

TFG

La Academia de San Carlos de Valencia, cuna de grandes artistas: Estudio técnico y conservativo de un apunte académico de Juan Genovés. (Fondo de Arte y Patrimonio UPV)

**Presentado por María Paz Valle Narciso
Tutor: Susana Martín Rey**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2016-2017**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

En el presente trabajo se desarrolla el estudio técnico y conservativo de un apunte académico del Fondo de Arte y Patrimonio de la UPV, llamado *Desnudo Masculino*, realizado por Juan Genovés como alumno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En primer lugar se ha estudiado los orígenes y evolución de la institución en la que se formó Juan Genovés. A continuación nos hemos detenido en el periodo sociopolítico en el que se formó el artista, relacionándolo con la situación de la academia, para entender cómo ese momento, situado al final del primer franquismo, forjó en él un espíritu artístico comprometido.

Para completar el conocimiento sobre el pintor, hemos estudiado una serie de artistas valencianos entre los que, partiendo de un factor común entre ellos y Juan Genovés, la formación en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, se ha encontrado un hilo conductor que nos ha llevado por la pintura comprometida, pasando por la búsqueda de nuevas técnicas de expresión y que finaliza en lo que se ha dado en llamar el Realismo Valenciano. Finalmente, este estudio previo nos ha dado pie para culminar este Trabajo Fin de Grado con una propuesta de intervención basada en el análisis técnico de la obra y la valoración sus patologías.

PALABRAS CLAVE

Juan Genovés, catalogación, Academia de San Carlos, investigación/Genovés, Academia BBAA, documentación, investigación, pintura sobre lienzo, restauración patrimonio.

SUMMARY

This work constitutes a technical and conservative study on an academic outline from UPV's *Fondo de Arte y Patrimonio* called *Desnudo Masculino*. This piece of art was created by Juan Genovés as a student of Academia de Bellas Artes de San Carlos in Valencia. Firstly, the origins and evolution of the institution where Juan Genovés had received his training were studied. Subsequently, the social political moment in which the artist studied has been discussed in relation to the situation of the academy in order to understand

how that moment, in the later stages of the first part of the Franco regime, instilled in him a committed artistic spirit.

In order to come to an understanding about the artist, multiple Valencian artists have been researched based on a common element. A common thread has been found between them comprising of a painting style that is devoted to society, the exploration of new techniques of expression, and what has been called the Valencian Realism. This substantiates the claim that the academy is a cradle of great artists. Finally, that study is the antecedent for this Trabajo de Fin de Grado culminating in a proposal for intervention based on both the technical analysis of the work and the problems of the art work.

KEY WORDS

Juan Genovés, cataloguing, Academia de San Carlos, research/Genovés, Academia BBAA, documentation, research, canvas painting, cultural heritage restoration.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Objetivos.....	6
3. Metodología.....	7
4. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.....	8
4.1. Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.....	8
4.1.1.Los comienzos (1762 - 1766).....	8
4.1.2.Etapa pre-académica (1766 - 1784).....	8
4.1.3.Etapa académica (1784 - hasta la actualidad).....	9
4.2. Juan Genovés alumno de la Academia (periodo de 1946).....	11
5. La Academia de Bellas Artes de Valencia cuna de Artistas comprometidos.....	13
5.1. Manuel Boix (1942).....	13
5.2. Rosa Torres (1948).....	15
5.3. Vicent Peris (1943).....	15
5.4. Vicente Castellano (1927-2014).....	16
5.5. Juan Genovés (1930): Trayectoria y desarrollo artístico.....	17
6. Estudio estético y compositivo de la obra ‘Desnudo masculino’.....	21
6.1. Estudio técnico de los materiales.....	25
6.1.1.Estratos pictóricos.....	25
6.1.2.Soporte textil.....	26
6.1.3.Bastidor.....	27
6.2. Estado de conservación de la obra.....	27
6.2.1.Estratos pictóricos.....	27
6.2.2.Soporte textil.....	28
6.2.3.Bastidor.....	28
6.3. Propuesta de intervención.....	30
7. Conclusiones.....	35
8. Bibliografía consultada.....	37
9. Índice de imágenes.....	39

1. INTRODUCCIÓN

Realizar una propuesta de intervención de una obra de un artista reconocido como Juan Genovés, es un reto y una responsabilidad, es por eso que hemos querido realizarla desde el conocimiento profundo del autor como base, para posteriormente, realizar la propuesta de intervención más adecuada.

Pero conocer un artista es una tarea de estudio compleja, por ello en primer lugar hemos revisado su entorno formativo en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, revisando brevemente la historia y evolución de la misma. A continuación hemos situado a nuestro autor en su contexto sociopolítico y formativo, en momentos difíciles en España en plena dictadura franquista y hemos descubierto un Genovés comprometido, inquieto artísticamente y de espíritu inconformista.

Pero estudiando algunos artistas valencianos que compartieron con él el periodo formativo inicial y el periodo histórico que situamos entre el final de la postguerra y la apertura democrática española, hemos descubierto como hay unos nexos comunes que los unen. Estos pintores, coincidieron en grupos innovadores o simplemente trazando trayectorias con ciertos paralelismos artísticos pero con singularidad propia, que nos ha permitido vislumbrar un entrono artístico valenciano de una gran calidad, con origen en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, formado por almas inconformistas, inquietas y comprometidas que nos ha permitido un conocimiento amplio de Genovés.

Todo ello como base, para realizar el estudio técnico y conservativo de la obra, que permita su correcta conservación, una vez llegado el momento de su intervención.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Grado ha sido estudiar la trayectoria artística y técnica de un autor tan emblemático como Juan Genovés, como herramienta de análisis conservativo, con el fin de poder realizar una propuesta de intervención para la obra *Desnudo Masculino*, de la época de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Como objetivos secundarios se ha perseguido profundizar en su etapa formativa, partiendo una revisión histórica de la Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su inicio hasta nuestros días.

Relacionar la trayectoria de Juan Genovés con la de varios artistas valencianos contemporáneos a él formados en Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, que han compartido iniciativas sociales, movimientos artísticos, que ayudan a entender el contexto del artista y, su producción pictórica de esa época.

3. METODOLOGÍA

El presente Trabajo Fin de Grado se ha abordado de dos formas claramente diferenciadas: un estudio teórico y una propuesta teórico-práctica.

El estudio teórico, realizado para profundizar en la trayectoria formativa y artística de Juan Genovés así como en su contexto social, se ha basado principalmente en los siguientes elementos metodológicos:

- En primer lugar se realizó una revisión bibliográfica e historiográfica principalmente a través del material de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Posteriormente se accedió a la consulta de documentación on-line de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de revistas especializadas de arte, periódicos de información general y otras fuentes de la red, nacionales e internacionales como "Tendencias del Mercado del Arte" o Levante EMV.com.
- Finalmente, se indagó sobre las relaciones entre el contexto formativo y el desarrollo artístico de Juan Genovés y el resto de autores estudiados.

En cuanto a la parte teórico-práctica, las herramientas metodológicas han sido las siguientes:

- Estudio visual de los materiales que conforman la obra.
- Evaluación del estado de conservación.
- Realización de registro fotográfico de la obra.
- Análisis e interpretación de la documentación fotográfica recopilada.
- Realización de los mapas de daños.
- Realización de la propuesta de intervención.

Todo ello con el fin de obtener datos sobre la composición de los elementos que conforman la obra para una correcta intervención.

