela tiene una densidad parecida a la original contando 16 x 15 hilos por cm². Están formados por hilos de un solo cabo con dirección de torsión en Z. Las fibras presentan las mismas características que la original por lo que se puede suponer que se trata de un lino o un cáñamo con ligamento tafetán simple.

Los otros parches (4, 5 y 6) se ve que fueron realizados posteriormente, ya que tanto la tela como el adhesivo se encuentran en mejor estado y no han causado tensiones en el anverso. El parche situado en la parte más alta del lateral derecho

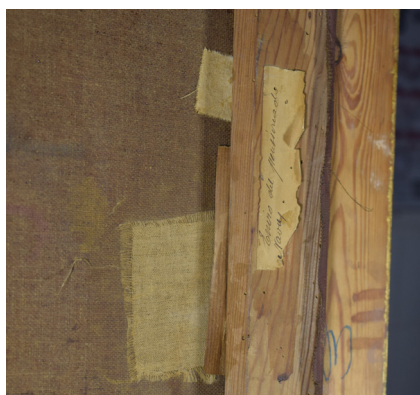


Figura 44. Detalle de los parches 2 y 4.



Figura 45. Detalle del parche 3.



Figura 46. Detalle de los parches 5 y 6.



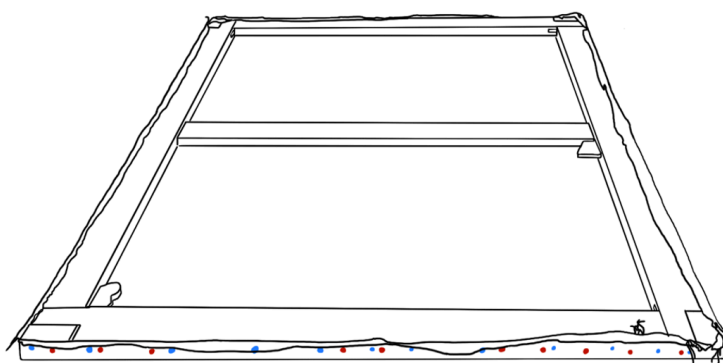
Figura 47. Fotografía general con luz transmitida.

mide 3,5 cm × 4 cm (fig. 44), el que se encuentra a la misma altura pero al lado izquierdo 4 cm × 7,8 cm (fig. 45), el de la esquina inferior derecha junto al travesaño derecho 3,3 cm de alto (fig. 46) y el de debajo de él 13,4 cm de ancho (fig. 46). Estos parches no cuentan con flecos y su tela es mucho más densa que la de la obra contando con 24 × 22 hilos por cm². Tiene un color totalmente blanco, por lo que no está tintada y presenta un ligamento de tafetán simple. Tras la comparación de las imágenes de la tela de estos parches con diferentes tipos de tejido, lo más probable es que estén realizados a partir de una loneta de algodón de manufactura industrial. El adhesivo de estos parches no es tan evidente como en los anteriores, ya que no sobresale por los bordes de la tela, pero lo poco que se ve es un adhesivo mucho más transparente y uniforme que el anterior.

Al intentar encontrar que clase de daño estaban tratando estas intervenciones puntuales, se vio que no presentaba grandes cortes ni desgarros sino que se trata de una gran cantidad de pequeños agujeros, algunos causados por el ataque de los insectos xilófagos y otros por filtraciones de los estratos del anverso en la tela. En dos parches pequeños sí que se aprecian dos pequeños cortes aunque al estar estucados y reintegrados, sería necesario eliminar el repinte y el estuco para poder asegurar la gravedad de los daños (fig. 47).

En el travesaño derecho asoma lo que es una esquina de un papel Kraft, no se sabe si este está adherido también a la tela. Debajo de este papel se ve una mancha de gran tamaño con bordes muy definidos, parece que podría ser una mancha de humedad aunque también podría tratarse de una filtración del adhesivo procedente del parche que se sitúa justo encima de ella.

En los laterales del tejido visible se pueden observar los clavos que están comenzando a oxidarse y, por tanto, a deteriorar por urdimbre las fibras celulósicas de forma irreversible, y los agujeros de unos clavos antiguos, lo que confirma que en alguna de las intervenciones anteriores, el soporte fue desclavado del bastidor y vuelto a tensar en el mismo bastidor (fig. 48).



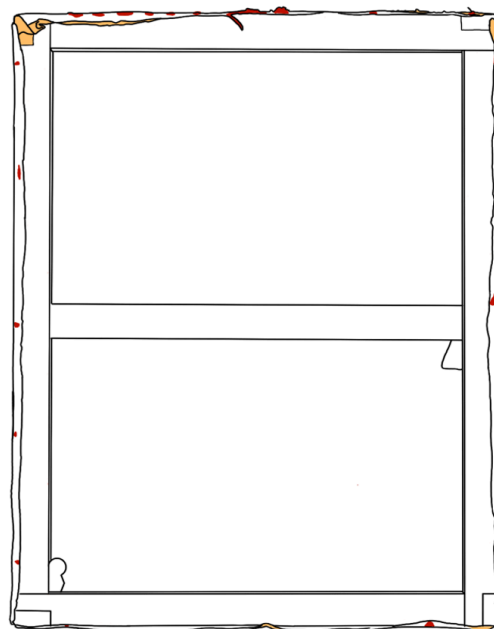
- Agujeros causados por clavos antiguos
- Clavos nuevos

Figura 48. Diagrama de daños del lateral del tejido.



- Manchas con borde definido
- Retrato pintado
- Dibujos a carboncillo
- Filtraciones en la tela
- Parches
- Adhesivo de los parches
- Papel adherido

Figura 49. Diagrama de daños del reverso de la tela.



- Pliegues
- Agujeros o desgarros

Figura 50. Diagrama de daños de los bordes de la tela.

6.3. BASTIDOR

El bastidor es la parte de la obra que más deteriorada se encuentra.

Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, el bastidor presenta múltiples inscripciones en el travesaño central realizadas a lápiz, además de un sello donde se lee "ACADEMIA" y varias etiquetas. La etiqueta del listón inferior es la que presenta un mejor estado de conservación debido a que es mucho más actual, en ella se puede ver un código de barras mediante el que se tiene registrada la obra digitalmente en el catálogo de la Diputación Provincial de Valencia. En la del listón derecho se puede leer "Envío del pensionado Navas", la situada más abajo en el mismo listón se encuentra muy deteriorada y no se puede leer ninguna inscripción, ambas parecen haber sido colocadas en el momento en el que la obra llegó a la Diputación tras haberla enviado el pintor desde Madrid. En las etiquetas del travesaño derecho se ven grandes manchas del adhesivo utilizado para adherir los papeles que migró por la madera. También se observan manchas de pintura en algunas zonas del bastidor.



Figura 51. Detalle del bastidor atacado por xilófagos.



Figura 52. Detalle de un agujero causado por carcoma tomado con microscopio digital USB 40X a 1000X.

El daño más importante es la gran cantidad de agujeros que presenta la madera, procedentes de un ataque de insectos xilófagos aunque actualmente se encuentra inactivo (fig. 51). Los agujeros tienen forma circular y son de un tamaño muy pequeño variando entre 1 y 2 mm (fig. 52). Se puede hipotetizar, tras la comparativa del tipo de agujero que se observa con los causados por diferentes tipos de insecto, que lo más probable es que se trate de *anobium punctatum* o carcoma común. Las galerías se encuentran a lo largo de todo el bastidor exceptuando el travesaño central. En el centro del travesaño superior se pueden ver dos agujeros de un tamaño mucho mayor colocados de forma vertical; estos no han sido provocados por el ataque de insectos, sino que, en esa zona se encontraba atornillada la hembrilla que se utilizaba para colgar o exponer la obra. También hay varias zonas de la madera erosionadas, algunas de ellas fueron producidas por golpes externos y otros surgieron debido a la fricción con los clavos que sujetaban el marco al lienzo.

Por otro lado, hay defectos en los ensamblajes, lo que ha causado que se generen grietas de diferentes tamaños, siendo la de mayor longitud la situada en la esquina inferior derecha subiendo por el travesaño lateral derecho.

Por último, en el travesaño inferior de la pieza, hay grandes manchas con un borde muy delimitado que parecen ser manchas de humedad.

