

TFG

PROBLEMAS CONSERVATIVOS Y DE INTERVENCIÓN EN PINTURA VALENCIANA DEL SIGLO XVIII

ESTUDIO DE UN CASO CONCRETO

Presentado por José Rubén Querol Cordero

Tutora: Susana Martín Rey

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2013/2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN.

Se presentan en este documento los estudios previos y la propuesta de intervención en una pieza artística, con el fin de ser estudiada para ampliar sus conocimientos sobre la pintura valenciana del siglo XVIII, época en la que la pieza fue realizada.

La obra, un retrato femenino de la segunda mitad del siglo XVIII, realizada en lienzo sobre bastidor, presenta puntuales problemas de conservación a causa de su descuidado mantenimiento. Para ello se ha requerido de un estudio pormenorizado de la pintura valenciana de dicha época, para poder concretar y aportar con un poco más de precisión el período en la cual fue creada dicha pieza, un aspecto hasta la fecha inédito, además de un exhaustivo estudio técnico, iconológico e iconográfico. Para la correcta conservación de la obra se van a citar una serie pautas, teniendo en cuenta el respeto a los valores estéticos, históricos, documentales y funcionales de la pieza analizada.

PALABRAS CLAVE.

Pintura sobre lienzo, pintura valenciana, retrato, siglo XVIII

ABSTRACT.

Previous studies and the proposed intervention in an artistic piece is presented in this paper, in order to be studied to broaden their knowledge of Valencian painting of the eighteenth century, a period in which the piece was made.

The work, female portrait of the late eighteenth century, made of canvas on frame, presents specific conservation problems because of their careless maintenance. This has required a detailed study of the Valencian painting of that time, in order to realize and bring a little more precisely the period in which it was created this piece, one aspect to unpublished date, plus a comprehensive study technical and iconographic iconológico. For proper conservation of the work are to cite a series patterns, taking into account respect for the aesthetic, historical, documentaries and functional values of the piece tested.

KEYWORDS.

Painting on canvas, Valencian painting, portrait, XVIII century

AGRADECIMIENTOS.

- A mis padres, José Querol Forcadell e Inma Cordero Bellido, por haber hecho el esfuerzo de financiarme estos estudios universitarios.
- A mi tutora, Susana Martín Rey, por la paciencia y disponibilidad que ha depositado en mí y este proyecto.
- A mis compañeros/as de piso durante mis años académicos en Valencia, pero en especial a Alina Catalina Flefle, mi brazo derecho en los mejores y algunos no tan buenos momentos.
- A Salvador Oliver Foix, administrativo e histórico del Archivo Municipal de Vinaròs.

ÍNDICE.

1. Introducción	6
2. Objetivos y metodología	7
3. El arte Barroco en Europa	8
3.1. Contexto histórico español	9
3.1.1. El Barroco en la pintura valenciana	11
4. “Retrato de M ^a Ana de Condé”: Estudio de un caso específico	15
4.1. Análisis iconográfico e iconológico	16
4.2. Estudio técnico y material de la obra	20
4.3. Estado de conservación	21
4.4. Propuesta de restauración	24
5. Conclusiones	29
6. Bibliografía	30

1. INTRODUCCIÓN.

El presente “Trabajo Fin de Grado” (TFG), recoge los datos obtenidos en el estudio y en propuesta de intervención llevada a cabo en una pintura valenciana anónima, datada en los inicios de la segunda mitad del siglo XVIII.

Se trata de un lienzo que muestra el retrato de una fémina. Por los estudios realizados y los documentos consultados se ha podido averiguar que es la imagen de la esposa del monarca Duque de Vendôme, que residió durante un periodo en Vinaròs, la población donde actualmente se encuentra la obra.

Este TFG se estructura en varios apartados. Inicialmente recoge el estudio de los talleres de los restauradores del siglo XVIII, teniendo en cuenta la evolución de los criterios, técnicas y metodologías de intervención en una obra, haciendo hincapié en la pintura valenciana del mismo periodo, pudiendo de esta forma ofrecer una visión más amplia y detallada del estudio llevado a cabo, por ello, posteriormente, otros apartados están dedicados en profundidad al valor histórico-artístico de las obras valencianas, además de un exhaustivo diagnóstico y tratamiento que recoge todos los datos obtenidos sobre el estado de conservación de la pintura, su materialidad y los procesos llevados en su futura intervención.

Es por esta razón que la propuesta de intervención ofrecida no ha de ser tomada en cuenta sólo para la obra estudiada en concreto, sino que debería considerarse un ejemplo más de aquello que se ha de valorar como algo que preservar pudiendo dejar para la posteridad un legado que cada vez será y es más y más importante y perseguido.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

A lo largo de este proyecto se han recogido de forma clara y concisa una serie de objetivos principales y secundarios que finalizarán en una única idea principal. Entre los secundarios cabe destacar la intención del autor de estudiar con mayor profundidad la pintura valenciana, materiales empleados para tal, técnica de ejecución e iconografía en concreto del siglo XVIII y con ello poder datar con un poco más de exactitud la obra con la que pretende aumentar sus conocimientos.

Para ello se ha llevado a cabo un exhaustivo estudio fotográfico de la pieza y una amplia documentación estudiada posteriormente, pero debido a la consulta de numerosas fuentes, algunas difíciles de encontrar, así como de los recursos audiovisuales y el Archivo de Arte Valenciano, al igual que la revista de investigación histórica, concretamente para la realización del apartado de iconografía e iconología, han posibilitado el susodicho trabajo. También cabe destacar los numerosos informes consultados de restauración de obras de arte del ámbito de pintura de caballete, asimismo como la extraordinaria página web que el Museo del Prado deja abierta al público, que ha servido para comparar las obras pertenecientes al museo y cotejarla con la estudiada en este proyecto.

Llevar a cabo un estudio minucioso de una obra apenas conocida y que permitió hacer comprender la gran importancia de las fuentes que faciliten averiguar, comparar y posiblemente datar lo trabajado durante todo un plazo de investigación, generará al fin y al cabo una grata satisfacción de haber dejado una huella en la historia y/o para toda la eternidad.

3. EL ARTE BARROCO EN EUROPA.

Desde la antigüedad hasta nuestros días, la historia ha sido el punto de la mínima relevancia de los profesionales encargados de manipular y proteger los objetos histórico-artísticos. “Ya en Rafael de Urbino (1483-1520) encontramos un claro presente de la posterior figura del conservador del patrimonio.”¹, que con el paso del tiempo ha sido reconocido como profesional cualificado para tal función, hecho que provocó un fuerte desarrollo, sobretodo actualmente, en el ámbito de la conservación y la restauración de los bienes culturales.

Durante el siglo XVII se culminan las grandes obras iniciadas en el siglo anterior y se realizan los mejores ejemplos de la arquitectura barroca. La escultura, cargada de gran expresividad artística y naturalidad, muestra una gran diversidad de tipos. Mientras tanto, la pintura italiana se debate entre la representación realista y la inspiración en la antigüedad (naturalismo – espiritualismo).

En la segunda mitad del siglo XVII, una nueva corriente pictórica, que recibe el nombre de “Barroco decorativo”, nace en las calles de Roma. Sus máximos exponentes son artistas que se dedicaron, principalmente, a completar la decoración de las iglesias, transformando de manera efectista el espacio, a través de grandes frescos ilusionistas, en bóvedas, techumbres y cúpulas. De esta manera, con este nuevo movimiento, los artistas consiguen romper los límites visuales del marco escénico, creando perspectivas de abajo arriba, a través de decoraciones y revoques de estuco. Poco a poco, este barroco decorativo se verá considerablemente influenciado en las actividades arquitectónicas y plásticas en el territorio español. En este siglo, “el espíritu Barroco contrarreformista impregnó el arte y la restauración, por ello, a la hora de recuperar las imágenes religiosas primó el sentido del decoro por encima de la valoración estética, forma e histórica.”²

Entre los siglos XVII y XVIII, el arte barroco europeo se vio influido debido a los constantes conflictos del mismo territorio, como la decadencia del Imperio Español y el ascenso de la Francia de los Borbones. Ello condujo que en el ámbito artístico aparecieran variaciones estilísticas del Barroco, dependiendo de las diferentes circunstancias sociales, culturales y religiosas específicas de cada parte de Europa. Correspondiendo con la consolidación de las grandes escuelas nacionales y el arte que será uno de los principales vehículos de expresión y exhibición del poder absoluto de los soberanos

¹⁻² Op.Cit. VICENTE, T. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión.* p.36-39

respectivos, el arte, de nuevo, se pone al servicio de poder para plasmar su superioridad.