La propuesta de intervención se ha realizado desde el principio basado en el respeto a la obra, desde el conocimiento adquirido sobre el artista y su contexto.

4. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

4.1. Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Siguiendo el esquema de S. Aldana, para repasar brevemente la historia de la Real Academia de San Carlos, revisaremos las tres grandes etapas propuestas por él en uno de sus estudios teóricos centrados en este tema¹:

- *Los comienzos (1762-1766).*
- *Etapas pre-académicas (1766 a 1784)*
- *Etapas académicas (1784 -hasta la actualidad)*

4.1.1 Los comienzos (1762-1766)

En 1762 los académicos valencianos que habían fundado y mantenido activa la Academia de Santa Bárbara, envían al rey Carlos III un “Memorial” solicitándole la creación de una Academia que fuera la continuadora de la anterior. El escrito, se remitió a la Academia de San Fernando, que debía informar al Monarca. El “Memorial” fue presentado por Manuel Monfort, profesor de Grabado y se acompañaba de diversas obras de los miembros de la Academia Santa Bárbara con la intención de que los académicos de San Fernando conocieran el nivel artístico de los artistas valencianos. El resultado fue que varios de ellos fueron nombrados académicos de mérito por San Fernando,² lo que demuestra su elevado nivel.



Imagen 1. Miguel March, 1635-1670, *Alegoría del óleo*.

Carlos III lo aceptó y fue creada con fecha 14 de febrero de 1768 la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ubicada en el Convento del Carmen.³ A partir de ese momento se impartieron las enseñanzas de las tres Nobles Artes: Pintura, Escultura y Arquitectura. Los estudios reglados se organizaron con la distinción de menores y mayores. Los menores eran denominados “Principios y Estampas” o “Primeros rudimentos” y los mayores constituían las especialidades de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado.⁴

¹ ALDANA, S. *Real Academia de Bellas Artes de Valencia. Historia de una Institución*, p. 35.

² *Ibíd.*, p. 36.

³ *Ibíd.*, p. 37.

⁴ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Historia*. <<http://www.realacademiasancarlos.com/>>.

4.1.2 Etapa pre-académica (1766 - 1784)

En esta etapa se continúa la labor de la Academia de Santa Bárbara. Se ocuparon las mismas aulas que fueron rehabilitadas.

En cuanto a la docencia se decidió que se realizaría en dos partes, la de invierno (de octubre a marzo) y la de verano (de mayo a julio). Las clases de pintura y escultura se organizaron en tres niveles: Principios, Modelo en yeso o en blanco y del Natural⁵.

4.1.3. Etapa Académica (1784 hasta la actualidad)

El periodo que va de 1784 a 1814, que incluye la guerra de la Independencia Española, resulta ser un periodo muy productivo en la vida de la Academia. Además en 1784 se añadieron las asignaturas de “Dibujos de Flores y Ornatos aplicados a los tejidos”, debido a la importancia adquirida por la industria de la seda durante las últimas décadas del siglo XVIII.⁶ A partir del año 1814, las nuevas corrientes del pensamiento llegan también a la Academia.



Imagen 2. Vicente Salvador Gómez, 1967, *Dante y sus musas en el baño*.

En 1836 se escribe el primer Reglamento de Estudios de la Academia que se mantuvo al menos hasta 1945, año en el ya aparece el primer plan de enseñanza de las Bellas Artes.⁷ Desde su fundación la Academia ocupaba los espacios que el “Estudi General” de la Universidad le había proporcionado, el traspaso al desamortizado convento del Carmen tuvo lugar en 1837. Durante estos años se fueron trasladando a los nuevos locales obras de arte de los conventos de la ciudad de Valencia. Es en este lugar donde permanecerán unidos Academia, Museo y Escuela desde 1850 a 1946. La institución académica aportaba a ese conjunto, además, su propio patrimonio.⁸ Esos fondos iban a ser la base del futuro Museo Provincial de Bellas Artes, que fue abierto al público en 1839.

De 1848 a 1939 transcurre un largo y convulso período y el cambio de Régimen de la Monarquía a la República y la Guerra Civil. Según refiere S. Aldana, en los documentos del Archivo de la Academia no se reflejan de manera evidente los sucesos políticos de aquellos años, sin embargo sí que parece ser que se pueden apreciar las representaciones de sus sentimientos, en momentos especiales, aunque siempre con discreción⁹.

⁵ ALDANA, S. Op. Cit, p. 39.

⁶ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Historia* <<http://www.realacademiasancarlos.com/>>.

⁷ ALDANA, S. Op. Cit, p. 49.

⁸ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Historia* <<http://www.realacademiasancarlos.com/>>.

⁹ ALDANA, S. Op. Cit, p. 50.

Finalizada la Guerra Civil se reanudó la vida académica, a la vez que lo hizo la docencia en la Escuela de Bellas Artes, cuyos estudios fueron reorganizados por el Ministerio de Educación Nacional, que también nombró profesores para impartir las distintas materias previstas por el Ministerio. El 15 de Septiembre de 1939 el rector de la Universidad Literaria de Valencia crea una Junta Provisional de la Academia, que comenzó a realizar sus funciones pero también fue necesario resolver los múltiples daños provocados por la guerra¹⁰.



Imagen 3. Juan Conchillos Falcó, 1641-1711, *Academia*.

Por otro lado se solicitó por un grupo de antiguos académicos y por el director temporal de la Academia, que se cubriesen las vacantes de Numerarios, producidas en general por razones no académicas relacionadas con la Guerra Civil, recibiendo de la Dirección General competente en aquel momento que se cubriesen conforme a lo previsto a la normativa establecida desde antiguo.¹¹ Lo que da idea del férreo control que ejercía la dictadura franquista en todos los ámbitos de la vida de los españoles y lógicamente en la cultural y académica.

La Academia viviría en 1957 momentos contradictorios y situaciones muy distintas. Por un lado se aumentó el número de donaciones de obras de arte en la Academia y por otro sufrió graves daños producidos por las inundaciones del río Turia en el mes de Octubre de ese mismo año, que afectaron al edificio de la Academia y Museo, las obras de arte y libros que poseían en la planta baja ambos edificios fueron dañados por el agua y el barro.

En 1961 se aumentó el patrimonio artístico de la Academia gracias a una gran donación de cuadros y otras obras de arte del entonces nuevo presidente, D. Javier Goerlich Lleó. Fueron 130 piezas que supusieron la mayor incorporación hasta la fecha, lo que fue un acontecimiento cultural muy importante para Valencia, la Academia y el propio Museo.¹² A esta donación se sucedieron otras muchas de pinturas y esculturas, algunas de ellas fueron obras entregadas a la Academia en el momento de la toma de posesión de cargos académicos. Paralelamente la Academia se distinguió por la defensa que hizo de todo el patrimonio valenciano en peligro de destrucción.

A partir de 1973 se abre hasta la actualidad, un periodo de gran actividad cultural donde las transferencias autonómicas permitirán convenios con sus instituciones que sin duda la favorecieron. Desde 1987 la Real Academia es miembro del Instituto de España, se encuentra bajo el Alto patronazgo de S. M.

¹⁰ *Ibíd.* p. 58.

¹¹ *Ibíd.* p. 59.

¹² *Ibíd.* p. 70.

el Rey y, está reconocida como Primera Institución Consultiva de la Comunidad Valenciana.