- Inscripciones
- Agujeros de xilófagos
- Agujeros donde había hembrillas
- Erosiones en la madera
- Manchas de adhesivo
- Manchas de pintura
- Etiquetas
- Grietas
- Manchas con borde definido

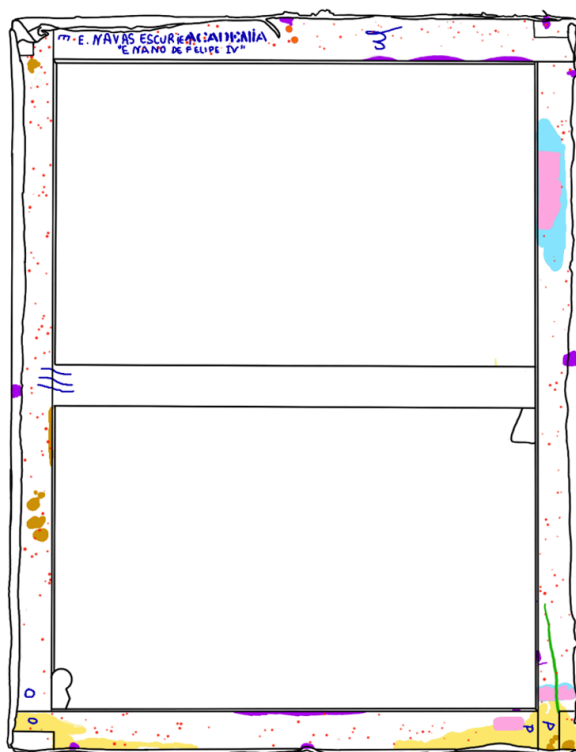


Figura 53. Diagrama de daños del bastidor.

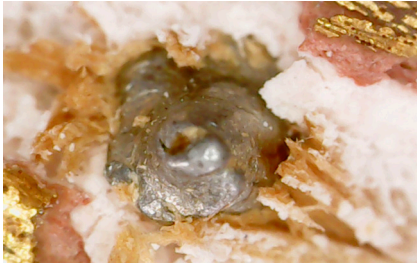


Figura 54. Detalle de un clavo que deja ver las capas de preparación, tomado con microscopio digital USB 40X a 1000X.



Figura 55. Detalle del marco atacado por xilófagos.



Figura 56. Detalle de las hojas doradas con zonas de oxidación, tomado con microscopio digital USB 40X a 1000X.



Figura 57. Detalle del marco con luz ultravioleta.

6.4. MARCO

El marco presenta por el anverso pequeños golpes y agujeros causados por clavos que dejan expuestas las diferentes capas de preparación, blanca, roja y mixtión, para el dorado de la pieza (fig. 54). Además, se pueden observar pocos y pequeños agujeros que podrían haber sido causados por xilófagos, posiblemente los mismos que atacaron el bastidor (fig. 55).

En cuanto a las láminas doradas, en las fotografías con microscopio digital se pueden ver zonas donde se ha perdido el barniz y, por tanto, se han empezado a oxidar las láminas metálicas (fig. 56). Para finalizar con este lado, destacan en las fotografías ultravioletas grandes manchas oscuras en las esquinas del marco, lo que podría significar la presencia de repintes o zonas de acumulación de barniz (fig. 57).

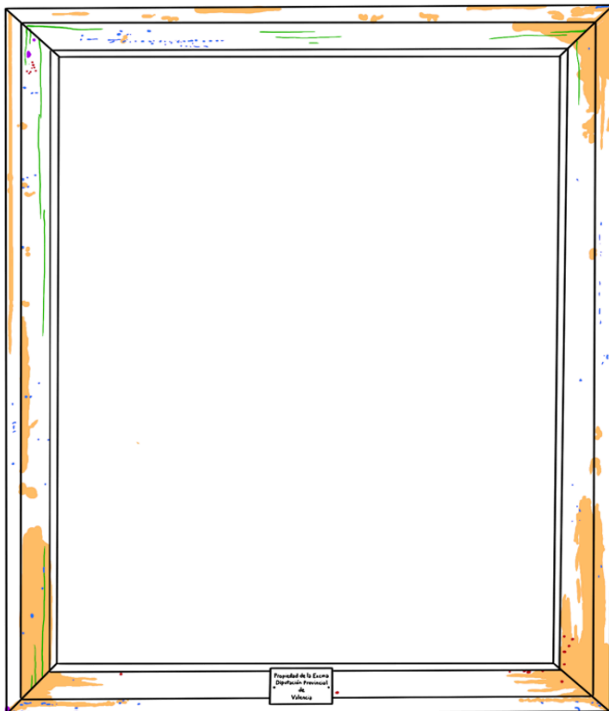
En el reverso del marco se encontraban la gran mayoría de daños. A lo largo de los bordes externos de toda la pieza se ven manchas del mixtión utilizado para dorar el marco por el anverso y laterales.

Sobre el listón superior se observan otro tipo de manchas de un tamaño mucho mayor y una tonalidad más transparente con bordes definidos. Podrían tratarse de manchas de humedad, lo que apoyaría la teoría de que, la gran cantidad de manchas blancas translúcidas que se encuentran esparcidas por toda la obra pero congregadas sobre todo en la madera superior, sean pequeñas eflorescencias salinas.

Los agujeros que muestra en las dos esquinas inferiores y en la superior izquierda, son los causados por las pérdidas de los clavos que tenían la función de sujetar el marco al bastidor.

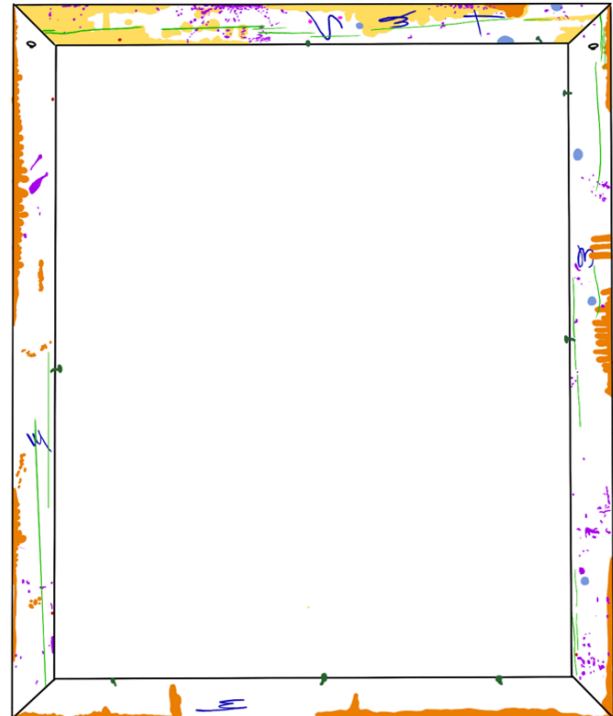
También hay varias grietas que surgen de la unión de los listones, las mismas hendiduras se ven tanto en el anverso como en el reverso del marco. Otras fisuras han surgido a causa de la presencia de nudos en la madera.

Por otra parte, en la parte central del travesaño superior, se ven dos agujeros de gran tamaño donde se encontraban clavadas las hembrillas para colgar la obra.



- Golpes
- Agujeros causados por xilófagos
- Marcas de oxidación
- Acumulación del barniz o repintes
- Grietas

Figura 58. Diagrama de daños del anverso del marco.



- Inscripciones
- Grietas
- Manchas de mixtión
- Manchas blancas
- Manchas con borde definido
- Nudos
- Clavos
- Agujeros causados por clavos perdidos
- Agujeros donde había hembrillas

Figura 59. Diagrama de daños del reverso del marco.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Como ya se ha mencionado en apartados anteriores, no se han podido realizar apenas pruebas y análisis sobre la obra, lo que ha influido en gran medida a la hora de confeccionar una propuesta de intervención adecuada a la pintura sobre lienzo de Navas.

Las pruebas que habría sido interesante realizar para obtener más información sobre la obra y crear una propuesta de intervención más precisa son:

- Extracción de un hilo, tanto del soporte textil como de los parches, para la realización de un examen piragnóstico, la prueba de secado torsión, así como el desfibrado del hilo para analizar la longitud de las fibras obtenidas, y su observación posterior en el microscopio. Esto habría ayudado a identificar qué tipos de tejido se encuentran presentes en la pieza.

- Test de sensibilidad de los materiales, aplicando agua, Acetona, Etanol y White Spirit. Hubiera servido para identificar que disolventes causaban daños en la obra y, contrariamente, cuáles de ellos no tenían ningún efecto sobre ella. Esto acotaría la elección de materiales para los diferentes procesos de intervención.

- Test de sensibilidad al calor. Aplicando temperatura mediante una espátula caliente sobre el tejido y los estratos pictóricos, se podría identificar si son sensibles al calor (la tela se deforma o se quema, la pintura se ablanda o deforman las pinceladas). Al igual que en el caso anterior, sirve para poder seleccionar materiales reversibles para realizar la restauración.