Por eso, es justo durante el período del siglo XVIII cuando el punto de partida para los restauradores se inicia en las colecciones reales proporcionándole un concepto a nuestra profesión. Paralelamente a la puesta en valor del patrimonio conservado ha ido resultando cada vez más conocida la figura del restaurador y de la labor que desempeña, desarrollando este empleo durante los siglos XVIII y XIX.

3.1. Contexto histórico español.

La España del siglo XVII se encuentra en un contexto de decadencia política y económica, llevada a cabo por los llamados “austrias menores” (Felipe III, Felipe IV y Carlos II), los tres últimos representantes de la dinastía en España. El siglo concluye con la desaparición de la dinastía y la llegada al trono, tras una cruenta guerra, de la dinastía Borbón, que traerá otros aires a la política pero también al arte, debido al espectacular y originalísimo desarrollo de las letras, las artes y el avance científico que paulatinamente se va introduciendo en el ámbito artístico. Este periodo es conocido como el Siglo de Oro, donde la imagen artística española de esta época se predispone realizando una interpretación particular de un lenguaje barroco, siendo fiel y al servicio de una monarquía absoluta y conforme a los ideales del catolicismo.

En el siglo XVIII, la Corte Española y todos sus pintores de cámara percibieron un notable cambio artístico adquirido por los franceses y llevado por Mengs y Coello, principal influyente del gusto por los retratos en tamaños menores. La influencia de los pintores extranjeros entre los nacionales, es un hecho peculiar, pero aún así la metodología de pintar de los españoles sigue siendo efectivo, “caracterizándose por su naturalidad en la postura, por el uso del carmín en las mejillas y labios, y por no adular los modelos haciéndolos mejores de los que son.”³

El siglo XVIII no supone un cambio artístico en su primera mitad. La llegada de los Borbones coincide con una mayor internacionalización de la actividad artística, en el marco de un cambio general en los gustos, hacia un mayor refinamiento clasicista ya en la segunda mitad del siglo. En este arte influyeron notablemente otras circunstancias históricas anteriores, entre las que destacan: la Contrarreforma (1560-1648) a la iglesia católica y la consolidación de la figura del papa, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) creando revueltas y provocando miseria a lo largo de Europa, pero sobretodo

³ Op.Cit. VIVANCOS, V. *Pintura de caballete, casos prácticos de restauración*. p. 104.

provocando una fuerte depresión económica en España. El XVIII será la época de mayor esplendor del arte barroco y es cuando se ejecutan las principales obras maestras, como “El Gran Canal con Santa Lucía y Santa María de Nazareth” de Francesco Guardi, “La Duquesa de Alba” de Francisco Goya o los frescos de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia de Antonio Palomino.

El siglo XVIII es el período en el que la figura del restaurador se diferencia del artista. Tras el nacimiento de la Academia, empieza a despertarse el interés de la correcta manipulación de las obras de arte. El 15 de abril de 1735 se formula el título de pintor de cámara, pero con el paso del tiempo, el primer pintor-restaurador español que actuó como tal fue Juan García de Miranda (1677-1749), vinculado a la colección real, junto a su sucesor Andrés de Calleja (1705-1785). Un restaurador no reconocido, o que se puede decir que quedó estancado a lo largo de su carrera artística fue José Romeo, que tras formarse en Italia, en 1745 fue nombrado “artista-forrador” para la colección real, pero nunca llegó al cargo de ser pintor de cámara y por lo tanto a restaurador⁴. Es entonces, a principios de siglo, cuando se formulan nuevas técnicas de arranque de frescos, así como el traspaso de la película pictórica de tabla a lienzo, se regularon los reentelados de gacha⁵, modificaciones en el tamaño o formato de las obras por motivos de gustos y modas, embarrotados o engatillados y la restitución de faltantes en esculturas.

“Con la llegada de Rafael Mengs a España, en 1761, se produce el cambio del llamado pintor de cámara del rey al conservador del patrimonio real, exigiéndose que las intervenciones se lleven a cabo por restauradores oficiales, y cuya actividad se clasificaba en “restauración artística”, por un lado, que se aplicaría a la reintegración del color, y la denominada “restauración mecánica”, por otro, que comprendería, por ejemplo, la forración, la limpieza y el engatillado en las tablas.”⁶

Tras el incendio del Alcázar de Madrid la Nochebuena de 1763, en la que numerosas obras se vieron afectadas negativamente, muchas pinturas se quemaron y se perdieron en su totalidad quedando carbonizadas, otras sobrevivieron pero aun así la huella del incendio es evidente, ya que se mutilaron para ser lanzadas por las ventanas y ser salvadas en la medida de lo posible. Se trata de un acontecimiento histórico para nuestra profesión, ya que a partir de este hecho se consolida nuevamente nuestra profesión. Fue la primera vez que se creó un taller de restauración como tal, en el Palacio real, lugar donde se intervinieron las numerosas obras afectadas.

⁴ Madrid, AGP, serie: Personal, caja 916, expdte. 36 (6 de marzo de 1745).

⁵ Juan García de Miranda elaboraba adhesivo a base de harina, cola y miel.

⁶ Op. Cit. CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. p. 44.

De esta forma se puede decir que en España durante el siglo XVIII frecuentaron dos estilos profesionales evidentemente diferenciados: la actividad del restaurador en lugar del pintor de cámara, el más tradicional, con otro más innovador, que acabaría siendo el punto de partida de la figura del restaurador académico y que más tarde, en el siglo XIX, finalizaría de fortalecerse.⁷

3.1.1. El Barroco en la pintura valenciana.

Desde la antigüedad viene marcado el interés por la pintura valenciana. Se inicia al conocer la documentación relativa a los pintores y sus obras en el siglo XVIII con Marco Antonio de Orellana (1731-1813), Ceán Bermúdez (1749-1829) o las aportaciones documentales de Agustín Arqués Jover (1734-1808).

Los conflictos de las mayores potencias de la época, en el siglo XVI, y la diversidad de interrelaciones acabaron por condicionar los destinos de la historia local valencianas. Así, los intercambios y préstamos, culturales y artísticos en el caso que nos ocupa, son evidentes. Muchos artistas valencianos visitaron Italia y trajeron con ellos mismos todo lo aprendido en sus academias, de esta forma en Valencia penetró el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco, además del la influencia del tenebrismo de Caravaggio, además, no debemos olvidar que por el puerto de Valencia también comenzaron a entrar en España los cuadros italianos destinados a las colecciones reales.

En la escuela de pintura valenciana de finales del siglo XVII, uno de los principales influyentes es José de Ribera, conocido como el Spagnoletto y que trabaja en Italia y es fuertemente conocido por sus composiciones del natural tenebristas que con el paso del tiempo irá aclarando, otros artistas que ocupan un lugar destacado por su labor son los Guilló, pintores nativos de Vinaròs, cuyas obras todavía hoy también se pueden contemplar en diversas parroquias y ermitas de la provincia de Castellón. Sin duda su principal aportación a la pintura valenciana es el hecho de que sus conjuntos decorativos al fresco suponen, aunque de una forma muy empobrecida, un temprano exponente de la quadratura italiana (cuadrícula basada en la perspectiva y, en su defecto, en los puntos de fuga).