Por último señalar que en 1942 se decidió dedicar la ubicación del convento del Carmen a la Escuela de Bellas Artes y en 1946¹³ se trasladó el fondo museístico y la Academia al Palacio de San Pío V, donde tienen su sede Academia y Museo.

Desde que se separaron Escuela de la Academia y el Museo, diversas han sido las ubicaciones y dependencias administrativas de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en 1934 es regulada como Escuela Superior y transformada a Facultad de Bellas Artes de San Carlos en 1971 siendo integrada en la Universidad Politécnica en 1978, trasladándose a su actual ubicación en el Campus de Vera en 1984.

4.2. Juan Genovés alumno de la Academia (1946).

En el periodo situado en el primer Franquismo, en el que la represión de la dictadura marcaba todos los órdenes de la sociedad española, pero el final de la II Guerra Mundial y la derrota del fascismo hacen que España sienta el rechazo internacional y comience a organizarse en la clandestinidad y el exilio los movimientos de oposición al franquismo, es aquí donde podemos situar el comienzo y evolución de la actividad artística de Juan Genovés, ya que nacido en 1930 entra a formarse en la Escuela de Bellas Artes de Valencia en 1946, destacando como un pintor precoz y por sus orígenes y educación preocupado por la renovación del arte español y por la función del arte y el artista en la sociedad.

Su concepción del arte como elemento transformador y comprometido con el entorno le llevó a formar parte de colectivos muy significativos en el panorama español de postguerra: Los Siete (1949), Grupo Parpalló (1956) y Hondo (1960). De forma directa o indirecta, los centros de formación superior como la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia generaba inquietudes en sus estudiantes que abrían brechas en los muros de la dictadura por donde entraba aire fresco en forma de debates, nuevas ideas, técnicas e iniciativas artísticas, intelectuales y sociales.

Como dice el propio Genovés en una entrevista para la revista virtual “Tendencias en el Mercado del Arte” realizada por Carlos García-Osuna¹⁴:

¹³ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. <<http://www.realacademiasancarlos.com/>>.

¹⁴ GARCÍA-OSUNA C., Juan Genovés: “Soy un inconformista”. <<http://www.tendenciasdelarte.com/juan-genoves-soy-un-espiritu-inconformista/>>.

“(…) Valencia era un lugar horrible donde la cultura era cero, un pozo sin fondo, un páramo. Aunque no habíamos salido fuera, los estudiantes teníamos unas enormes inquietudes y nos dijimos, ‘vamos a hacer algo’. Fuimos a ver a un tío mío que tenía una tienda de muebles, le contamos que teníamos que exponer pero que no teníamos donde hacerlo, y él nos ofreció su tienda. Por la noche quitábamos los muebles, y colgábamos los cuadros, era una exposición abierta, y esta iniciativa tan absurda y ridícula dio un gran ambiente a la ciudad. En Valencia el grupo de *Los Siete* adquirió una importancia tremenda porque se hicieron diálogos, debates, mesas redondas, en aquellos tiempos en que estaba todo prohibido, ¡no sé cómo nos dejaban! (...) ¡Montábamos cosas gordísimas allí!...”

5. La Academia de Bellas Artes de Valencia cuna de Artistas comprometidos: El inconformismo valenciano.

Como hemos visto, Juan Genovés se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia en un momento de la historia de España marcada por el inmovilismo franquista en la década de los sesenta, un relativo desarrollo económico y los primeros movimientos antifranquistas que tenían su reflejo en las distintas facetas de la vida social, intelectual o artística. En este sentido Juan Genovés ha sido un reconocido pintor valenciano comprometido con la renovación artística y con la influencia del arte en la sociedad, participando en movimientos sociopolíticos y decidido a desarrollar y experimentar nuevas técnicas pictóricas buscando un mensaje comprometido en un entorno de realismo político.

A continuación comentaremos rasgos esenciales de otros artistas que teniendo como denominador común con Genovés su formación en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en el caso de Vicente Castellano que fue coetáneo, han desarrollado trayectorias artísticas que coinciden en el compromiso social, algunos de ellos en el realismo o en el informalismo pictórico, pero sobre todo coinciden en el inconformismo, lo que da una seña de identidad a esta selección de artistas valencianos y todos ellos se encuentran vinculados en la activa participación en la colección de obras del Fondo de Arte y Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, que sin duda nos ayudan a entender el contexto del autor de la obra para la cual realizarnos una propuesta de intervención.

5.1 Manuel Boix (L'Alcudia 1942).

Artista valenciano reconocido internacionalmente en el campo de la pintura, la escultura, la obra gráfica y la ilustración. Aunque no coincide con Juan Genovés en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, se forma también en ella, comparte con él el interés por el realismo siendo considerado uno de los introductores del nuevo realismo en España en los años sesenta, que además no elude el compromiso social y político.

Manuel Boix se define por su disciplina en el proceso creativo, para él tiene un sentido el recurso relacionado con el azar y la espontaneidad, que quedan

de este modo, perfectamente encuadrados en el principal proyecto artístico. Es lo que de la Calle, R. denomina “Creatividad disciplinada”¹⁵.

Para este mismo autor la trayectoria artística de Manuel Boix queda encuadrada por el entorno social y cotidiano, por la narrativa literaria e histórica, por la tradición iconográfica y las nuevas aportaciones de los medios de comunicación y la continua intervención personal. Y según él de ahí nace su poética artística y su controlada concepción del arte.¹⁶

Su obra gráfica se encuentra mucho más desperdigada y divulgada en la vida cotidiana siguiendo técnicas distintas.

Pero además, al igual que Genovés, su compromiso es también político como podemos ver por su participación en la respuesta de artistas valencianos a la propaganda franquista de la época:

“(…) 1964 es el año en el que el régimen franquista celebró con gran pompa lo que el aparato de propaganda llamó XXV años de Paz, un macro evento en el que la dictadura trató de difundir al mundo una imagen de modernidad y pacificación. Como respuesta a esa operación de manipulación informativa, entre 1964 y 1976 la ciudad de Valencia vio surgir un conjunto de iniciativas artísticas asociativas sin precedentes en España. A la creación en 1964 del trío conformado por Manuel Boix, Artur Heras y Rafael Armengol, se unió la gestación, ese mismo año, del colectivo antifranquista Estampa Popular de Valencia y el Equipo Crónica”¹⁷.

Como grabador e ilustrador ha investigado sobre el aguafuerte y la serigrafía, siendo galardonado por sus ilustraciones de libros infantiles y juveniles y como ilustrador de revistas y de prensa, autor de numerosas portadas de publicaciones, un ejemplo reconocido por su calidad lo podemos encontrar en su trabajo sobre el Tiran lo Blanc.¹⁸

5.2 Rosa Torres (Valencia 1948).

Es otra artista formada en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, que se caracteriza por el compromiso con el arte, el entorno y la sociedad.



Imagen 7. Manuel Boix 1973, *Sant Brau*.

¹⁵ DE LA CALLE, R. *20 Artistas valencianos contemporáneos vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, p. 257.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 258.

¹⁷ IVAM, <<https://www.ivam.es/noticias/colectivos-artisticos-en-valencia-bajo-el-franquismo-1964-1976/>>.

¹⁸ DE LA CALLE, R. Op. Cit. P. 260.