- Catas de limpieza con medios acuosos y con el Test de Cremonesi. Mediante la aplicación de mezclas disolventes se podría conocer qué sustancia es capaz de eliminar, tanto capas de suciedad depositada sobre la superficie, como el barniz oscurecido.

Para comenzar la propuesta de intervención, sería necesario desmontar el marco del lienzo para realizar la documentación, tanto gráfica como técnica, de ambas piezas por separado. Para esto habría que desatornillar las ocho pletinas recién colocadas en el marco y retirar los clavos que quedan sujetando el lienzo mediante unos alicates.

Una vez terminado el estudio de ambas partes se procederá con el desclavado del lienzo del bastidor. Al igual que con el marco, se realizará la documentación necesaria del lienzo y el bastidor por separado. De esta forma es posible que se identifique algún otro daño que, al actualmente encontrarse montada la obra, no se encontrara visible. Para retirar los clavos se debe utilizar un destornillador de punta plana, unos alicates y una amortiguación que se colocará entre el destornillador y la obra para evitar que este dañe la tela o los estratos pictóricos.

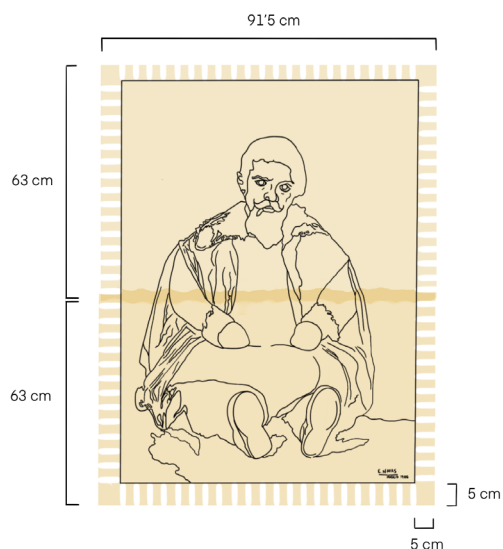


Figura. 60. Diagrama de la protección del anverso con medidas.

En este punto se aconseja realizar una primera limpieza del reverso del lienzo mediante brocha y aspiración controlada para eliminar la suciedad descohesionada que presente. Después de esto, se procedería al relajado de los bordes del tejido mediante humidificación controlada y la aplicación de peso.

Una vez devuelta la planitud a los laterales de la tela, se pasaría a realizar la protección del anverso. Dado que los estratos de la pintura no muestran peligro de disgregación ni grandes daños que pudieran llevar a ello, no sería necesario realizar una consolidación, ni puntual ni general. Para proteger la obra se utilizaría papel japonés de entre 6 y 12 gramos, y la selección del adhesivo dependería de los resultados de las diferentes pruebas de sensibilidad. Hay que tener en cuenta que la obra, al presentar una preparación almagra, es probable que sea sensible al agua caliente o a combinaciones de agua y calor aplicado mediante una plancha. En caso de que la obra no fuera sensible al agua, se seleccionaría una protección acuosa, utilizando como adhesivo un éter de celulosa, el más adecuado sería 30 gramos de Klucel G diluidos en 1 litro de agua desionizada. Se aplicaría el adhesivo con brocha, sobre las hojas de papel japonés (en este caso, dos hojas serían suficientes) previamente desfibradas en las zonas de unión, colocadas sobre la superficie de la obra. Se iría presionando con la brocha para que se adhirieran perfectamente a la superficie de la pieza. Es importante recordar cortar el papel restante de los laterales a modo de flecos para evitar causar tensiones en la pintura (fig. 60).

En caso de que se determinara que la obra sí que necesita una protección consolidación, habría que optar por la utilización de un adhesivo no acuoso como Beva 371, aunque para aplicar esta sustancia la obra debe soportar la aplicación de hidrocarburos como White Spirit, ser sometida a una temperatura de 64°C y a presión.

Una vez protegido el anverso, se procedería a tratar el reverso comenzando por realizar una limpieza mecánica sobre la tela, haciendo uso de gomas como la Milan the master gum o la esponja Wishab (AKAPAD). Para realizar esta limpieza, hay que tener en cuenta que en la tela hay dibujos a carboncillo por lo que habría que tener especial cuidado y evitar estas zonas para no eliminar los restos de carboncillo.

Después de esto, en caso de que la obra soporte el calor, se plancharía el reverso de la tela, interponiendo un TNT para proteger el reverso del lienzo, y se colocaría bajo peso para corregir las deformaciones que muestra el tejido. En caso de que no se pudiese planchar, únicamente se dejaría bajo peso para intentar devolver la planitud al lienzo.

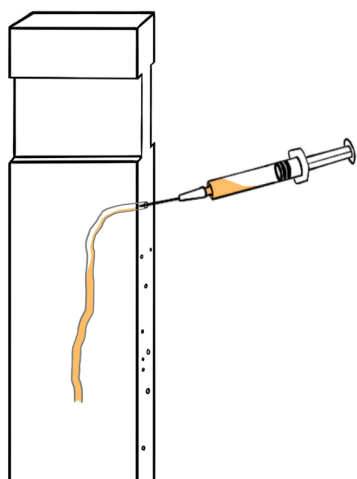


Figura 61. Diagrama de la inyección de consolidante en las galerías de los xilófagos.

En este punto de la intervención, se podría comenzar a intervenir el bastidor. Este presenta varios problemas a la hora de decidir cómo proceder. Por un lado, el bastidor se encuentra tan deteriorado que la opción más sencilla y eficaz sería sustituirlo por uno nuevo. El problema es que el bastidor original cuenta con varias inscripciones en el travesaño superior, con una etiqueta de la época en el lateral derecho y la etiqueta de inventariado en el travesaño inferior. Debido a estos factores se deben de barajar varias opciones para proceder.

Una posibilidad, sería tratar de recuperar la integridad estructural del bastidor mediante la inyección de una resina en los agujeros y galerías causados por el ataque xilófago (fig. 61). Una opción sería utilizar una resina acrílica como el Paraloid B-72 disuelto con White Spirit en una proporción que podría variar entre un 2 – 10% (a valorar en el momento de la intervención).

En caso de que la madera no se encontrara internamente tan dañada, se podría utilizar una resina epoxídica como el Balsite o el Araldit para tratar de estucar los agujeros que presenta el bastidor, así como, las zonas de faltantes y golpes. Esto sumado a la creación de nuevas cuñas, podría devolver la funcionalidad al bastidor sin tener que sustituirlo.

El resto de las opciones, ya implicarían la pérdida parcial o total del bastidor original.

Por un lado, la etiqueta de inventariado es actual por lo que se puede retirar del bastidor y colocar en uno nuevo sin problemas. Esto se podría intentar en la del travesaño derecho, ya que se encuentra parcialmente disgregada de la madera y con bisturí y pinzas o la aplicación de algún disolvente, se podría retirar sin dañarla y volver a colocar en el nuevo bastidor. En cuanto al travesaño superior se plantean varias alternativas.

Como primera opción, se podrían sustituir todos los travesaños a excepción del superior y el derecho (fig. 62), de esta forma, conservar el único que tiene inscripciones del pintor (tratándolo para intentar devolverle la integridad estructural) y trasladar la etiqueta de inventario a la nueva estructura, siendo colocada en la misma zona y posición en la que se encontraba originalmente.

Otra alternativa, aunque mucho más costosa, sería el lijado de las piezas de madera del bastidor original, hasta el punto de obtener una finas tablas donde se conserve la vista superficial del bastidor. Estas tablas, se adherirían a la parte externa de un nuevo bastidor con PVA (fig. 63). De esta forma, se contaría con una nueva estructura de madera que ejerciera la función estructural para tensar el lienzo, y se mantendrían las inscripciones y etiquetas del bastidor original.

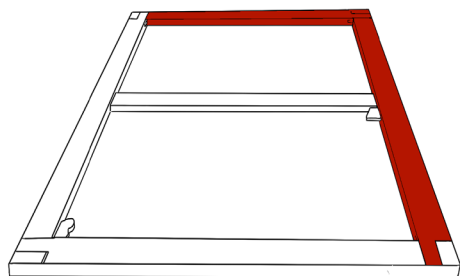


Figura 62. Diagrama de la sustitución parcial del bastidor.

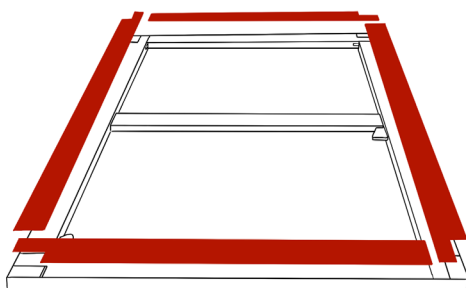


Figura 63. Diagrama de la adhesión de las piezas rebajadas del bastidor original en uno nuevo.