A modo de breve resumen, cabe reseñar que los que se dedicaron al campo de la pintura fueron Vicente y Eugenio Guilló, hermanos, hijos de

⁷ VICENTE, T. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión.* p.47.

Vicente Guilló y Paula Barceló, pareja que se instaló en Vinaròs, donde contrajo matrimonio en 1644.

En 1694, se le encarga a Eugenio Guilló su primera obra conocida, un dorado para la parroquia de Vinaròs. El artista debió de aprender las características principales de la pintura junto a su padre y su tío, y tras la muerte del primero, debió de ingresar como discípulo en el taller de alguno de los artistas más importantes de la ciudad. Lo más lógico sería pensar en que se quedaría en la capital, buscando una formación con algún artista de renombre y unas condiciones laborales más favorables podría considerarse como el pintor de mayor prestigio en la primera mitad del siglo XVIII valenciano: Evaristo Muñoz (Valencia, 1671-1737).

“En el caso valenciano el nuevo siglo no supuso una ruptura con la tradición anterior, sino una continuación de esta; pero será la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, creada en 1768, la que determine el cambio de gusto en las artes locales, tendentes ahora a un clasicismo de raíz barroca”⁸, “fue sobre todo la de San Carlos de Valencia aquella en que el fenómeno alcanzó un nivel más alto, cosa que es posible de relacionar con el extraordinario dinamismo de la Ilustración local, y la importancia de los artistas valencianos de fines del XVIII”⁹ proporcionando ejemplos de un alto virtuosismo técnico y excelente calidad artística, por eso cabe citar a los autores relevantes de dicho periodo:



Ilustración 1: Nuestra Señora de la Consolación y Correa.
José Vergara Gimeno (Ca. 1760)

-José Vergara (1726-1799) fue el fundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, junto a su hermano Ignacio y a otros artistas valencianos, es el introductor de una renovación en el panorama artístico valenciano. Uno de los aspectos inéditos de este artista es su pintura de retrato, descubriendo a un artista conocedor de una estética cortesana en la concepción del retrato valenciano. Busca una estética nueva, sustituta del naturalismo y vinculado con el tardobarroco de la primera generación de pintores valencianos del siglo XVIII. La formación y evolución del artista, ofrece un vínculo con el clasicismo italiano, ya que desarrolló casi toda su producción artística en Nápoles, de donde Vergara extrae su clasicismo academicista que definirá su personalidad pictórica, y que será su gran aportación a la Historia del Arte valenciano del siglo XVIII. Una vez conseguido, Vergara profundiza en el estudio de estas formas del natural de determinadas composiciones con la finalidad de establecer unas reglas

⁸ <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0404.htm>

⁹Op. Cit. PORTÚS, J. *El concepto de pintura española: Historia de un problema*. p. 110.

y unas normas concretas que definan la nueva forma de hacer Arte, orientado hacia la Academia fundada.¹⁰



Ilustración 2: Retrato de Don Manuel Tolsá.
Rafael Ximeno y Planes (Ca. 1791)

-Rafael Ximeno y Planes (1759-1825), nacido en Valencia, fue un artista concedido por la Academia de San Fernando de Madrid para estudiar en Roma, tradición por excelencia de las Academias europeas de mandar a los mejores estudiantes a dicha ciudad. Su maestro y fiel admirador fue Antonio Rafael Mengs. Dentro de la academia y con la adopción del género neoclásico y los retratos, ilustración 2, realiza una percepción distinta de las pinturas, ya que se comienzan a realizar otros tipos de pinturas donde no solo se presentan motivos religiosos. La composición trequartista asentada sobre una silla isabelina, con vestimenta típica del barroco y con el fondo neutro y oscuro arraiga que el personaje reciba la mirada del espectador. Sin embargo esta exclusividad en la pintura conlleva a que ya no sean accesibles para todo público, provocando un arte elitista.



Ilustración 3: Virgen con el niño.
José Camarón (Ca. 1775)

-José Camarón (1731-1803) dotado de una gran versatilidad para la pintura y el dibujo, desarrolla un arte caracterizado por el buen gusto neoclásico y un cierto recuerdo rococó en el colorido y la composición. Camarón se formó primero en el taller familia, ya que procedía de una familia de artistas, hecho que le transmitió un virtuoso detallismo. En 1749 Camarón se trasladó a Valencia en varias ocasiones para completar su formación. En su primera etapa se dedicó a la pintura de paisajes, pintó miniaturas. En 1754 fue nombrado profesor de pintura en la recién creada Academia de Santa Bárbara donde ejerció de docente y pintor que trató todos los géneros. Realizó numerosas pinturas de carácter religioso y profano, como se ve en la ilustración 3, alegorías, retratos, paisajes y marinas. La majestuosidad de las composiciones se las lleva siempre la/s figura/s principales que aparecen en primer plano, y al igual que José Vergara, mantiene la iconografía de la Virgen, pero esta vez con una tonalidad más blanquecina o pálida. Durante su carrera artística dominó la pintura de caballete, la miniatura y las técnicas del fresco y del pastel.¹¹

-Vicente López (1772-1850), pintor español nacido en Valencia y fiel seguidor de la doctrina académica, inició su formación artística en la Academia de San Carlos de Valencia, donde desarrollará una pintura basada en el buen gusto, el preciosismo y la prioridad del dibujo por

¹⁰ SANZ, D. *José Vergara Gimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII*. p. 75-82

¹¹ <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/camaron-boronat-jose/>



Ilustración 4: Duquesa de San Carlos.
Vicente López (Ca. 1816)



Ilustración 5: Infanta Carlota Joaquina.
Mariano Salvador Maella (Ca. 1785)

encima de todo. Su producción se centra fundamentalmente en la pintura religiosa y los retratos, donde realmente hace alarde de su calidad pictórica, ilustración 4, refleja fielmente la psicología del personaje y lo arroja en su ambiente, en el que destaca el preciosismo con que cuida los detalles, prestando especial atención en las calidades de los tejidos y en la suntuosidad de las joyas y oropeles. Tras observar la ilustración, bien estructurada, se llega a la conclusión que Vicente López recoge el sentido barroco y colorista de sus composiciones y el gusto por el dibujo, preciso y analítico, como método de estudio previo de sus pinturas. Fernando VII reclamara al artista valenciano a la corte, nombrándole su primer pintor de cámara, ayudando al proyecto del Real Museo de Pinturas, designado por la Corona para seleccionar y restaurar unos cuadros.¹²

-Mariano Salvador Maella (1739-1819) Pintor, grabador e ilustrador. Poco después de 1750 ingresó en la recién creada Academia de San Fernando, donde aprendió todos los elementos del barroco tardío dieciochesco, con su característica delicadeza rococó a la romana. En 1765 entró en la órbita de Mengs, quien le acogió en su círculo de protegidos y le facilitó encargos regioes. A su labor artística hay que sumar las obligaciones que tuvo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue miembro de mérito desde 1765 y donde sustituyó a Mengs en su labor docente hasta lograr el nombramiento de teniente director en 1772. En 1774 fue nombrado pintor de cámara. En 1794 Mariano fue designado director de pintura y al año siguiente se convirtió finalmente en el director general de la institución. En la cima de su carrera, Carlos IV le concedió en 1799 el título de primer pintor del rey.¹³

Como puede comprobarse en la ilustración 1, obra de José Vergara, se empiezan a contrastar los valores figura y fondo, al igual que las diferencias colorimétricas entre la túnica y el manto, proporcionándole mayor majestuosidad a la composición. También en la ilustración 2, obra de Rafael Ximeno y Planes, se ve como la vestimenta, está ejecutada mediante la superposición de planos de color modulando texturas, luces y sombras. Por último, la ilustración 5, recoge aspectos como la representación elegante de la figura y la clara colorimetría, más evidente en la piel de la infanta, creando una imagen que refleje confianza a la sociedad. Así que esto son una serie de aspectos que realiza el autor anónimo en la obra objeto de este estudio.