Juan Genovés ha compartido con ella el protagonismo en algunas exposiciones al igual que con Manuel Boix, como la realizada por la Fundación Bancaja¹⁹ en el 2013 con en el nombre “Estudio de Arte” en la que se quería explorar la relación entre el artista, su taller a partir de la obra de 44 artistas contemporáneos valencianos. Pero además con Rosa Torres tiene en común que fueron colaboradores de la Cartelera Turia que ha sido considerada durante muchos años una especie de órgano de expresión de la oposición al franquismo en Valencia. De hecho en el 2014, en los 50 cumpleaños de la revista, se decidió realizar un encuentro entre todos los “creadores visuales” que habían colaborado con la revista exhibiendo 51 creaciones que cedieron para que fueran futuras portadas de la Cartelera.²⁰



Imagen 8. Rosa Torres, 2009, *Figures i paisatges*.

En la obra de Rosa Torres existe una estrecha relación entre las imágenes y las palabras. Como indica R. de la Calle²¹, Rosa Torres le gustan los juegos compositivos dónde se encuentran lecturas y reinterpretaciones de los principales fundamentos de sus propios recursos lingüísticos. Como a Genovés en los sesenta, un realismo crítico influiría en sus posteriores trabajos artísticos. En la llamada “renovación del sesenta y cuatro” se renovaron los lenguajes artísticos. Rosa Torres también formó parte de ese grupo, que hoy constituye una parte esencial en la historia del arte valenciano, el Equipo Crónica, que le servirá de aprendizaje, y condicionará también sus estrategias artísticas.

Cabe destacar que aquí hay otro punto de conexión entre la trayectoria de Genovés y Rosa Torres, el activismo político antifranquista, ya que el objetivo de Equipo Crónica fue el de transmitir un mensaje crítico y social de carácter antifranquista y contra el individualismo imperante²².

5.3 Vicent Peris (Valencia 1943).

Otro artista formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y que tiene en común con Juan Genovés y el resto de artistas citados, haber conformado un movimiento que ha llegado a considerarse como “el Realismo Valenciano”²³. Pero en este caso, Vicente Peris aporta una variante, la utilización de la fotografía en la pintura realista.

¹⁹ FUNDACIÓN BANCAJA, <<http://www.fundacionbancaja.es/cultura/exposiciones/estudios-de-arte.aspx> Bancaja>.

²⁰ TORRES, S. *La Turia de los supervivientes* < <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/07/03/53b57f3c268e3e77458b4586.html>.

²¹ DE LA CALLE, R. Op. Cit. P. 351.

²² WIKIPEDIA. *Equipo Crónica*. < https://es.wikipedia.org/wiki/Equipo_Cr%C3%B3nica>.

²³ MONTSERRAT, D. *Ibercaja enseña 'la memoria fotográfica' del realismo valenciano*.



Imagen 9. Vicent Peris, 2005, *La mañana en San Marcos*.

Reconocido por la gran plasticidad que se encuentra en sus obras, y como ocurre con el resto de artistas valencianos citados, junto a un fuerte sentimiento social.

R. De la Calle, al comentar su obra relacionada con Venecia y el Carnaval, divide la obra de Vicente Peris en escenas, cuadros y detalles: las escenas se van definiendo plásticamente a lo largo de su obra, una junto a otra, en un sin fin de rápidos movimientos reflejados en la pintura. Pero luego es fácil descubrir la estructura base de sus cuadros, que se produce en secuencias.²⁴

No podemos dejar de hacer mención al carácter innovador de Vicente Peris buscando siempre nuevas formas de expresión artística²⁵:

(...)Innovador en sus propuestas de nuevas expresiones y técnicas pictóricas, como la simbiosis con la fotografía, la pintura compuesta de pólvora y la deflagración de los lienzos, el uso de la cerámica, la madera o la plata. Pionero en la exploración de nuevos formatos, como los continuos fragmentados o la pintura sobre el lienzo sin fin, convertida en arquitectura conformadora del espacio. Integrador de la celebración, el ritual escénico y el proceso de la pintura como parte indivisible de la obra artística.

En definitiva, un pintor de síntesis transversal de las artes, un artista integrador de la realidad cotidiana con la obra artística.

5.4 Vicente Castellano (Valencia, 1927-2014).

No podemos dejar de citar un referente anterior a Genovés y que lamentablemente ya ha fallecido.

Vicente Castellano en 1951 obtuvo la Beca de Grabado de la Diputación de Valencia, pasó a la Escuela de Bellas Artes de París desde donde se abre a los círculos internacionales mostrando su obra en París y Bruselas. Volvió a Valencia en el año 1977 donde acaba trabajando como profesor en la Universidad de Bellas Artes, etapa que también marcaría su carrera artística.

En los veinte años que pasó en Francia, puso en práctica opciones artísticas diferentes.



Imagen 10. Vicente Castellano, 1962, *Objectes reliquiaris*.

²⁴ DE LA CALLE, R. Op.Cit., p.275.

²⁵ VICENTE PERIS, <<http://vicenteperis.net/es/biography/>>.

Como refiere R. De la Calle²⁶, en ese periodo, se pueden hablar de algunas etapas distintas, en su etapa de formación sus obras son sobre todo figuraciones de interiores, personajes y diversos paisajes urbanos, que apuntan hacia un cierto aire de pintura mural.

Luego esos temas varían, presenta fuertes influencias cubistas ante todo. Pero más bien se trata de una etapa de transición.

A partir de 1957, en su estancia en París, se califica su obra con la expresión “miserabilismo abstracto”²⁷. Quiriendo experimentar todo, intentó crear su propia corriente pictórica, buscando siempre una unidad.

En palabras del propio autor en entrevista concedida al periódico las Provincias de Valencia con motivo de la exposición sobre una antología completa del artista:

“Cuando llegué a París en 1955, el choque con la realidad que dejaba atrás fue tremendo, de golpe tenía todo lo que necesitaba para desarrollarme”²⁸.

Años después, el nuevo realismo empezaba a aparecer en sus recursos pictóricos, en aquel contexto francés de los sesenta.

Tras una exposición en Basilea con Antoni Tàpies y Manuel Miralles, su obra se sitúa en el “Nouveau réalisme”. Su última etapa parisina, transcurre entre el 1968 y 1977, donde vuelve a la tendencia abstracta de su pintura, variando en la síntesis y en la figura. Se introduce en algunos aspectos en el humanismo, relacionado con la cultura clásica, a sus mitos y a sus símbolos. En el retorno a Valencia en 1977, se centrará en series que las forman estructuras circulares centradas y muy fuertes en su geometría de trazos enlazados. Finalmente se incorpora como profesor a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia al Departamento Pintura impartiendo “Concepto y Técnica del Color”.



Imagen 11. Vicente Castellano, 1956, *Sur 4 Mures*.

5.5 Juan Genovés: Trayectoria y desarrollo artístico.

Tras haber revisado el contexto histórico, formativo y artístico de Juan Genovés, relacionándolo con otros artistas valencianos ahora nos centraremos y profundizaremos en su trayectoria artística.

²⁶ DE LA CALLE, R. Op.Cit., p. 69.

²⁷ DE LA CALLE, R. Op. Cit., p. 70.

²⁸ LASPROVINCIAS.ES, <http://www.lasprovincias.es/v/20100508/culturas/descubrir-vicente-castellano-20100508.html>.