La última opción, y la menos respetuosa, sería documentar debidamente el bastidor original y sustituirlo, en su totalidad, por uno nuevo. Esta medida debería de evitarse, ya que, de esta forma, se perdería una parte del contexto que rodea la obra, lo que puede llevar a su disociación.

Independientemente del proceso de intervención que se decida realizar en cuanto al bastidor, en todos los casos habría que rebajar las aristas mediante su lijado, para evitar tensiones y desgarros en la tela. También, se debería de limpiar el bastidor, respetando las zonas escritas, utilizando Etanol al 50% en agua destilada, aplicado con hisopos de algodón para tratar de eliminar la suciedad superficial y manchas que pueda presentar. Además, es de suma importancia aplicar un tratamiento preventivo sobre la madera para evitar futuros ataques biológicos. Una opción sería impregnar los listones con Corpol PF, que actúa tanto de insecticida como de fungicida y bactericida, aplicado con brocha y dejándolo reposar durante 24 horas en una bolsa sellada. Por último, sería necesario encerar la madera con cera microcristalina Cosmoloid 80H diluida en White Spirit y aplicada con una muñequilla por toda la superficie de la madera. Estos tratamientos previos se deben aplicar también sobre las cuatro cuñas que habría que crear.

En cuanto al lienzo, el siguiente paso que habría que realizar sería la eliminación de los parches del reverso. Aunque no se ha podido analizar con qué tipo de adhesivo se encuentran adheridos los seis parches, se deberían realizar pruebas de solubilidad con agua, Acetona, Etanol y White Spirit sobre él para observar si alguno de ellos lo disuelve, lo hincha o lo ablanda. Haciendo uso de uno de estos disolventes, unas pinzas y un escalpelo, se deberían retirar todos los parches inadecuados. Si quedan restos del adhesivo en el soporte textil de la pieza, se seguirá aplicando disolvente y retirándolo mediante acción mecánica con escalpelo. En este proceso hay que tener en cuenta, por una parte, cómo actúa el disolvente en la pintura, y por otra, no dañar los hilos por la fricción de la acción mecánica.

Una vez retirados los parches, habría que volver a planchar, si se puede, y aplicar peso para devolver la planitud al tejido.

Para subsanar los daños que habrán quedado expuestos tras retirar los parches, se plantean varias opciones de intervención. Previamente hay que tener en cuenta que la tela tiene dibujos y un rostro pintado que no deben de ser cubiertos.

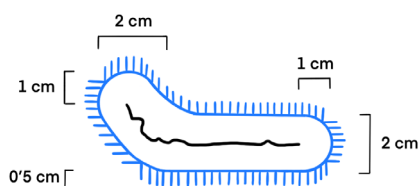


Figura 64. Diagrama de parche a patrón.

Para los faltantes de mayor tamaño se propone la realización de parches a patrón con márgenes de 1 cm y flecos de 0,5 cm (fig. 64). La tela tendría que ser de la misma naturaleza de la obra original (lino natural preferiblemente) y se debería impermeabilizar con la mezcla de 1 parte de Plextol B500 diluido en agua en proporción 1:3, y 1 parte de Klucel G (3 g / 100 mL de agua).



Figura 65. Diagrama de una microsoldadura de hilos.

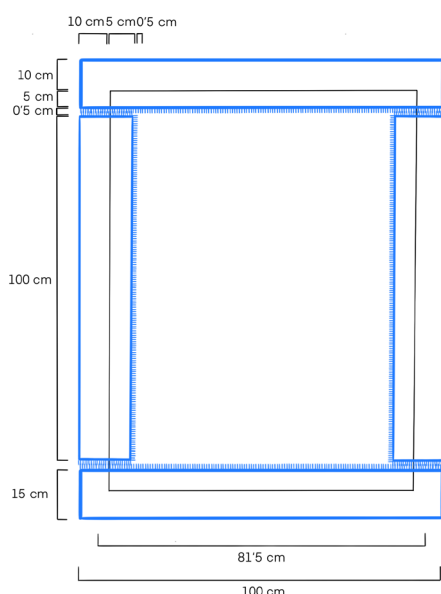


Figura 66. Diseño de entelado de bordes.

Como adhesivo, en caso de que la obra soporte calor, se propone la utilización de Beva film ya que ofrece una fácil aplicación, baja toxicidad y gran reversibilidad. Si no permitiera aplicar temperatura (64 °C), se podría adherir con una mezcla de adhesivos acuosos, 2 partes de Plectol B 500 y 1 parte de Klucel G (9 g / 100 mL de agua destilada).

En el caso de cortes y desgarros se podría plantear la realización de microsoldadura de hilos mediante la aplicación de puentes de hilo impregnados de Beva 371 (fig. 65), aunque la obra debe de soportar una temperatura de 64 °C.

En cuanto a los pequeños agujeros causados por xilófagos o filtraciones de pintura, lo mejor sería la adhesión de fibras celulósicas de lino con Plectol B 500 diluido al 30% en agua destilada. Para esto se realizaría una mezcla de las fibras con el adhesivo y se aplicarían sobre los pequeños agujeros del soporte textil mediante un pincel.

Tras haber subsanado este tipo de daños, se pasaría a entelar los bordes (fig. 66). El tejido seleccionado para este proceso debe ser, al igual que los parches, de la misma naturaleza que la tela original, adaptarse a la densidad del lienzo y estar previamente desaprestada. Debido al tamaño de la pieza, se propone una colocación de bandas mediante el sistema de encajado. Las cuatro bandas deben tener una longitud de 1 m y una anchura de 15 cm, de los cuales de 5 cm estarán en contacto con la obra y un margen de flecos de 0,5 cm en todos los laterales que vayan a estar en contacto con la obra. En primer lugar, sería necesario impermeabilizar la tela con una mezcla de Plectol B 500 (1:3 en agua destilada) y Klucel G (3 g / 100 mL de agua) en proporción 1:1. Se aplicaría una capa de este impermeabilizante, se dejaría secar y se desflecaban los bordes. Para adherir las bandas, se pueden utilizar adhesivos acuosos o no acuosos, esto dependerá de la sensibilidad que muestre la pieza a los distintos disolventes. En caso de que la pieza no sea sensible a la humedad, se usaría como adhesivo una mezcla 2:1 de Plectol B 500 y Klucel G (9 g / 100 mL de agua) aplicado mordiente. Si fuera sensible al agua se podría usar el mismo adhesivo en la misma proporción pero totalmente seco, siendo regenerado con Alcohol Bencílico o Acetona. Si tampoco se pudiese aplicar Acetona o Etanol, otra opción es usar Beva 371 diluida al 60% en White Spirit.

Una vez entelados los bordes, se pasaría a la desprotección del anverso. Se utilizará un disolvente diferente en función del adhesivo que finalmente se haya decidido utilizar para protegerlo.

Aprovechando la humedad que se haya podido aportar en la desprotección (relaja el lienzo y le da elasticidad), se pasará al proceso de tensado del lienzo en el bastidor. Para esto se utilizarán tenazas y grapadora con grapas de acero inoxidable, interponiendo almohadillas de TNT entre la grapa y la tela.

Factores importantes para tener en cuenta son no colocar la grapa en las uniones de los travesaños, dejar un espacio de unos 10 cm entre cada grapa y colocarlas en diagonal.

Una vez la tela se encuentre tensada, se pasaría a la colocación de las cuñas en los ensambles del bastidor utilizando un martillo y colocando un protector de plástico rígido entre la tela y el bastidor para proteger el tejido ante posibles golpes.

Después de esto, se doblarían los bordes de la tela del entelado de bordes, se harían los pliegues de las esquinas y se graparía, aplicando las menos grapas posibles y teniendo en cuenta las zonas de ensamblaje de los travesaños.

Tras el tensado el lienzo, se procedería a la limpieza del anverso para eliminar tanto la suciedad superficial, como el barniz envejecido que presenta la obra. En primer lugar, habría que hacer pruebas con sistemas acuosos para tratar de eliminar la suciedad que se encuentre sobre la superficie. Primero, se probaría con agua destilada para tratar de retirar el polvo depositado sobre la película pictórica. Si se observa que está retirando suciedad se puede optar por añadir un tensoactivo no iónico (para no modificar el pH de la pieza) como el Tween 20, de esta forma se reduciría la tensión superficial del agua y se facilitaría la humectación, incluso (dependiendo de la cantidad de tensoactivo) podría llegar a eliminar materiales no polares haciendo la función de detergente. A esta mezcla se le puede añadir un agente quelante, como el Ácido Cítrico o el Ácido Etilendiaminotetraacético (EDTA), para formar quelatos, moléculas que tienen la capacidad de capturar iones metálicos presentes en grasas, colas, ceras o repintes. Hay que tener cuidado porque un mal uso podría causar daños en la película pictórica.