¹² <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/lopez-portana-vicente/>

¹³ <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/maella-mariano-salvador/>

4. “RETRATO DE M^a ANA DE CONDÉ”: ESTUDIO DE UN CASO ESPECÍFICO.

Hoy en día, y desde hace muchos años, en los fondos del Archivo Municipal del Excelentísimo Ayuntamiento de Vinaròs¹⁴, supuestamente por una donación de una persona desconocida pero perteneciente a la ciudad, se guarda en sus almacenes varios de los retratos reales comarcales. Actualmente se encuentra catalogada e identificada en dicho archivo, pero hasta la fecha aún no ha sido estudiada con profundidad.

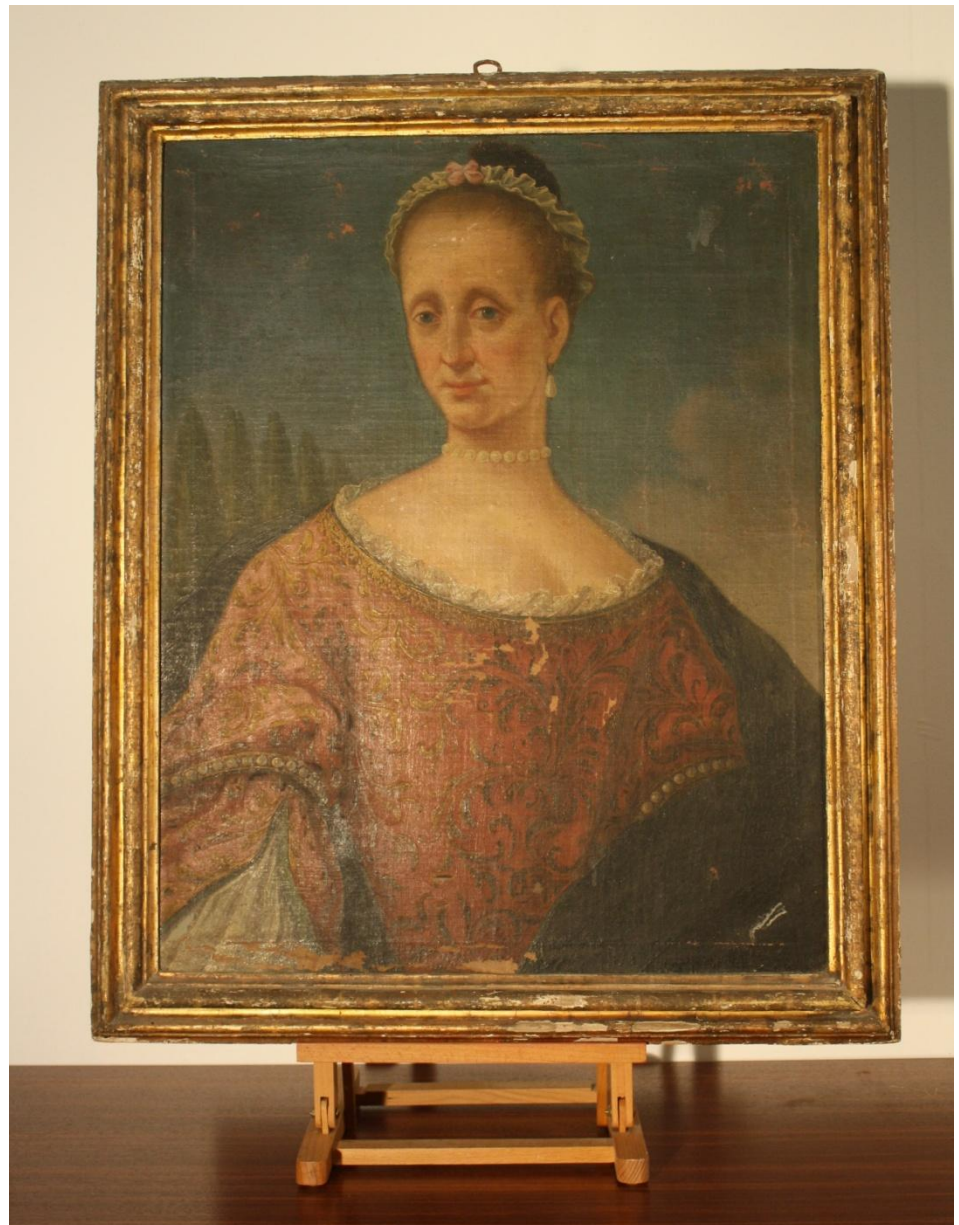


Ilustración 6: Retrato María Ana de Condé

¹⁴ Avda. Libertad, 2D-1º. 12500 Vinaròs



Ilustración 7: Retrato José de Borbón



Ilustración 8: Diagrama compositivo de Retrato de María Ana de Condé

Según un pequeño documento identificativo que va anclado en la obra femenina, señala que ésta hace pareja junto a otro retrato pero masculino, de mismo formato compositivo y técnico, ilustración 7. En este archivo se dice que podría tratarse del tercer poseedor del título de Duque de Vendôme, también conocido como Luis José de Borbón (Paris, 1654 - Vinaròs, 1712), hijo de César de Borbón-Duque de Vendôme, y su esposa María Ana de Condé (1678-1718), hija de Enrique II-Príncipe de Condé.¹⁵ Por lo tanto, llegamos a la conclusión que la dama retratada podría tratarse de la mujer de este monarca, de la cual no se han encontrado imágenes para contrastar la información.

La cronología es difícil de señalar, pero en base a las aportaciones históricas y suposiciones de los originales retratados y de los criterios estéticos-estilísticos de detallismo en las calidades pictóricas y de ejecución, ambas obras se fechan a la segunda mitad del siglo XVIII.

El conjunto de las composiciones responden a la representación clásica del retrato, pero concretamente para éste proyecto vamos a centrarnos en la obra de la fémina. Tiene un tratamiento elegante de su figura tanto en la postura, relajada, como en el tratamiento de los detalles de la ropa. Se trata de una dama de aparente mediana edad, de piel clara y pelo moreno, y que lleva en el pelo un recogido con una diadema de encaje o puntilla y un pequeño lazo rosa, collar de perlas redondas y pendiente de perla en forma de lágrima. Se puede ver como ésta lleva un corsé de tono rojizo con bordados dorados y verdes, imitando enredaderas, de mangas tres cuartos recogidas con perlas en la que sale unos pequeños tules o puntillas; el cuello del corsé está finalizado por unos encajes, para así realzar el rostro de la dama.

4.1. Análisis iconográfico e iconológico.

En el ámbito de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, se entiende por iconología a la rama de la simbología que “estudia las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos en origen y formación con que los artistas han representado sus obras”, y se diferencia de la iconografía en que esta tiene por fin la simple descripción de imágenes así como su identificación por medio de los atributos que casi siempre les acompañan, estudia en todos sus aspectos, las compara y las clasifica, llegando incluso a formular leyes o reglas para conocer su antigüedad y diversos significados e interpretaciones.

¹⁵ <http://www.francebalade.com/vendome/bouvendom.htm>

Ilustración 9 (Derecha): Retrato de María Amalia de Sajonia de Anton Raphael Mengs en 1761-1766.

Ilustración 10 (Izquierda): Retrato de Madame de Sorquainville de Jean-Baptiste Perronneau en 1749.