Nacido en Valencia el 1930 y formado en la escuela de bellas Artes de San Carlos. Su trayectoria artística comenzó en la década de los 50, periodo de gran importancia, porque en él comenzó a eliminarse el aislamiento internacional en el que estaba España después de la segunda guerra mundial. Ese tímido aperturismo facilitó una mayor fluidez de información en cuanto a la cultural, que en arte, significó el triunfo del arte abstracto.²⁹ En esta década, Genovés comenzó a evidenciar su compromiso con su entorno por involucrarse con los medios vanguardistas del momento y entre Valencia y Madrid, se vinculó con el famoso grupo Parpalló.³⁰

El Grupo Parpalló fue un grupo de artistas formado en Valencia y alrededores de la comunidad en octubre de 1956. Se fundó para conectar la creación artística valenciana con el panorama internacional después de la interrupción a causa de la Guerra civil Española. Fue el primer foco de introducción del informalismo en la Comunidad Valenciana.³¹

Luego se vinculó al Grupo Hondo, que fue un grupo de pintores españoles, creado en 1961 en Madrid. Sus fundadores fueron Juan Genovés, José Paredes Jardiel, Fernando Mignoni y Gastón Orellana, oponiéndose a la abstracción propia del arte informal.

Para M. García, en términos artísticos, el trabajo de Genovés se enfrenta a aquellos problemas que presentan las obras pertenecientes a los tiempos del “pop-art”, en los que todavía se discutía sobre el fondo y la forma de la obra de arte.³² Genovés ha representado siempre la pintura como un lenguaje visual. Dijo en su momento:

³³“Empecé haciendo unas figuras pequeñitas dentro de multitudes, luego la figura fue creciendo, y se ve como en un zoom que se ha ido agrandando con una progresión que llegó a asustarme”.

Genovés pretendía representar el miedo presente en el país por el momento histórico. Y que él mismo vivió durante la dictadura.

Según el citado autor, el concepto de miedo proviene seguramente, del recuerdo de los bombardeos franquistas en Valencia en plena guerra civil española (1936-1939), también del miedo a la represión política durante el franquismo (1939-1975) y por último, al miedo del ser humano ante la violencia a la sociedad de ese tiempo. Pero para él hay un miedo más profundo

²⁹ CALVO, F. *Genovés: Pinturas, dibujos i esculturas, 1994-2004*, p. 37.

³⁰ WIKIPEDIA. *Grupo Parpalló*. https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Parpall%C3%B3.

³¹ WIKIPEDIA. *Grupo Hondo*. https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Hondo.

³² GARCÍA, M. Op. Cit., p.13.

³³ *Ibíd.*, p. 14.



Imagen 12. Juan Genovés, 2002, *Il·lustració quaderno de México*.



Imagen 13. Juan Genovés, 1994, *Que sempre ho bifurquen*

que ha estado rondando al artista durante toda su carrera como artista, el miedo ante el lienzo en blanco.

A partir del año 1966, cuando ya se une a la Malborough Gallery de Nueva York, comienza la internacionalización de este artista. Así, iría viviendo las distintas etapas de una obra cercana al realismo.

Por otro lado la tendencia política de Genovés, siempre se ha inclinado hacia posiciones progresistas de izquierdas. Cabe aquí recordar como una obra suya (El abrazo 1976) acabó siendo editada como cartel del Partido Comunista que se oponía al franquismo en la clandestinidad.³⁴

Pero el artista va abandonando poco a poco su involucración con la política según se va normalizando la apertura democrática en el país, para iniciar lo que García, M. denomina “una militancia en el mundo de la cultura”.

Como ya hemos comentado el miedo aparece muy a menudo en sus obras como referente de la historia de la humanidad. La violencia como demostración del enfrentamiento de la sociedad. El golpe de estado de 1981 en España inspira la serie de pinturas Paisajes urbanos, en las que Genovés reflexiona sobre la soledad del individuo en la ciudad.



Imagen 15. Juan Genovés 1996, *Seqüencies*.

La idea del movimiento de sus obras contemporáneas, son una forma de detener el espacio y el tiempo. Como dice el propio Genovés:

“La idea del movimiento, quieto, es algo que me fascina.”³⁵

Al hablar de sus obras de los últimos años hay que empezar por una primera propuesta, que el autor titula *Secuencias (1997-2003)*.

Los grupos humanos aparecen distribuidos de diversas formas, las masas vuelven a ser protagonistas como una metáfora de la soledad y reflejo de la conflictividad mundial.³⁶ Aparecen personas en espacios pictóricos sobre la base colores básicos que transmiten a veces calma y otras veces tensión colectiva.³⁷

A continuación destacan tres aportaciones peculiares de Genovés: la serie de dibujos de los sueños (1995-1996) y las obras dedicadas a Max Aub (1998) y, la experiencia que tuvo con las ilustraciones del libro *El Mar* del antropólogo valenciano-mexicano Santiago Genovés(2001), a las que hay que unir sus nuevas esculturas, como la dedicada al cuadro del abrazo (1976).

³⁴ *Ibíd.*, p. 23.

³⁵ *Ibíd.*, p.18.

³⁶ GARCÍA, M. *Genovés. Pintures, Dibuixos i Escultures*, p. 18.

³⁷ *Ibíd.*, p.11.

El cuadro *El abrazo* (1976) y su versión artística de los carteles en la transición democrática, al que ya no hemos referido, es una muestra de las posibilidades que puede tener una de sus imágenes pictóricas, relacionadas con la realidad sociopolítica. Esta obra tiene tres versiones diferentes según la etapa social en la que se encontraba nuestro artista y que nos ayuda a entender su trayectoria en esta época. En un primer momento fue una pintura, después pasa a ser un cartel pegado a la pared y finalmente se convierte en una escultura abierta al público.



Imagen 14. Juan Genovés, 1976, *El abrazo*.

Hasta aquí hemos hablado del repertorio artístico más representativo de Juan Genovés y de su evolución como artista de una nueva generación.

Ahora, desde el conocimiento de la obra y la trayectoria de Juan Genovés vamos a realizar el estudio técnico y la propuesta de intervención para su apunte académico *Desnudo Masculino*, perteneciente a la colección pictórica del Fondo de Arte de la Universidad Politécnica de Valencia perteneciente al campus de Vera. Dicho Fondo de Arte es un área adjunta al Vicerrectorado de Alumnado y Extensión Universitaria, encargada de administrar los medios y recursos para la correcta gestión, fomento, difusión y conservación de las colecciones que la integran.

En ella se encuentran relevantes piezas de arte contemporáneo, de creación pictórica, escultórica, obra gráfica y fotografía, estando ubicadas en los campus de Vera, Gandía y Alcoy.

6. Estudio estético y compositivo de la obra “Desnudo masculino”. (Juan Genovés)

El estudio del desnudo ha sido siempre la base del procedimiento académico de la pintura, de esta forma el alumno puede conocerse a sí mismo a través de un lienzo y entender una figura de todas las maneras posibles.

En el caso de Genovés, como hemos podido ver en la revisión de su obra, la figura humana siempre ha sido un motivo de estudio, de reflexión y de inspiración.

En este “Desnudo masculino” podemos observar cómo en un ambiente académico se completaba la composición de las obras mediante un conjunto de objetos a modo de naturaleza muerta, como en el espacio de la izquierda que aparece una pieza de tela que se asemeja a un traje de color blanco. El modelo apoya su pie derecho en el suelo y aparece sentado sobre una banqueta con la mirada fijada al fondo de la sala de espaldas al espectador.