En el caso de que la obra presentase sensibilidad al agua, se podría probar con la aplicación de un hidrocarburo como el White Spirit, incluso creando una emulsión grasa con el hidrocarburo, poca cantidad de agua y un tensoactivo.

Para la eliminación de la capa de barniz y de los repintes, sería necesario realizar pruebas con el Test de Cremonesi sobre la superficie de la obra para comprobar qué mezclas de disolventes son adecuadas para realizar la limpieza (no dañen la pintura y no surjan pasmos). El test mezcla un disolvente polar prático, Etanol, con un polar aprático, Acetona, y un disolvente apolar, White Spirit o Ligroina. Se aplicarán las mezclas comenzando por las menos polares y se seleccionará la sustancia que siendo menos polar, retire el barniz sin frotar³⁵.

35 Sánchez A., Sedano, U., Pérez, S., Soler, J.A., Despechin , P. y Palao, M., "Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación" (Barcelona, 2006): 5 - 14.

En caso de que ninguno de los disolventes consiguiera solubilizar el barniz, se podría probar con la preparación de un gel de Carbopol, ya que ralentiza la evaporación del disolvente y aporta la acción detergente del tensoactivo.

En cualquiera de los casos la limpieza se llevará a cabo sin frotar, por medio de la suave rotación de hisopos de algodón que se irán retirando y colocando nuevos conforme se vayan manchando, y controlando que no se llegue a eliminar estratos pictóricos originales.

Una vez eliminada la capa de suciedad, el barniz y los repintes, habría que analizar si la obra presenta estucos debajo de los repintes. En caso afirmativo, sería necesario eliminarlos reblandeciéndolos con un medio acuoso o disolvente y retirándolos con bisturí.

Cuando se dé por finalizado el proceso de limpieza de la superficie, se procedería a dar un fino barnizado con barniz Dammar brillante diluido en White Spirit en proporción 1:1, aplicado con brocha en dirección vertical y horizontal, para proteger la película pictórica antes de proceder con el estucado de las lagunas.

Para estucar las lagunas que presenta la pieza, teniendo en cuenta que la preparación de la obra es de color almagra, sería adecuado optar por un estuco coloreado con tonalidad almagra para tener una base de color sobre la que posteriormente reintegrar cromáticamente.

Si la obra no es sensible a la humedad, se realizaría un estucado con una mezcla de 4 g de gelatina técnica en 50 mL de agua destilada, a esto se le añadiría yeso tipo Bolonia y pigmento rojo, adaptando la proporción en función del espesor que se necesite para cada tipo de laguna. Para conseguir nivelar el estuco, se podría hacer uso tanto de bisturí, como de un hisopo con agua para las lagunas de menor tamaño. Sería recomendable texturizar el estuco en las lagunas más grandes, con un patrón de tela parecido al de la obra original, ya que el soporte textil muestra una trama y urdimbre muy marcada que se ve reflejada en la película pictórica.

Una vez se haya terminado el proceso de estucado, se procedería a reintegrar cromáticamente las lagunas utilizando acuarela o gouache. Dado que la mayoría de las lagunas de gran tamaño se encuentran situadas en el fondo de la escena, se podría realizar la reintegración mediante un *tratteggio* vertical por cuatricromía. Para las lagunas que se encontraran dentro de la figura, se valoraría el tipo de reintegración discernible que mejor se adaptara a cada tipo de pérdida. Una opción sería la realización de puntillismo en las lagunas más pequeñas y en caso de que hubiera alguna de mayor tamaño, se aplicaría la misma técnica del fondo, *tratteggio* vertical por cuatricromía. Mediante estos tipos de reintegración se conseguiría unificar la escena facilitando su lectura a la vez que respetar la obra mediante una reintegración discernible.

Cuando se haya terminado esta primera reintegración se aplicará un segundo barnizado realizado exactamente igual y con los mismos materiales que el anterior. Esto ayudará a sellar la reintegración y a obtener una visión global de la obra con las reintegraciones de acuarela. Después, se realizarán retoques con pigmentos al barniz sobre las reintegraciones para acabar de ajustar el color y adaptarlas lo mejor posible a las tonalidades de la pieza.

Una vez se considere acabada la reintegración, como último paso se aplicará un barnizado final en spray con un barniz acrílico con acabado brillante como el 114 Acrylic Varnish Glossy .

En cuanto al marco de madera dorado que complementa al lienzo, se comenzaría por realizar una limpieza del reverso respetando los trazos de carboncillo realizados por Navas. Se trataría de eliminar desde el polvo acumulado hasta las manchas de humedad y las pequeñas eflorescencias salinas, utilizando una solución al 50% de Etanol aplicado con hisopos de algodón.

Tras este proceso, se pasaría a tratar los agujeros y grietas que presenta la madera. Al contrario que el bastidor, el marco no muestra una gran cantidad de agujeros causados por xilófagos por lo que, se propone realizar la consolidación de los que presentara mediante la inyección de Paraloid B-72 en la misma proporción recomendada para el bastidor, entre un 2 – 10% diluido en White Spirit. Como las grietas son muy finas y poco profundas se optaría por consolidación por inyección de esta resina.

Cuando se terminara la consolidación de la madera, se aplicarían sobre la misma los tratamientos preventivos que se hubieran aplicado sobre el bastidor (Corpol PF y Cosmolloid 80H aplicado mediante muñequilla).

Después, se pasaría a la limpieza del anverso. Este proceso consistiría en la limpieza de la suciedad superficial, la eliminación de acumulaciones de barniz y los posibles repintes. Para determinar los disolventes a utilizar, se realizarían los mismos sistemas aplicados en la limpieza del anverso del lienzo, realizando pruebas para retirar la suciedad depositada con agua y realizando diferentes mezclas como agua y un tensoactivo (Tween 20), y agua y un agente quelante (Ácido cítrico). Para la eliminación de los excesos de barniz se realizarían catas con el test de Cremonesi para determinar que mezcla disolvente es capaz de retirar el barniz.



Figura 67. Diagrama de las capas de estucado del marco.

Una vez limpiada la superficie dorada, se pasaría a estucar las pérdidas parciales del soporte y de preparación (fig. 67). En los casos de pérdida parcial de la madera, se aplicaría una resina epoxídica como Balsite (W+K) o Araldite SV 427 para restituir la materia hasta nivelarla con la superficie.

Después del estucado, se aplicaría una capa de preparación blanca que podría ser la mezcla de una cola orgánica, como cola de conejo, con una carga, como carbonato cálcico. Encima de esta, se aplicaría una capa de bol rojo que serviría de base para la reintegración cromática. En este caso, al ser un marco dorado al mixtión, la superficie muestra líneas de bol rojo causadas por los movimientos de la madera por lo que, se podría aplicar una reintegración discernible por *rigattino*, realizando trazos dorados sobre la base roja. Esta reintegración se realizaría en todas las lagunas de la pieza. Como último paso, se aplicaría una capa de barniz goma laca ABTN en una proporción de 50 g en 500 mL de Etanol, para proteger la superficie de la pieza.

Finalmente, se documentaría el resultado de la intervención del lienzo y el marco como piezas independientes y se volvería a enmarcar la obra.



Figura 68. Etiqueta de catalogación del bastidor del cuadro de Enrique Navas *El bufón el Primo*. 1906

8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Para plantear una propuesta de intervención adaptada al lienzo estudiado, primero se han analizado cuales son los agentes de deterioro que podrían afectarle: disociación, delincuentes, fuerzas físicas, contaminación ambiental, plagas, humedad relativa incorrecta, temperatura incorrecta, luz ultravioleta e infrarroja, fuego y agua³⁶.

Es importante recalcar que la obra se encuentra en uno de los almacenes de la Diputación Provincial de Valencia, donde las piezas se hallan en salas separadas según la tipología de obra y, por tanto, cuentan con unas medidas conservativas óptimas, adaptadas a los materiales que se almacenan en cada estancia. Teniendo esto en cuenta, la siguiente propuesta de conservación preventiva recopila qué medidas necesitaría la pintura sobre lienzo que se ha analizado, aunque la gran mayoría de ellas ya las aplican en el almacén donde se sitúa actualmente la pieza.