Los retratos han sido presenciados casi desde la prehistoria, siempre se ha querido preservar las imágenes de nuestros seres queridos y en muchísimas ocasiones, la propia imagen. Éstos se hicieron tanto en pintura como escultura, en un principio éstos buscaban parecerse a la pintura, imitando y reflejando al máximo posible las poses, los fondos y las expresiones, buscando una similitud con la pintura clásica. Tras la aparición de la fotografía en 1839, la ambición de la clase media por poder plasmar sus rostros en esta nueva tecnología, hizo que la pintura de caballete quedara un poco al margen, además de la economía que esto implicaba. Los fotógrafos impulsaron ésta nueva técnica, ya que hasta ese momento, sólo las personas adineradas podían costearse una pintura de sí mismos. Con esta evolución, en el siglo XX, tener un retrato de sí mismo, era algo cotidiano y la fotografía a color ya se había extendido.¹⁶

En el Barroco la reacción ante la artificialidad del manierismo y el concepto de belleza del Renacimiento surge en Italia, el retrato conserva un carácter aparatoso y solemne, dando idea ante todo de la elevada posición social del retratado, los artistas otorgan al retrato un tono de intimidad, sobriedad y realismo y aparece el retrato corporativo. En España, el llamado Siglo de Oro, se adelanta con una técnica más suelta. En el Rococó la artificialidad de la vida palaciega y de los ambientes cortesanos se convierten en los ambientes que rodean a los retratados.

Toda pintura responde al gusto de una época, de un lugar o de un artista concreto, ello nos permite adscribirla a una cierta corriente, que

¹⁶ <http://www.retratosalapiz.galeon.com/productos1417726.html>

responde a unas determinadas características, es decir, al estilo y el género artístico. Una imagen puede llegar a constituir un objeto cultural, que tuvo en su tiempo un determinado papel, personal o social, por ese hecho, las pinturas fueron concebidas, por algún motivo en concreto, para cumplir una determinada función en un lugar, conservado o perdido, que va estrictamente asociado a su significado histórico.

Como todo lenguaje artístico, una pintura encierra muchos más significados que los meramente derivados de su forma y de su tema, expresa ideas abstractas que es necesario desentrañar para apreciar su valor, es decir, la iconografía.

Esa iconografía puede estar siempre oculta a través de un gesto tan simple como pueda ser la vestimenta, que puede llegar a guiarnos en el momento histórico que fue creada dicha obra.

Tras el Barroco y Churriguerismo, el gusto de la época siguió hasta bien entrado el siglo XVIII. “En pintura y libros, ha dejado rastros difíciles de borrar, y en retratos y estampas de aquel tiempo, puede observarse el risible atavío de lechuguillas y botargas, polleras y guardainfantes, rebosando el gusto más fachendero por todas las partes del cuerpo, desde la cabeza al calcañar.”¹⁷



Ilustraciones 11-12: Ambas ilustraciones extraídas de PUIGGARI, J. *Monografía histórica e iconografía del traje*

¹⁷ Op.Cit. J. *Monografía histórica e iconografía del traje*. p. 216.

Dada la subida de los Borbones al trono español, trajo consigo el traje masculino francés en la corte, sin dejar de lado al mínimo detalle todos sus complementos, incluidos corbata, casaca, chupa, medias de cuadros, con liga sencilla por encima de los pantalones; botas militares altas y extremadas, o zapato cuadrado de excesivo tacón coloreado, de palo, y solapas con hebillas, y por si fuera poco, sombrero tricornio, peluca y bigote. Las damas insinuaban sus trajes no menos picantes de tontillo y manto de medio ojo, usando cotilla francesa, naguas castellanas, basquiñas de holandilla (normalmente de color negro), brazaletes de perlas, guantes bordados, redecillas verde y oro, o bien rosas en el cabello, mantilla a veces, o sombrero de plumas, y capotes de abrigo.

Durante el tercer cuarto de siglo, se produjo un desorden femenino en vestidos y peinados, mediante petos y faldellines, abiertos e insinuados, con bocamangas de abanico a triple vuelo de encajes, todo enriquecido de blondas, puntillas, bollos, falbalás, y todas las abundancias que el gusto más extravagante podía idear.¹⁸

Teniendo en cuenta la vestimenta de la época, se puede identificar cronológicamente más fácilmente una obra de arte, aunque este tipo de caracterización no es siempre totalmente efectivo, ya se trate de una composición donde aparezcan varios personajes o un simple retrato.

La correcta lectura de la obra, permite comprender los fines expresivos propios que posee la pintura: como la línea, el volumen; que posee la pintura aunque se trate de una obra bidimensional, modelado gracias al claroscuro; la diferencia del espacio entre la figura y el fondo, y por último, el color.

La gama tonal de la obra es cálida en la figura y fría, en los verdes y azules del paisaje, en el fondo, como corresponde a la iconografía cromática tradicional, contrastando la figura del fondo.

En la figura, la policromía de las carnaciones de tonalidad marfil-rosácea con matices, rosáceos más intensos en pómulos y labios. Complementa el bordado amarillo con el tono rojizo del ropaje de la dama, en el fondo lo hace con el azul del cielo y las blancas nubes y verdes arboles, creando así una armoniosa y distinguida obra cromáticamente. Es sin duda este juego de colores estructurado en figura y fondo, lo que hace más sugestivo el cuadro y lo llena de colorido.



Ilustración 13: Detalle de figura y fondo.

¹⁸ PUIGGARI, J. *Monografía histórica e iconografía del traje*. p. 228-235.

4.2. Estudio técnico y material de la obra.

Con motivo del análisis del retrato de esta obra, se ha realizado previamente, el estudio técnico con el objetivo de identificar los materiales empleados por el artista y su técnica de ejecución.

Para ello, se ha elaborado un exhaustivo estudio fotográfico, con el fin de recoger datos para conocer la historia material de la pieza. Se han realizado una serie de análisis científico-técnicos, utilizando un examen visual y fotográfico con luz normal a método de examen. Como la obra no se podía sacar de su ubicación y no se disponía del material necesario, no ha sido posible realizar el estudio con radiación ultravioleta o infrarroja.

La pieza está realizada en lienzo tensado sobre bastidor, con marco aparentemente original. Según el análisis visual, está compuesta por una capa de preparación coloreada y una capa pictórica, que consiste en una técnica oleosa. Esta información ha servido para determinar los materiales necesarios para su proceso de limpieza. Ésta no dispone de firma e inscripciones para, de alguna manera, poder identificar un autor para esta pieza artística.

Cabe citar un factor relevante como son las dimensiones de la obra, 75 centímetros de altura, 58 de anchura y 1,8 de profundidad (cogiendo como referencia el bastidor). El soporte textil está compuesto por fibra vegetal con el ligamento en tafetán¹⁹, con una densidad un poco menor a la habitual, 36 hilos por cm² (6x6), en el cual no se identifica el orillo²⁰ para saber las dimensiones exactas de la pieza de la que pudo ser extraída esta pieza textil y poder dejar reflejada la dirección de trama y urdimbre.

En cuanto al bastidor, se cree que es fiel a la fecha de ejecución de la obra, y presenta un acabado lijado, con aristas vivas y ensamble a caja y espiga ciega fijado con un clavo, como se ve en la ilustración 15. No presenta ningún sistema de cuñas ni presenta ningún tipo de daño, pero a simple vista se ha identificado un añadido en el lateral izquierdo del reverso, una cinta americana, que se percibe en la ilustración 14.

La elaboración de la obra pasa por diferentes fases, las cuales responden al orden tradicional de ejecución. En un primer momento y después de tener el lienzo preparado con cola e imprimado con espátula y preparación rojiza, se hacen los primeros esbozos de la composición.



Ilustración 14: Reverso de la obra.



Ilustración 15: Detalle de bastidor.

¹⁹ Consiste en entrecruzar hilos de la traza y la urdimbre, de manera alterada, por encima y por debajo hijo a hilo.

²⁰ Extremo de una pieza de tela que suele tener distinto aspecto que el resto, que sirve para que el resto de la tela se deshilache.