Se puede apreciar cómo se trataba la línea del estudio del desnudo en la Academia de Bellas Artes. Con esta representación de la realidad, probablemente se pretendía que el alumnado entendiera la anatomía humana desde muchas perspectivas, teniendo en cuenta el juego de luces y sombras que se provocaban con focos que iluminaban al modelo y por otro lado, pretendían eliminar el particular miedo que sufre todo alumno a trabajar en formatos de grandes dimensiones.

El tratamiento del color depende del estudio de la luz que impacta en el cuerpo desnudo para modelarlo, pero también sirve como medio para generar efectos de brillo sobre los objetos en segundo plano, como el traje de la izquierda. Esta obra está compuesta por colores de una tonalidad cálida adentrando así al espectador en el ambiente de un estudio de una figura humana, donde se pretende resaltar cada detalle de la realidad que rodea a la persona.

En cuanto a las sombras queremos realizar aquí la observación de que para Genovés siempre ha sido un elemento fundamental en la representación de la



Imagen 16. Juan Genovés, s. XX, *Desnudo masculino*. Anverso.

figura humana, como nos recuerda M. García³⁸ en la academia se le conocía como pintor de sombras, por su preocupación por la sombra como reflejo de la luz.

A pesar de la tendencia de la formación formal de conseguir que sus alumnos capten la realidad con trazos limpios y definidos, aquí podemos apreciar como Juan Genovés, mencionando el hecho de que fue un alumno notable, ya intentaba captar en cierta forma la realidad que se encuentra en continuo movimiento. Las pinceladas se ven rápidas pero eficaces, en el sentido de que ha sabido captar a la perfección un instante y lo ha sabido simplificar de forma que, con pocos trazos, se entienda la figura en su totalidad. En la obra se aprecia un juego de luces y sombras y colores cálidos y fríos para potenciar el volumen de la figura, como se indica en los mapas vectoriales posteriormente.

Es un artista que trabaja con la simplicidad de las cosas, como se puede observar en las obras que hemos mencionado anteriormente. Aunque debemos tener en cuenta que cuando realizó este desnudo masculino, comenzaba a asentar las bases de lo que en un futuro sería una trayectoria artística tan amplia.

Todo esto da como resultado un desnudo académico sólido, pero tratado de una forma sincera y natural, resuelto de forma rápida sin dejar de ser una figura con belleza a ojos del espectador.

Podemos comparar esta obra de Juan Genovés, que como sabemos es apunte de un alumno todavía por evolucionar, con el trato de la figura humana que realiza un retratista consagrado como Ignacio Pinazo. Se refleja en ambos casos el estudio académico del desnudo en la etapa formativa de los artistas.

³⁸ GARCÍA, M. *Genovés. Secuencias 1993-1998*, p.18.

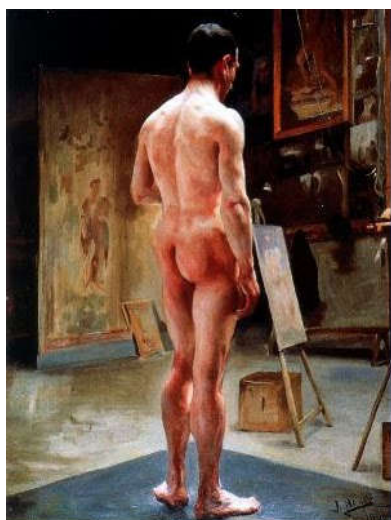


Imagen 18. Ignacio Pinazo, segunda mitad del siglo XIX, *Desnudo masculino*.

En la obra que acompaña a este texto, podemos observar lo que es un tratamiento de la imagen academicista, una figura de una persona pintada de espaldas ya que por temas de pudor se trataba de esta forma, como también se observa en la obra de Genovés, donde el autor se centra en captar la figura humana con precisión buscando el realismo en la obra, no obstante a pesar de que Pinazo tiene que acometer sus obras tal y como le indican sus “clientes”, encontramos en esta obra rasgos del autor que apuntan a su evolución hacia la modernidad distinguiéndose toques expertos de luz y color, brillo y dinamismo a base de pinceladas sueltas, muy empastadas.

Por otro lado, otro artista que dedicó sus inicios como pintor a los desnudos académicos fue Edgar Degas. Degas no busca un modelo a seguir siéndole fiel a la realidad, como se puede observar, Genovés lo expresa también con su pincelada rápida simplificando la figura. Con el paso del tiempo esto le permitirá crearse un camino personal. La obra citada al margen expresa a la perfección la originalidad de las composiciones de Degas.

Por este motivo, *Jóvenes espartanas provocando a los muchachos*, recuerda a los desnudos academicistas, como el de Juan Genovés, pero le permite sobre todo al pintor la oportunidad de exponer sus múltiples estudios propios realizados previamente sobre el cuerpo.

La firmeza de su dibujo es sin duda una parte de la enseñanza que ha recibido, pero la atención que le pone a los gestos tiene muchos rasgos originales suyos. Degas ya no ofrece un desnudo idealizado, sino una representación del cuerpo sin ropa, simple, nunca visto hasta entonces.

En los siguientes diagramas se explica de forma vectorial la composición del *Desnudo* de Juan Genovés. De esta forma se puede ampliar el estudio de la obra a nivel general, gracias a la vectorialización y su composición a nivel artístico.



Imagen 19. Edgar Degas, 1869.1862, *Jóvenes espartanas provocando a los muchachos*.

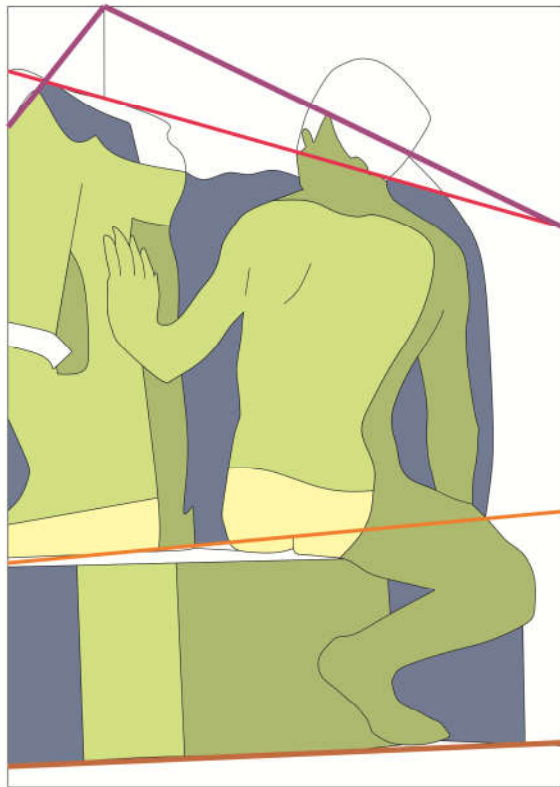


Imagen 20. Composición, sombras y luces.