En primer lugar hay que evitar la disociación, lo que hace referencia a la pérdida del contexto de la obra, por lo que, tanto su valor como procedencia, pasa a ser desconocida. Esto se debería a una mala documentación y catalogación de la pieza. El lienzo de Navas presenta varias soluciones a este problema, ya que las obras propiedad de la Diputación de Valencia se encuentran debidamente inventariadas mediante un sistema estandarizado de catalogación, haciendo uso del etiquetado de las piezas con un adhesivo de contacto. En el caso de la copia estudiada, se encuentra situada en la parte derecha del listón inferior del bastidor, donde se ve escrito “DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA” y el número de inventario “001618” así como un código de barras que redirige a más información de la pieza (fig. 68).

También es importante proteger las obras frente a actos vandálicos o ladrones. Debido a esto, el laboratorio de la Diputación se encuentra situado en un recinto vallado, donde hay contratado personal de seguridad privada, el cual solo permite el acceso mediante un listado de admisión.

El edificio cuenta con diferentes salas (recibidor, oficina, taller y salas de almacenaje) separadas entre ellas mediante puertas de seguridad ignífugas que siempre se encuentran cerradas con llave.

³⁶ Canadian Conservation Institute, *Preventive conservation guidelines for collections, Caring for paintings*. Ottawa. Department of Canadian Heritage, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/paintings.html>. Fecha de consulta: 05/06/2022



Figura 69. Ejemplo de almacenaje de lienzos mediante bastidores correderos.

La problemática de las fuerzas físicas hace referencia a los daños causados por una manipulación incorrecta de la obra que pueden causar golpes o desgarros. En el taller donde se encuentra la pintura estudiada, se han aplicado una gran cantidad de medidas para evitar este tipo de daños. La obra de Navas, junto con el resto de los lienzos de la colección, se encuentra en una sala grande, únicamente usada para almacenar las pinturas mediante el sistema de colgado en peines, estructuras de metal formadas por un bastidor y una malla metálica (fig. 69). La localización de cada obra se encuentra registrada en el inventario, lo que facilita encontrar una pieza sin tener que manipular el resto. Además, en algunas de las obras se han colocado tableros de respaldo de metacrilato y la gran mayoría se encuentran enmarcadas. Por otro lado, en caso de tener que transportar la obra, cuentan con un montacargas de gran tamaño para mover la obra de un piso a otro y con cajas especializadas para el transporte de lienzos.

Hay que mencionar, que al encontrarse correctamente selladas las salas de almacenaje, la contaminación ambiental que sufren las obras es mínima.

Por el contrario, al encontrarse varias obras juntas en la misma sala y relativamente cerca, es necesario, antes de incorporar una pieza nueva, asegurarse de que no se encuentre infectada por ninguna clase de ataque biológico. En caso de que una obra de la colección sufra un ataque de cualquier tipo de microorganismo o insecto, se debe de contar con un plan de actuación donde, cuando se identifique el problema, inmediatamente se retire la obra de la sala y se aisle para tratarla. También se deben de analizar el resto de las piezas para comprobar si han sido infectadas.

Uno de los factores que pueden influir en la aparición de microorganismos es contar con una humedad relativa mucho más alta de la recomendada .

Es de gran importancia que la humedad relativa cuente con un control estricto en las salas de almacenaje de la obra mediante humidificadores, deshumidificadores o ventiladores portátiles. Para la pintura sobre lienzo, la humedad relativa recomendada varía entre un 40% y un 60% y debe de ser estable. Las fluctuaciones bruscas tanto de humedad como de temperatura causan una gran cantidad de daños en la obra como tensiones, craquelados, encogimientos, desprendimientos o actividad biológica.

Por otra parte, la temperatura media aceptable que debe de tener la estancia donde se almacenan las pinturas sería entre 16 y 25 °C. Factores que ayudan a proteger las obras de la temperatura son tener las paredes de la habitación muy bien aisladas, evitar que entre luz directa o que las lámparas de la sala sean muy potentes o estén muy cerca y aporten calor a las obras. Al igual que con la humedad relativa, hay que evitar, sobre todo, los cambios de temperatura extremos.

Como ya se ha señalado, la obra de Navas no se encuentra expuesta sino que se halla conservada en un almacén. Debido a esto, la iluminación de la estancia es general, se activa mediante interruptores y se encuentra siempre apagada, excepto cuando entra alguien. El almacén tampoco cuenta con ventanas por lo que no se filtra ningún tipo de luz del exterior.

Para calcular el daño que ejerce la luz sobre una obra, se debe multiplicar la intensidad de la luz (lux) por el tiempo de exposición. También hay que tener en cuenta que según la sensibilidad del pigmento o aglutinante que componga la pintura, tendrán unas necesidades lumínicas totalmente diferentes, por lo que una intensidad o una exposición excesiva puede llevar a un proceso de saponificación de los materiales.

La intensidad adecuada para el caso de este lienzo serían 300 lux, aunque, como la iluminación se activa en ocasiones muy puntuales, podría elevarse a 500 lux. Para evitar los efectos de los rayos ultravioletas, se pueden utilizar tubos de baja emisión de UV en lámparas fluorescentes o mangas absorbentes de UV que filtran la radiación.

En cuanto a los incendios, se debe de contar con un sistema de prevención y extinción del fuego y un plan de actuación en caso de que las obras sean dañadas por él.

Por un lado, es recomendable contar con un sistema de alarma que alerte a los bomberos, extintores de CO₂, dióxido de carbono, a mano e incluso sistemas de extinción, secos o húmedos, instalados en el edificio. En caso de incendio, sería bueno que tanto los bomberos como trabajadores, conozcan la colección, los planos del edificio y cuenten con un listado de obras prioritarias.

Como medidas preventivas, sería necesario que se verifique que el edificio cumpla con la normativa vigente de prevención de incendios, así como el estado de la red eléctrica y el cableado del edificio.

En caso de incendio sería interesante contar con un plan de intervención rápida para las obras salvables y así evitar que algunos daños que pueden ser reversibles, como las deposiciones de hollín, se vuelvan permanentes.

Con el agua sucede como con el apartado anterior, por un lado hay medidas que se pueden aplicar para evitar el daño y procesos de actuación para minimizar los deterioros causados.

Medidas que se pueden aplicar en el almacén a modo de prevención pueden ser, no colocar tuberías o depósitos de agua o, en caso de que las haya, colocar una superficie impermeable que cubra las obras y elevar las piezas, no situarlas sobre el suelo.

Por último, en caso de inundación o mojado de los lienzos, se debería de contar con un protocolo de actuación para tratar rápidamente las obras afectadas por el agua (eliminar el exceso de agua de las piezas o tratar posibles ataques biológicos que hayan podido surgir), intentar interrumpir el paso del agua y secar la sala lo antes posible.

9. CONCLUSIONES

Una de las partes que más peso ha tenido en este trabajo ha sido la contextualización histórico artística de la pieza, ya que tanto la obra como el propio autor han estado rodeados por circunstancias específicas por las que se consideró de vital importancia realizar un estudio exhaustivo de las instituciones que fueron rodeando al pintor durante su carrera y lo llevaron a la producción de esta pieza artística de gran calidad. Además, queda constancia en este trabajo, cómo las instituciones de los siglos XIX y XX, en este caso de la ciudad de Valencia, decidieron impulsar a jóvenes pintores para desarrollar su carrera artística, por lo que este estudio es extrapolable a otros artistas de diversa índole de la época que vivieron experiencias similares a las de Navas.

En lo que se refiere a la comparativa de la obra original frente a la copia perteneciente a la Diputación, se ha considerado que la obra de Navas se trata de una buena reproducción, marcando cierta distancia con el maestro Velázquez. La diferencia más notable que se han encontrado ha sido el tamaño de los lienzos siendo un poco más grande la obra original pero, aun así, la copia presenta una composición correcta, un uso similar del óleo para la creación de los volúmenes e intuyéndose, a falta de limpiar la superficie, una paleta cromática similar.

Por otra parte, en cuanto al estudio técnico y al análisis del estado de conservación del lienzo, los diferentes estudios fotográficos realizados tanto con medios propios como con equipos cedidos por la UPV han llevado a diversas conclusiones. Gracias a la aplicación de luz ultravioleta se han podido determinar la ubicación y delimitar la forma de los repintes que presentan tanto el lienzo, situados en zonas poco relevantes como fondos y ropajes, como del marco. A través de esta técnica, también se ha podido observar la forma en la que fue aplicado el barniz mostrando una gran irregularidad. La aplicación de luz rasante ayudó a mostrar la gravedad de las tensiones causadas por los parches no académicos y por la pérdida de la integridad estructural del bastidor. Por otra parte, las fotografías con luz transmitida mostraron que clase de daños están tapando los parches y los pequeños faltantes de soporte y orificios que presenta el soporte textil. Por último, las fotografías mediante microscopio digital USB 40X a 1000X permitieron analizar de cerca las lagunas, faltantes o grietas que presentan los diferentes estratos pictóricos, así como la técnica de dorado que se ha utilizado en el marco e incluso el tipo de lámina metálica utilizada.