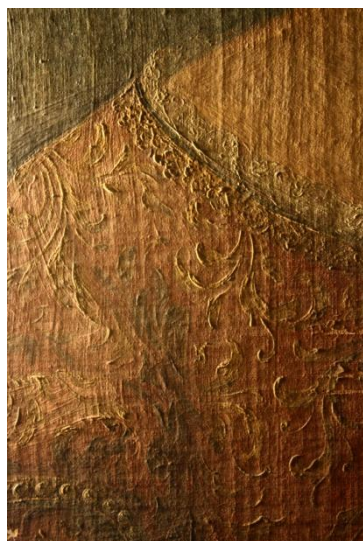


Ilustración 16: Detalle de técnica estofada.

Atendiendo a los aspectos técnicos de las capas pictóricas, entramos en detalle en la capa de preparación, que supone la capa intermedia entre el soporte y la capa pictórica, además de servir de amortiguador de los efectos de movimientos leves. Primero, para nivelar el grado de absorción de la madera y asegurar el agarre de las capas posteriores, se daba una capa de cola de conejo para abrir el poro. Sobre la capa de preparación se aplicaba la imprimación, otra capa fina de preparación. La capa siguiente estaba compuesta de un aglutinante y una carga, típico valenciano es la cola de conejo y sulfato cálcico (CaSO_4), además de pigmento almagra y/o ocre rojo para colorear y aplicado en varias capas, este método es también utilizado antiguamente en Venecia por muchos pintores. El uso de las preparaciones coloreadas es mayoritario a partir del siglo XVII-XVIII en Europa. Así que concretamente en esta obra, la preparación es de estilo tradicional de la pintura valenciana y coloreada, aportando un juego cromático deseado por el autor.

En cuanto a la capa pictórica está realizada con la técnica del óleo, los adornos del cuello y del corsé seguramente tenían originalmente un aspecto dorado. Éste aspecto dorado se nos muestra con un tono verdoso oscuro debido a la fotooxidación del pigmento. Ésta presenta una rica decoración de motivos decorativos vegetales y/o florales en el corsé, realizada mediante una técnica que recibe el nombre de estofado, que se puede ver en la ilustración 16; que consiste en el empastado de una “decoración irregular con temas vegetales, dibujo en oro con óvalos y círculos cincelados. Fondo color rojo burdeos con finas líneas paralelas doradas.”²¹ Esta rica decoración de estofados deja entrever el fondo de la tonalidad rojiza, así la forma de pintar del artista, vuelve a evidenciar que se trata de una obra de pintura valenciana, además de la conferencia de volumen a la figura mediante la pincelada.

4.3. Estado de conservación.

Actualmente, la pieza se encuentra en un mal estado de conservación, derivados de un almacenamiento inadecuado al considerarla como una obra de menor importancia artística.

En el lugar donde se encuentra la obra, en el Archivo Municipal, no hay datos de cómo ni donde ha estado almacenada esta obra, únicamente sabemos que hoy en día se encuentra en un almacén acondicionado mediante peines, con más obras de artes pertenecientes al archivo de la ciudad.

²¹ http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/html/sites/consejeria/areas/bbcc/Galerias/Adjuntos/conservacion_y_obras/bienes_muebles/ESTOFADOS.pdf Pp. 4.



Ilustración 17: Diagrama de daños

ALTERACIONES DEL SOPORTE TEXTIL

DESGARROS



MARCAS EN EL LIENZO



ALTERACIONES DEL ESTRATO PICTÓRICO

PÉRDIDAS PELÍC. PICTÓRICA



PÉRDIDAS PELÍC. PICTÓRICA + IMPRIMACIÓN



Tras la realización del estudio fotográfico con luz rasante o tangencial, se puede ver como el soporte textil presenta defectos en el plano, como alabeo, encogimiento, y marcas en el lienzo causadas por el bastidor, debido a tensiones que el soporte ha provocado sobre la tela, y la capacidad de la misma de contraerse. Éste muestra pequeños agujeros y desgarramientos en zonas puntuales. A simple vista no presenta ningún ataque biológico, pero debido al paso del tiempo, la tela en el reverso se ve oxidada y/o amarillenta con unas manchas de humedad fácilmente localizadas, además de suciedad medioambiental.



Ilustración 18 (Derecha): Detalle de zonas con pérdidas de capa pictórica.



Ilustración 19 (Centro): Fotografía con luz tangencial, donde se ve las marcas del bastidor en la tela y la dirección de la tela sobre la pintura.

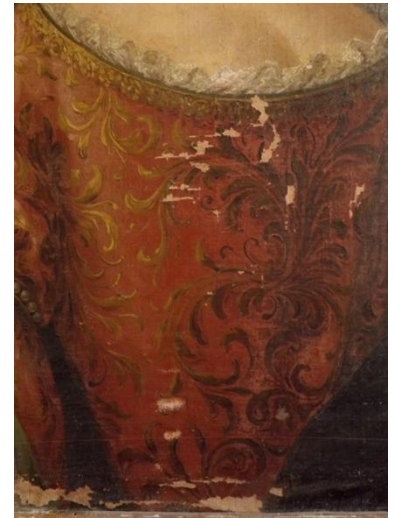


Ilustración 20 (Izquierda): Perfil de la obra junto al bastidor.

Por otra parte, el bastidor, original, fijo y sin cuñas, ha favorecido que se destensara la tela con lo cual se produjeron pequeñas bolsas y posteriores desprendimientos de la película pictórica en la parte inferior, ya que ésta estaba clavada en el soporte y estaba sometida a diversas tensiones.

Los movimientos naturales de contracción y dilatación del soporte de madera, junto a los movimientos de la tela, han originado que la película pictórica sufra pequeñas pérdidas concentradas principalmente en la parte superior derecha, dejando a la vista una preparación almagra, uno de los motivos por los que se piensa que pueda tratarse de pintura valenciana. Las grietas prematuras que cubren toda la pintura, pueden ser debidas al envejecimiento del estrato pictórico, pero también se estipula a un fallo en la técnica del autor, quien podría haber utilizado demasiado secativo, que al evaporarse deja ver esos surcos.

Otro factor que modifica el aspecto original de la capa pictórica es un pasmado general y blanquecino que cubre la obra, debido principalmente a la acumulación de polvo y suciedad medioambiental que casi hace imposible una correcta visualización del cielo del fondo.

Los desprendimientos que presenta la obra, se encuentran en la parte inferior izquierda y central debido a las tensiones que el lienzo causa sobre esta y provocando dichas pérdidas y dejando a la vista el tejido original. Además la obra ha sido sometida a malas manipulaciones, por lo que también presenta algunas incisiones, en la parte inferior central.

Por último, la capa de suciedad superficial y la alteración del barniz por su oxidación modifican la percepción de la pintura original, por lo que podemos llegar a la conclusión que el estado de conservación se considera regular.

Actualmente no hay ningún documento que verifique que la obra haya sido anteriormente intervenida, al igual que tampoco presenta ningún añadido y/o identificación de la intervención posterior a su creación.

4.4. Propuesta de intervención.

Esta propuesta de intervención está planteada a fin de posibilitar la conservación futura de la obra y al conocimiento en profundidad de la pintura valenciana del siglo XVIII, vinculada a la historia de Vinaròs, que por su relevancia debe llevarse a cabo con el máximo respeto y con el claro conocimiento de su estado de conservación y de las posibilidades que ofrece su restauración.

Los criterios elegidos son por un lado conservativos, con el objetivo de frenar los procesos de deterioro activos y por otro lado se aplicaran criterios de restauración para restituir la integridad material y estética de la obra. La intervención será fácilmente distinguible utilizando criterios de diferenciación adecuados en las reintegraciones, materiales compatibles con las técnicas originales y reversibles en la medida de lo posible.