Legenda:









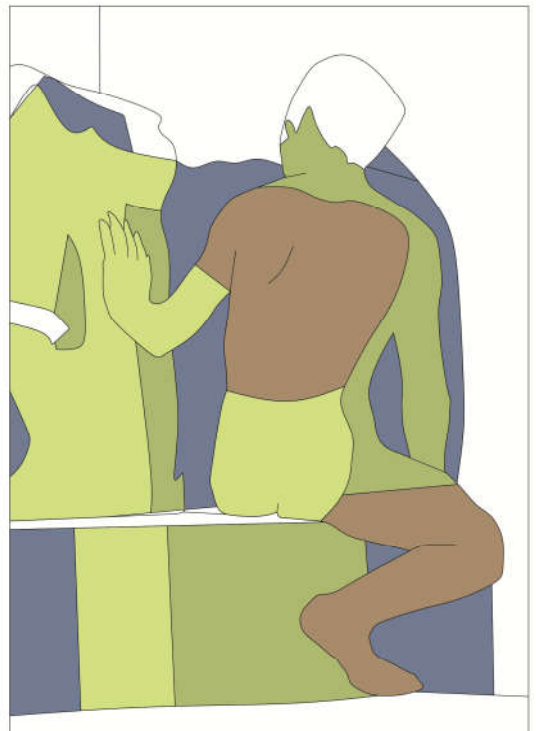




-  Línea de dirección compositiva
-  3º plano compositivo de la obra (zona superior, objeto apoyado en la pared)
-  2º plano compositivo de la obra (zona central, modelo)
-  1º plano compositivo de la obra (zona inferior, suelo)
-  1º plano de luz
-  2º plano de luz
-  1º plano de sombra
-  2º plano de sombra

Imagen 21. Gama de colores y empaste.



Legenda:

-  Gama de colores fríos
-  Gama de colores fríos
-  Gama de colores cálidos
-  Pinceladas a modo de empaste

6.1 Estudio técnico de los materiales.

A continuación realizaremos el estudio técnico de la obra que como se ha mencionado pertenece a la colección pictórica del Fondo de Arte de la Universidad Politécnica de Valencia.

6.1.1 Estratos pictóricos.

A falta de los análisis oportunos sobre los materiales, como estudios de las tomas de muestras, etc., el examen visual nos ha permitido dividir este apartado en tres partes, basadas en la observación de la capa de preparación, en película pictórica y del barniz.

La capa de preparación puede indicarse que es de tipo tradicional, siguiendo la trayectoria usual de los antiguos artistas, dónde se utilizaba yeso como carga inerte. Está aplicada por toda la obra de forma homogénea ya que por el reverso no se observan estratos de pintura. De un color blanquecino y un espesor muy sutil, pero suficiente como para evitar el traspaso de pigmento a la parte del reverso. Como ya hemos dicho, al ser una preparación tradicional el aglutinante será cola animal (colágeno).

En cuanto a la película pictórica podríamos decir que se trata de una técnica al óleo, por su carga matérica y la calidad del color que ofrece el mismo, pigmentos con mucha fuerza y brillo. No está repartida homogéneamente, por lo que podemos denominarla mixta, ya que hay zonas donde se puede ver la capa de preparación, y otras donde la película pictórica es gruesa, como en el centro del torso, donde se percibe que el autor ha querido resaltar la figura aportando materia. A simple vista no se observa un dibujo preparatorio.

Por la parte del reverso, también existen pinceladas, que aparentemente no tienen ninguna intención más que posiblemente albergar los restos de pintura de la paleta del pintor o del propio pincel, ya que coinciden con los colores de la paleta cromática de la obra. Sin embargo, concuerdan con la propia figura,



Imagen 23. Firma del artista en el reverso, parte central a carboncillo. Genovés.

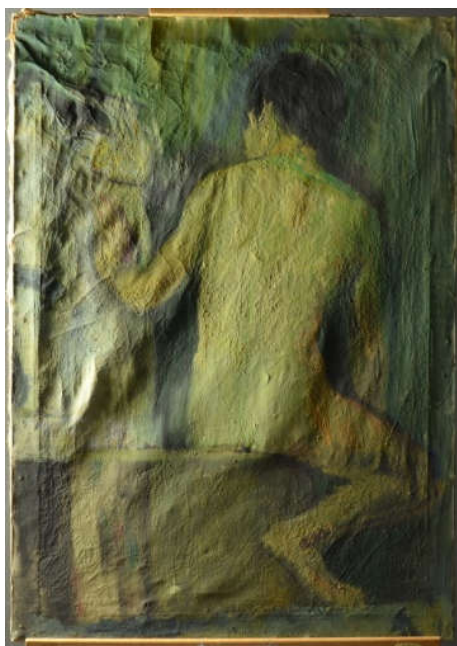


Imagen 22. Fotografía con luz rasante dirigida a la esquina superior izquierda.

lo que podría hacernos pensar que podría tener la intención de proteger la obra de posibles deformaciones de cara al futuro. Además se observa la firma del artista en la parte central de la obra, a carboncillo, dónde se puede leer su apellido, “Genovés”.

Ya por último, aparentemente no se aprecia una capa de barniz porque en las zonas donde solo aparece la capa de preparación, como el ángulo inferior izquierdo, el barniz debería haber traspasado al reverso y no se observa ninguna mancha.

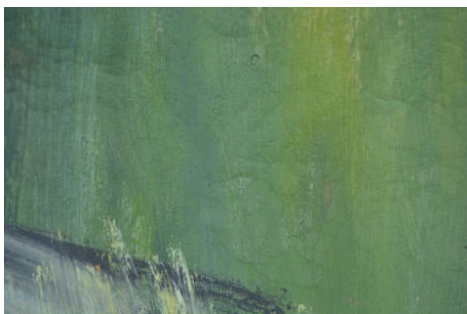


Imagen 24. Craqueladuras.

6.1.2 Soporte textil.

Las dimensiones totales de la obra son 92 x 65,5 cm al igual que las de la superficie pintada.

Podemos suponer que es una tela de Algodón, tejido con fibra de procedencia vegetal, ya que al extraer un trozo de esta, se pudo ver el reducido tamaño y el deshilachado que ofrecía. La tela de Algodón se caracteriza por su sensibilidad a la humedad y su capacidad para contraerse y expandirse.

El número de hilos del tejido es de 22 x 20 cm^2 y esto indica que estamos ante una tela de fabricación industrial por la homogeneidad que presenta el tejido. Es importante realizar estas pruebas ya que, tanto la humedad como el calor, están muy presentes en el ambiente y suelen afectar de forma sensible a la obra. Debemos tener en consideración que estas pruebas no son 100% fiables y no siempre responderán de igual forma en toda la superficie.³⁹ Se llevarán a cabo en zonas poco relevantes para no dañar a la capa pictórica excesivamente.

Visto el trabajo de unión entre la trama y la urdimbre que se observa en los bordes de la obra, debido a que el reverso se encuentra completamente pintado, podríamos decir que seguramente se ha realizado con Tafetán. No presenta costuras ni orillo.



Imagen 25. Fotografía con luz transmitida.

El Tafetán es conocido también como “plana”, “tejido sencillo” o “uno en uno”. Es el más simple y el más antiguo de los ligamentos, con gran cantidad de entretejido y tramado. Su característica principal es que los hilos de urdimbre y trama se cruzan continuamente, es decir, que los hilos de trama se pasan por debajo y por encima de los hilos de urdimbre alternativamente,

³⁹ FABIO, J. *Manual técnico textil*, p.26.

cambiando en la pasada siguiente, de modo que el hilo que queda por encima, después queda por debajo.

Tiene dos caras iguales, sin derecho ni revés, su superficie es lisa sin dibujo, el resultado es un tejido homogéneo. Las telas fabricadas con diseño de tafetán se limpian fácilmente y el coste de fabricación es bajo.

6.1.3 Bastidor.

La dimensión total del bastidor es de 90 x 63,5 x 2 cm. El material se podría decir que es de madera de pino ya que se aprecia un número considerable de nudos sanos y de forma redondeada por el corte tangencial donde se observan los estratos de la madera.