El no poder realizar estudios previos comenzó siendo una gran barrera para desarrollar el estudio técnico de las diferentes piezas que conforman la obra, pero, a su vez, ha sido una gran oportunidad para afrontar el trabajo de una forma diferente, teniendo que ofrecer varias propuestas para solucionar un único daño. Finalmente, esto ha sido de gran utilidad para reforzar conocimientos aprendidos sobre la decisión de materiales y técnicas aplicados en la intervención de las diferentes partes que conforman una pintura sobre lienzo, estratos pictóricos, soporte textil, bastidor y marco.

Por último, hay que recalcar que el criterio que se ha seguido en todo momento a la hora de desarrollar tanto la propuesta de intervención como la propuesta de conservación preventiva, ha sido el de respeto total hacia la obra, proponiendo siempre procesos reversibles y reconocibles, además de intentar conservar todas las partes originales que contienen información sobre el contexto histórico artístico de la obra.

10. BIBLIOGRAFÍA

ALDEA, Á. y DELICADO, F.J., 2007. *El Archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales*. Valencia. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

ALMAGRO, M. J. 1994. "La función pedagógica y didáctica del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas". Madrid. Boletín de la ANABAD. Tomo 44 nº3.

BARROSO, M. C. 2017. *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista: La importancia de la copia*. Madrid. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

CAMPO, G., BAGAN, R., ORIOLS, N. 2009. *Identificació de fibres : suports tèxtils de pintures, Museus documentació*. Cataluña. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

Canadian Conservation Institute. 2018. *Preventive conservation guidelines for collections, Caring for paintings*. Ottawa. Department of Canadian Heritage. Fecha de consulta: 05/06/2022
<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/paintings.html>.

CRUZADA, G. 1885. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid. Miguel Guijarro.

CTS. España, Ficha de datos técnicos, ACETONA. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/224-acetona>

CTS. España, Ficha técnica, BALSITE®. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/79-balsite-w-k-producto-bicomponente>

CTS, España, BARNICES FINALES BRILLANTES ART. REGAL VARNISH DAMMAR. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/482-barnices-finales-brillantes-art-regal-varnish-gloss>

CTS. España, Ficha técnica, CERA MICROCRISTALINA. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/184-cera-microcristalina>

CTS, España, ESPESANTES (CARBOPOL ULTREZ 21 / ETHOMEEN, ETILCELULOSA. N300, KLUCEL G, VANZAN NF-C, CARBOGEL, PEMULEN TR2). Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/245-ethomeen-c12>

CTS. España, Ficha de datos de seguridad, 01106501-GUSTAV BERGER O.F.371. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/362-gustav-bergers-original-formula-371-beva-371>

CTS. España, Ficha técnica, KLUCEL® idrossipropilcellulosa, Grado Industriale Riepilogo di proprietà ed usi. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/103-klucel-g>

CTS. España, Ficha técnica, PARALOID® B72. Fecha de consulta: 22/06/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/53-paraloid-b-72>

CTS. España, Ficha técnica, PLEXTOL B 500. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/62-plextol-b-500>

CTS. España, Ficha técnica, RenPaste® SV 427-2 / Ren® HV 427-1. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/76-araldite-sv-427-ren-paste-sv427-producto-bicomponente>

CTS, España, TWEEN 20, Características físico-químicas. Fecha de consulta: 20/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/333-tween-20>

CTS. España, Ficha de datos técnicos, Ficha de datos de seguridad, 01158505-WHITE SPIRIT D 40. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/262-white-spirit-d40>

DE LA CALLE, R. 2009. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia. Universitat de València.

Diputación Provincial de Valencia. 2016. *Los Pinazo: una saga de pensionados*. Fecha de consulta: 07/02/2022
<http://archivo.dival.es/es/actividad/los-pinazo-una-saga-de-pensionados>

DOERNER, M. 1998. *Pigmentos, en Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona. Reverté. Fecha de consulta: 23/04/2022
<http://www.antoniosanchezbarriga.com/2010/05/1501-1525-libro-dehoras-por-simon.html>.
http://geiic.com/files/2congresoGE/Colores_para_el_milagro.pdf

DORGE, V., CAREY, F. 1998. *Painted Wood: History and Conservation*. Los Ángeles. The Getty Conservation Institute.

FUSTER, L., CASTELL, M. y GUEROLA, V. 2004. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos*. Valencia. Universitat Politècnica de València.

GÁLVEZ, F. CARRILLO, G. y WEBSTER, G. 2019. *Diseño y registro del proceso textil en el telar de pie*. Ecuador. TFG. Universidad de Azuay.

GRACIA, C. 1979. "El cuadro de historia en el último tercio del siglo XIX". Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història, nº 29. Valencia. Universidad de Valencia.

GRACIA, C. 1987. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia. Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

GRACIA, C. 1987. *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*. Valencia. Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

GRACIA, C. 2021. *De las pensiones de Diputació a las Becas Alfons Roig 1863-2016*. MuVIM. Exposición temporal. Valencia. Fecha de consulta: 07/02/2022 <http://www.muvim.es/es/content/pensiones-diputacio-becas-alfons-roig-1863-2016>

Gobierno de España. Orden del 22 de noviembre de 1940. BOE, 20-XII-1940,nº355.

GUTIÉRREZ, C. 2011–2012. *Los miembros "imperfectos" de la corte: "Hombres de placer" en la Corte de los Austrias. Un acercamiento a su historia y sus imágenes*. Madrid. TFM. Máster Universitario en Estudios Avanzados de Historia Moderna.

Las estancias de Rafael en los Palacios Vaticanos. *La disputa del Santísimo Sacramento*. Fecha de consulta: 24/02/2022 <https://lasestanciasderafael.es/una-seccion-de-la-pagina-de-inicio/la-disputa-del-santisimo-sacramento/>

Las estancias de Rafael en los Palacios Vaticanos. *La misa de Bolsena*. Fecha de consulta: 07/02/2022 <https://lasestanciasderafael.es/acerca-de/la-misa-de-bolsena/>.

LACOSTE, J. 1907 – 1915. *Museo del Prado, vista de la sala de Velázquez*. Fecha de consulta: 20/02/2022 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/museo-del-prado-vista-de-la-sala-de-velazquez/709dea44-1fca-4648-b301-31ac88fc5e02>

LAURENT, J. 1868. *Santa Isabel de Hungría curando a los niños tñosos*. Museo Nacional del Prado. Fecha de consulta: 20/02/2022
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-isabel-de-hungria-curando-a-los-nios-tiosos/ff9f7326-a47d-41ee-bd21-3c4a9fcb14f>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Museo Nacional del Prado. 2009. *La Guía del Prado*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

MORENO, J. 1930. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. México. Presencia.

Museo Nacional del Prado. 2015. *El bufón el Primo*. Fecha de consulta: 20/02/2022
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primo/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a>

Museo Nacional del Prado. 1906 - 1914 Registro de copistas 76p. Sign. L35. Madrid 1906. Fecha de consulta: 08/05/2022
<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/1906-1914-registro-de-copistas/6957ae3b-0aae-4929-8813-0d33d044f379>

PanReact AppliChem, Ficha de Datos de Seguridad Según Reglamento (CE) 1907/2006 y (UE) 453/2010, 1085 Etanol 96% v/v. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://shop-espana.ctseurope.com/797-etanol-96-reactivo>

PEÑA, M. 2021. *Enrique Navas Escuriet (1875-1952): vida i obra d'un pintor valencià*. Valencia. TFM. Universidad de Valencia.

Quimunsa, Hoja de datos de seguridad, CORPOL PF. Fecha de consulta: 17/05/2022
<http://www.desanid.com/documentacion/MADERA/CORPOL%20PF3%20FS.pdf>

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Valencia. *Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Fecha de consulta: 08/02/2022
<https://realacademiasancarlos.com/historia/>

RIDEAL, L. 2014. *How to read paintings*. Bloomsbury. Reino Unido. Herbert Press.

Royal Talents, Barniz Acrílico Brillante 114 Spray 400ml. Fecha de consulta: 17/05/2022
<https://www.royaltalens.com/es/catalogo/talens-fijador/barniz-acrilico-brillante-114-400-ml/>

SANCHEZ, A. 2012. *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid. Akal.