Teniendo en cuenta de que se trata de una restauración precisa, larga y minuciosa, a continuación se detalla el proceso estructurado en las 3 fases de trabajo estipuladas únicamente para esta obra, no por ello todas las obras de características similares deben de seguir el mismo proceso. Cabe indicar que los materiales que se emplearían son orientativos, a falta de profundizar en el estudio de la pieza, pudiendo ser cambiados.

1ª Fase Intervención: Estudios previos.

Este proceso de identificación de los materiales, se llevará a cabo siempre y cuando dispongamos de medios adecuados para realizarlos.

1.1. Análisis de la documentación gráfica de la obra.

Una vez recibida en el laboratorio o lugar donde se va ser trabajada la obra, ésta se someterá a una minuciosa documentación fotográfica del estado inicial, del proceso de restauración y del estado final.

Para estas fotografías iniciales utilizaremos técnicas fotográficas específicas como la macrofotografía para ver los detalles, fotografía con luz rasante, con luz transmitida desde el reverso y fotografía de la fluorescencia ultravioleta, siempre que sea posible y dispongamos del material necesario.

1.2. Estudio técnico del material.

En este caso, se pretende profundizar el estudio y conocimiento del material de la obra, con el fin de realizar una investigación más profunda de la pieza de arte, mediante la extracción de pequeñas muestras e identificación del tipo de soporte (fibra textil que compone el lienzo) con el fin de ser englobadas y analizadas mediante cortes estratigráficos.

2ª Fase Intervención: Estabilización.

El primer paso a seguir, tras el proceso fotográfico, exceptuando de las fotografías de ultravioleta e infrarrojas y las estratigrafías, sería proceder a intervenir la obra protegiendo/consolidando cuidadosamente la película pictórica con papel japonés y cola animal, de esta manera se amortiguan los movimientos y mantiene la rigidez de la pintura.

2.1. Desclavado de la obra.

Se procederá a desclavar la tela del bastidor, donde se debe tener bastante cuidado con los clavos que pueden estar oxidados.

Después se anclará la tela sobre una superficie rígida pero acolchonada para trabajar adecuadamente el soporte.

2.2. Limpieza suave del reverso.

A continuación se realizará una limpieza mecánica con procesos en seco, en primer lugar mediante brocha y aspiración, con el fin de eliminar la suciedad medioambiental acumulada en la superficie de la obra que dificulta su lectura original. Teniendo en cuenta una limpieza un poco más exhaustiva ésta se llevará a cabo con la goma abrasiva Wishab.²²

Si aún así quedase algún resto más grueso o con mayor dificultad de eliminación, se procedería a eliminarlo mediante bisturí, pero teniendo la máxima precaución posible de no dañar el soporte.

2.3. Tratamiento del soporte.

Seguidamente, se procedería al refuerzo del soporte textil, mediante un tratamiento puntual en pequeños daños y desgarros.

Éste método consistirá en la restauración de microcirugía textil hilo a hilo con Beva 371.²³ El proceso “permite dar continuidad al

²² Producto especial de látex vulcanizado. PH neutro.

²³ Adhesivo termofusible, reversible, con buena elasticidad y estabilidad química. Compuesta por Elvax (copolímero del etil vinil acetato EVA). Presencia de gel opaco a temperatura ambiente

soporte textil original, devolviendo las propiedades mecánicas en la zona de la rotura y al mismo tiempo recuperar la tensión original del tejido. Tal y como su nombre indica, consiste en unir cada uno de los extremos de los hilos rotos con sus respectivos opuestos, tejiéndolos siguiendo el ritmo que marque el tejido y, si es necesario, añadiendo nuevos hilos similares al original [...] Este nuevo método apuesta por aplicar pequeñas cantidades de adhesivo. De esta forma, se consigue reducir la tensión sobre el soporte, y por lo tanto, obtener un mejor comportamiento estructural de la tela. También permite obtener un mejor resultado estético, sin alterar la visión original del soporte, y facilita la reversibilidad de la intervención. Se trata, por lo tanto, de un método preciso y laborioso.”²⁴

Una vez saneados todos los rotos y faltantes de soporte, se procederá a la colocación de bandas para reforzar los bordes y facilitar el posterior tensado de la obra en su bastidor. Hay que tener en cuenta que este tratamiento se realiza ya que los clavos han ocasionado agujeros, y con ellos diferentes tipos de tensiones sobre la pieza pictórica, para ello he considerado que lo más adecuado para ésta obra sería un tejido de lino fino, para que la pieza pueda seguir ejerciendo sus movimientos de contracción/dilatación sin ningún impedimento con el adhesivo de Beva 371 Film.²⁵

Para ello primero hay que calcular las dimensiones para el diseño y la colocación de los bordes, teniendo en cuenta que se suele trabajar con el sistema “en aspa”. Se elabora la mezcla impermeabilizante, aplicada a brocha, que consta de 1 parte de Plextol B-500 en agua (1 parte por 3 partes) y 1 parte de Klucel G (30 gramos/1 litro), aplicándolo en el nuevo lino fino por el anverso y reverso.

Finalmente, tras cortar exactamente a la medida, aplicamos el adhesivo film en la zona impermeabilizada, recordando que este es termofusible, habrá que aplicarle calor y presión con la ayuda de espátula caliente o vapor caliente, interponiendo entre el borde y la plancha un papel Melinex. Para asegurar la fijación del adhesivo en el soporte, colocamos pesos sobre el borde.

que produce acabados mates al secarse. Punto de fusión: 50-55. Soluble en nafta, tolueno, acetona y etanol.

²⁴ <http://unicum.cat/es/2013/12/microcirurgia-textil-tractament-d%E2%80%99un-estrip-pel-sistema-d%E2%80%99adhesio-fil-a-fil-%E2%80%99Cla-presentacio-al-temple%E2%80%99D-de-claudio-lorenzale/>

²⁵ Presenta características similares a la Beva 371. A diferencia, ésta viene intercalada entre un soporte de poliéster y un papel blanco revestido de silicona. Para su uso, debe activarse con una plancha termofusible y posteriormente retirar el soporte de film. Una ventaja y motivo por el que se utiliza cada vez más éste producto es porque hasta que no pasa a estado líquido, puede cortarse y aplicarse a pequeñas áreas definidas sin peligro de que se expanda.

Una vez saneados los rasgados, la obra se desprotegerá y tensará en el bastidor original, ya que se encuentra en buen estado, pero se le aplicará un preventivo insecticida para prevenir posibles ataques de insectos xilófagos.

3ª Fase Intervención: Tratamiento estético.

Tras estabilizar el soporte textil, se procederá a la realización de la intervención de tipo estético con el fin de devolver, en la medida de lo posible, la lectura colorimétrica inicial de la obra.

3.1. Limpieza físico-química.

Se abordará una segunda fase de limpieza que sería de carácter químico, donde el disolvente suele actuar rompiendo los enlaces primarios de los productos sólidos y de esta forma los reblandece y son fácilmente eliminables. Las sustancias que actúan así son los ácidos y las bases, los cuales hidrolizan las grasas y actúan especialmente bien sobre óleos secos y antiguos. Tras realizar un test de solubilidad sobre la superficie policroma, se elegirán los métodos de limpieza más adecuados.

Después, se aplicará una primera capa de barniz, Satiné Lefranc y White Spirit²⁶ (en proporción 1:1) ejerciendo de protector, aplicado a brocha.

3.2. Tratamiento de lagunas.

Posteriormente, se procederá a la reintegración volumétrica de las pérdidas de los estratos pictóricos mediante cola animal y sulfato cálcico, teniendo en cuenta que la capa de preparación es coloreada, también se le añadirá pigmento almagra, teniendo en cuenta siempre los materiales afines al original.

A continuación se reintegrarán las lagunas estucadas de la obra con acuarelas mediante el método del *tratteggio* vertical,²⁷ por aproximación del color, siguiendo un criterio diferenciable y reversible con el original.

Después, se aplicará una segunda capa de barniz mediante brocha, en la misma proporción que en la capa anterior.

²⁶ Disolvente en estado líquido, extraído del petróleo, que presenta unas características incoloras claras, y posee una baja solubilidad en agua y un olor muy fuerte.

²⁷ Rayado paralelo que el ojo entremezcla mediante efecto visual creando una tinta plana y uniforme.

Posteriormente, se retocarán las lagunas con pigmentos al barniz.

3.3. Barnizado protección final.

Finalmente, se aplicarían diversas capas de barniz de forma homogénea, ejerciendo también de protector, aplicado mediante spray para adecuar la lectura final de la obra brillo/mate.

Con esto, la intervención realizada permitiría la consolidación material de la obra (soporte lúneo y tela), frenando el deterioro de la policromía evitando pérdidas en el estrato de preparación y policromía. Finalmente consiguiendo restituir la integridad estética de la obra con los tratamientos de limpieza, parchados y reintegración cromática de la policromía.

En último lugar, con el fin de que la pintura de este informe presente una futura conservación en las mejores condiciones posibles, se van a citar una serie de recomendaciones básicas relacionada con la preservación de la obra, por lo que es importante que se considere lo siguiente:

- Efectuar una limpieza superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un plumero suave y extremo cuidado. En ningún caso se deben utilizar para la limpieza paños con agua ni ningún otro producto.

- Evitar que la pieza esté en continuo contacto con las radiaciones lumínicas directas.

- Es recomendable que la obra se mantenga en unos niveles de temperatura y humedad estables.

- Realizar periódicamente revisiones del estado de conservación de la obra, si se observase cambios bruscos, avisar inmediatamente a un especialista para que pausar el deterioro en el mínimo tiempo posible.

5. CONCLUSIONES

A modo de resumen y basándonos únicamente en las escasas referencias que tenemos, podemos deducir que la obra fue ejecutada por un pintor activo en la Valencia de la segunda mitad del siglo XVIII. Pintor que, gracias al flujo de obras pictóricas in crescendo, para la época, permitió desarrollar las habilidades del mismo al igual que el material y la técnica utilizada.

Al realizar un retrato de cierto prestigio, ya que se trata de un retrato noble, hace que la destreza a la hora de abordar la composición en el lienzo y su pincelada suelta y enérgica, a todos nos gustaría conocer detalladamente y con certeza la identidad del autor pudiendo estudiarlo en profundidad.

Tras este estudio, se ha intentado arrojar un poco de luz a uno de los periodos menos conocidos de la historia del arte valenciano, la primera mitad del siglo XVIII, en el que todavía abundan obras emblemáticas de pintores desconocidos, donde el Barroco en España se abre paso a través la influencia italiana, a la que nos arraigamos fuertemente, no solo en la arquitectura, sino también en la pintura y en la misma manera de vestir.

Cabe añadir, como dato complementario y concluyente, que en un futuro estaría interesante utilizar este proyecto para el estudio e investigación del retrato masculino que va ligado junto al retrato estudiado en profundidad a lo largo del proyecto, ya que la línea de trabajo sería muy similar a la aquí citada.

6. BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, A.: *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- CALVO, A.: *Conservación y Restauración. Manuales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- GIMILIO, D.: *José Vergara Gimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII*. Museo Bellas Artes de Valencia, Ars Longa, 2003.
- GONZALEZ, A; MACARRÓN, A.: *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Tecnos, 2004.
- LLANES, C.: *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València (Volum I – II)*. València: Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 2011.
- LLAMAS, R.: *La conservació i restauració de les pintures de cavallet. Com apropar-se a la disciplina. Renaixença i futur*. Valencia: Monografies de la Universitat Politècnica de València, Sobre ciència, tecnologia i art, 2005.
- MARTÍNEZ, M^a: *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Editorial Tecnos, 2008.
- PASCUAL, E.; PATIÑO, M.: *Restauración de Pintura*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A., Marzo 2006.
- PORTÚS, J.: *El concepto de pintura española: Historia de un problema*. Madrid: Editorial Verbum, 2012.
- PUIGGARI, J.: *Monografía histórica e iconografía del traje*. Barcelona: Editorial Facsimil, 1886.
- VICENTE, T.: *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- VILLARQUIDE, A.: *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A., 2004
- VIVANCOS, V.: *Pintura de caballete, casos prácticos de restauración*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

Revistas y publicaciones periódicas:

·*Archivo de Arte Valenciano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2011. Num. XCIII, ISSN: 0211-5808. (Consultada en Junio de 2014). Disponible en: <http://www.realacademiasancarlos.com/index.php?action=ListArchivos>

·MARCO, V. *Florencio Guilló, pintor valenciano del siglo XVIII*. Museo Nacional de Cerámicas y Artes Suntuarias "González Martí". Ars Longa. Nº 17, 2008. Pp: 81-90.

Página web:

·AAVV. MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Enciclopedia online. Camaron Boronat Jose*. Madrid: Fundación amigos Museo del Prado. (Consultada en Junio de 2014) Disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/camaron-boronat-jose/>

·AAVV. MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Enciclopedia online. Lopez Portana Vicente*. Madrid: Fundación amigos Museo del Prado. (Consultada en Junio de 2014) Disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/lopez-portana-vicente/>

·AAVV. MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Enciclopedia online. Maella Mariano Salvador*. Madrid: Fundación amigos Museo del Prado. (Consultada en Junio de 2014) Disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/maella-mariano-salvador/>

·AAVV. MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA. *La pintura academicista*. Valencia: Generalitat Valenciana. 2011. (Consultada en Junio de 2014) Disponible en: <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0404.htm>

·AGUILAR, J.; HASBACH, B. *Calcos de los dibujos de las vestiduras*. Sevilla; Junta de Andalucía. (Consultada en Mayo de 2014). Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/html/sites/consejeria/areas/bbcc/Galerias/Adjuntos/conservacion_y_obras/bienes_muebles/ESTOFA_DOS.pdf

·JDIEZARNAL. *Galería de pintores valencianos*. (Consultada en Junio de 2014) Disponible en: <http://www.jdiezarnal.com/pintoresvalencianos.html>

·MAYANS I SISCAR, G. *Obra completa, Volumen V: Ensayo y varia: Ensayo Arte y pintar*. Biblioteca Valenciana Digital. (Consultada en Junio de 2014). Disponible en: <http://bv2.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idUnidad=47684&idCorpus=20000&posicion=1>

·MILLARS, ESPAI I HISTÒRIA. *Biografía inédita de los hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón*. Vol: 25. Castellón; Universidad Jaime I. 2002. (Consultada en Junio de 2014) Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/130775/180520>

·PRADO, Y. *Un poco de historia del retrato*. Barcelona. 2013. (Consultada en Junio de 2014). Disponible en: <http://www.retratosalapiz.galeon.com/productos1417726.html>

·SAINT-VENANT: Dictionnaire Historique du Vendomois (Diccionario historic de Vendômes). 1910. (Consultada en Mayo de 2014). Disponible en: <http://www.francebalade.com/vendome/bouvendom.htm>

·UNICUM. *Microcirugía textil. Tratamiento de un rasgado por el sistema de adhesión hilo a hilo: "La Presentación en el Templo" de Claudio Lorenzale*. Cataluña. 1 Diciembre, 2013 (Consultada en Junio de 2014). Disponible en: <http://unicum.cat/es/2013/12/microcirurgia-textil-tractament-d%E2%80%99un-estrip-pel-sistema-d%E2%80%99adhesio-fil-a-fil-%E2%80%99Cla-presentacio-al-temple%E2%80%9D-de-claudio-lorenzale/>

Audiovisuales:

·SCOTT, P. *500 years of female portraits in western art* (500 años de la mujer en el arte occidental). En Youtube.es (Consultada en Junio de 2014). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nUDIoN-Hxs>