SÁNCHEZ, A., SEDANO, U., PÉREZ, S, SOLER, J.A., DESPLECHIN, H. Y PALAO, M. 2006. *Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación*. Los barnices en la conservación restauración de pinturas: resultados de las últimas investigaciones y sus aplicaciones. ANC. Barcelona. Fecha de consulta: 10/06/2022
[https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas_eliminacion_EN.pdf](https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas Eliminacion_EN.pdf)

TEJEDA, I. 2021 “Sorolla, la construcción de un nuevo canon y la exposición como estrategia de legitimación”. ILCEA. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie, n.o 44. Fecha de consulta: 08/02/2022
<https://doi.org/10.4000/ilcea.12569>

Tesoros del Patrimonio Cultural de España, Término: dorado al mordiente. Fecha de consulta: 23/05/2022
<http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1211252>

VILLARQUIDE, A. 2004. *La pintura sobre tela. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián. Nerea.

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

11. ÍNDICE FOTOGRÁFICO

Figura 1. Fotografía general del anverso. Copia *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 7.

Figura 2. Fotografía general del reverso. Copia *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 7.

Figura 3. *Pescador*. 1905. Enrique Navas Escuriet. Ejercicio realizado en las oposiciones de 1905 Diputación Provincial de Valencia. Maestros españoles del retrato: Enrique Navas Escuriet. <https://maestrosdelretrato.blogspot.com/2007/12/enrique-navas-escuriet.html>. P. 12.

Figura 4. 1906 - 1914 Registro de copistas 76 p. Sign. L35. Página 12. Museo Nacional del Prado. Madrid. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/1906-1914-registro-de-copistas/6957ae3b-0aae-4929-8813-0d33d044f379>. 40X a 1000X. P. 13.

Figura 5. Copia *El Bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Ejercicio como pensionado. Madrid. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora .P. 13.

Figura 6. *Aldeanas Muniquezas*. 1908. Enrique Navas Escuriet. Ejercicio como pensionado. Diputación Provincial de Valencia. Maestros españoles del retrato: Enrique Navas Escuriet. <https://maestrosdelretrato.blogspot.com/2007/12/enrique-navas-escuriet.html>. P. 14.

Figura 7. Retrato de *Teodor Llorente Falcó*. 1946. Enrique Navas Escuriet. Real Academia de Bellas Artes de Valencia. Maestros españoles del retrato: Enrique Navas Escuriet. <https://maestrosdelretrato.blogspot.com/2007/12/enrique-navas-escuriet.html>. P. 15.

Figura 8. Retrato de *Felipe IV en Fraga*. 1644. Diego Velázquez. Colección Frick de Nueva York. Arte y demás historias por Bárbara Rosillo. Doctora en Historia del Arte. <https://barbararosillo.com/velazquez-felipe-iv-en-fraga-1644-coleccion-frick-nueva-york/>. P. 15.

Figura 9. Retrato de *El bufón Calabacillas*. 1635 - 1639. Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-calabacillas/f5b4b198-ea59-480e-b30b-8e599cda31db>. P. 15.

Figura 10. Esquema compositivo. Retrato *El bufón el Primo*. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 16.

Figura 11. Retrato de *El bufón el Primo*. 1644. Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primo/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a>. P. 16.

Figura 12. Copia de *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 16.

Figura 13. Esquema lineal con medidas del retrato de *El bufón el Primo*. 1644. Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado. Realizado por la autora. P. 17.

Figura 14. Esquema lineal con medidas de la copia del retrato de *El bufón el Primo*. 1906. Enrique Navas Escuriet. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 17.

Figura 15. Detalle del número de catalogación del retrato de *El bufón el Primo*. 1644. Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primo/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a>. P. 18.

Figura 16. Detalle de firma de la copia del retrato de *El bufón el Primo*. Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora P. 18.

Figura 17. Esquema comparativo entre las dos obras. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 18.

Figura 18. Detalle de la preparación tomado con microscopio digital USB. Lienzo Copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 19.

Figura 19. Detalle del rostro. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 19.

Figura 20. Fotografía general del anverso con luz ultravioleta. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 19.

Figura 21. Detalle del rostro pintado en el reverso de la tela. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 20.

Figura 22. Detalle de la pintura del reverso tomado con un microscopio digital USB. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 20.

Figura 23. Detalle del dibujo a carboncillo del reverso tomado con un microscopio digital USB. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 20.

Figura 24. Detalle del rostro dibujado con carboncillo en el reverso de la tela. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 20.

Figura 25. Detalle del soporte textil a través de un cuentahilos. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 20.

Figura 26. Esquema lineal del bastidor con medidas. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 21.

Figura 27. Diagrama del ensamblaje de horquilla abierta del bastidor. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 21.

Figura 28. Diagrama de líneas de la vista frontal del bastidor. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 21.

Figura 29. Detalle de las inscripciones del travesaño superior del bastidor. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 22.

Figura 30. Detalle de la etiqueta del travesaño derecho del bastidor. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 22.

Figura 31. Detalle de los restos de etiqueta del travesaño derecho del bastidor. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 22.

Figura 32. Diagrama de líneas del anverso del marco. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizada por la autora. P. 23.

Figura 33. Esquema lineal del marco con medidas. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 23.

Figura 34. Diagrama de líneas del reverso del marco. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 23.

Figura 35. Detalle de las diferentes capas de preparación del dorado tomado con un microscopio digital USB. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 24.

Figura 36. Detalle de las migraciones del mixtión en el reverso. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 24.

Figura 37. Detalle de una lámina dorada tomado con un microscopio digital USB. Lienzo Copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 24.

Figura 38. Detalle de repintes del anverso de la pintura. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora P. 25.

Figura 39. Detalle de craquelados del anverso de la pintura. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 25.

Figura 40. Detalle de las escorrentías del anverso de la pintura. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 25.

Figura 41. Diagrama de daños de las capas pictóricas. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 26.

Figura 42. Diagrama de líneas del reverso con la numeración de los parches. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 26.

Figura 43. Detalle del parche 1. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 26.

Figura 44. Detalle de los parches 2 y 4. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 27.

Figura 45. Detalle del parche 3. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora P. 27.

Figura 46. Detalle de los parches 5 y 6. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 27

Figura 47. Fotografía general con luz transmitida. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 27.

Figura 48. Diagrama de daños del lateral del tejido. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 27.

Figura 49. Diagrama de daños del reverso de la tela. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 28.

Figura 50. Diagrama de daños de los bordes de la tela. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 28.

Figura 51. Detalle del bastidor atacado por xilófagos. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 29.

Figura 52. Detalle de un agujero causado por carcoma tomado con microscopio digital USB. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 29.

Figura 53. Diagrama de daños del bastidor. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 29.

Figura 54. Detalle de un clavo que deja ver las capas de preparación, tomado con microscopio digital USB. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 30.

Figura 55. Detalle del marco atacado por xilófagos. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 30.

Figura 56. Detalle de las hojas doradas con zonas de oxidación, tomado con microscopio digital USB. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 30.

Figura 57. Detalle del marco con luz ultravioleta. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Fotografía realizada por la autora. P. 30.

Figura 58. Diagrama de daños del anverso del marco. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 31.

Figura 59. Diagrama de daños del reverso del marco. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 31.

Figura 60. Diagrama de la protección del anverso con medidas. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 33.

Figura 61. Diagrama de la inyección de consolidante en las galerías de los xilófagos. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 34.

Figura 62. Diagrama de la sustitución parcial del bastidor. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 34.

Figura 63. Diagrama de la adhesión de las piezas rebajadas del bastidor original en uno nuevo. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 34.

Figura 64. Diagrama de parche a patrón. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 35.

Figura 65. Diagrama de una microsoldadura de hilos. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 36.

Figura 66. Diseño de entelado de bordes. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 36.

Figura 67. Diagrama de las capas de estucado del marco. Lienzo copia de *El bufón el Primo* de Enrique Navas Escuriet. 1906. Diputación Provincial de Valencia. Realizado por la autora. P. 39.

Figura 68. Etiqueta de catalogación del bastidor del cuadro de Enrique Navas *El bufón el Primo*. 1906. Fotografía realizada por la autora. P. 41.

Figura 69. Ejemplo de almacenaje de lienzos mediante bastidores correderos. Obras de rehabilitación y remodelación (Vª FASE) - Zonas 2 y 4 del Museo de Bellas Artes de Valencia. <https://www.culturaydeporte.gob.es/giec/obras/concluidas/museos/valencia-bellas-artes.html>. P. 42.