Está formado por cuatro listones unidos mediante ensamble a media madera en forma rectangular y estructura fija. El modo de fijación de los listones fue con clavos de cabeza plana. Reforzados mediante listones de menor tamaño. Por otro lado las aristas son vivas y no posee orificio para cuñas.

En la parte superior izquierda se observa una inscripción: *Miralles, 100 pesetas*, que probablemente indica el precio y lugar en el que se adquirió el bastidor.

6.2. Estado de conservación de la obra.

Por lo que se refiere a su estado de conservación, no es aceptable por sus patologías, en concreto observamos:

6.2.1. Estratos pictóricos.

A causa de las contracciones provocadas por el desgaste de la tela y debilitamiento de los bordes del soporte, se han formado craqueladuras por contracción de los estratos pictóricos aumentadas por la diferencia de carga másica en la que se encuentra la obra⁴⁰.



Imagen 26. Ángulo del bastidor (ensamble).



Imagen 27. Craqueladuras.

⁴⁰ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II*, p. 83.

Donde más se aprecian es en el ángulo superior izquierdo. En la zona central, a penas se observan craqueladuras gracias a la pintura que se encuentra en el reverso que ha servido como protección.



Imagen 28. Craqueladuras por exceso de disolvente.

Al no llevar barniz, el pigmento se ha visto afectado por una sutil capa de suciedad disminuyendo la fuerza colorimétrica de los pigmentos.

6.2.2. Soporte textil.

En cuanto a los bordes, se encuentran debilitados habiendo perdido la propia fuerza del tejido y, concretamente el borde superior izquierdo se observa desgastado y rasgado. Para reforzar el tensado se le colocaron grapas en la parte superior que han aumentado el desgaste de esta. También se observan manchas por herrumbre en los orificios provocados por el metal de los clavos con los que estaban sujetando la obra.

Por la zona del reverso, se observan craqueladuras prematuras⁴¹, que se han provocado por el exceso de disolvente que se utilizó al aplicar el pigmento y han traspasado la capa de preparación. Como ya hemos mencionado, la zona de pintura que se ha colocado en la parte posterior de la obra ha ayudado evitar la formación de craqueladuras en el anverso.



Imagen 29. Bastidor.

6.2.3. Bastidor.

El bastidor no cumple las características o requisitos fundamentales que debería tener un buen bastidor, ya que no ha mantenido estable la superficie plana del cuadro y ofrece un sistema de montaje que daña a la tela, además de no ser fácilmente desmontable, como ya se ha descrito, se trata de una unión fija. Además al no estar biseladas las esquinas, han aumentado las tenciones de la tela, provocando el desgarramiento en uno de los bordes, superior izquierdo. No se observan ataques de xilófagos ni de hongos. Las características de la madera se han mantenido sin dar paso a la aparición de oxidación o de alabeamientos.

⁴¹ VILLARQUIDE, A., Op. Cit., p.83.

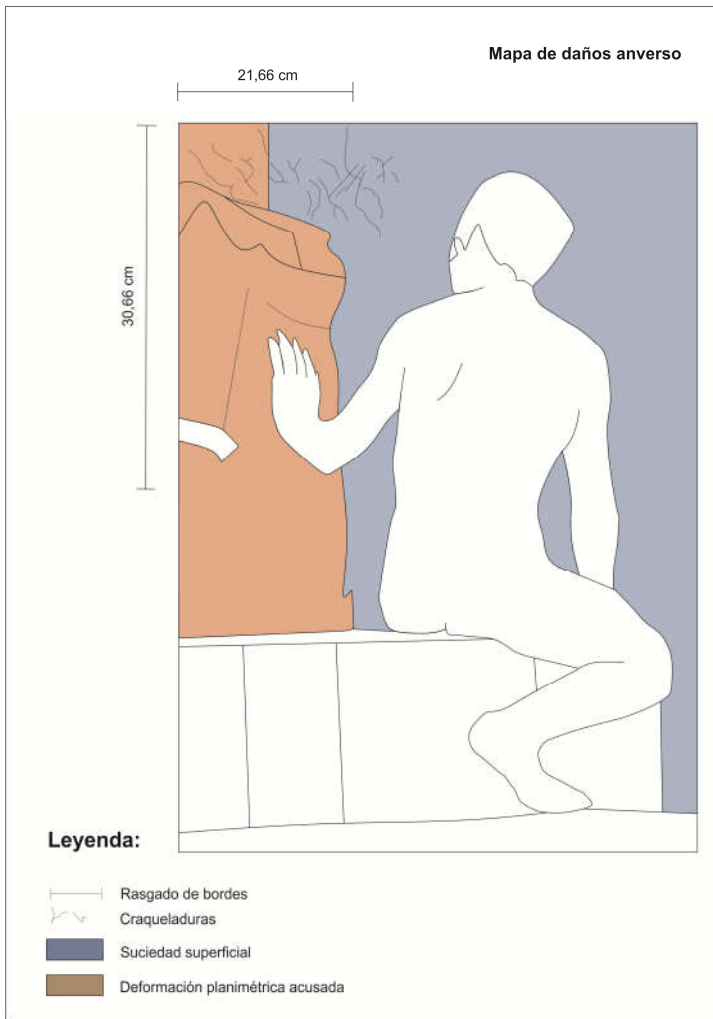
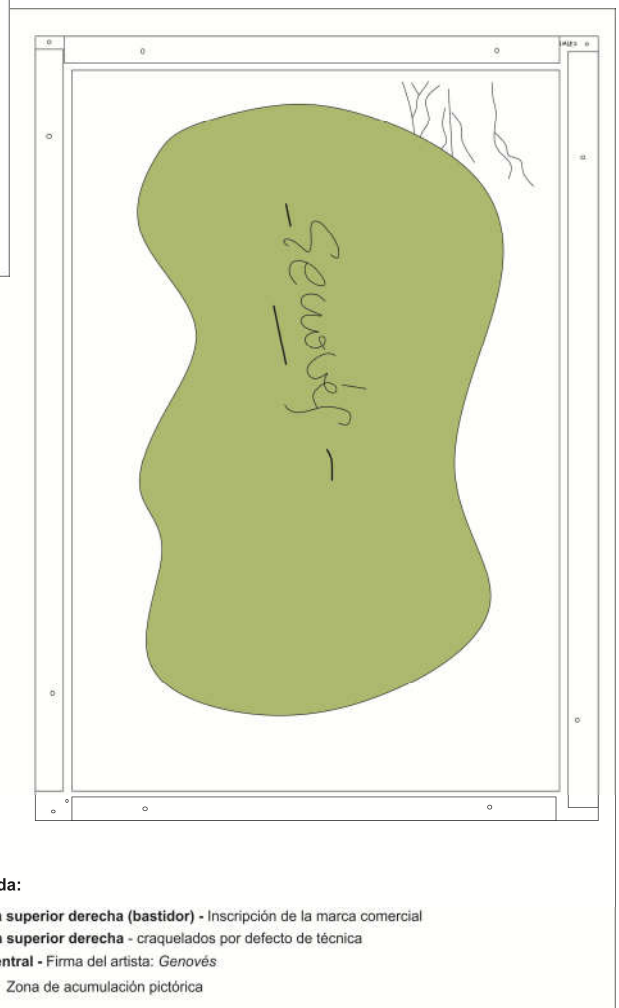


Imagen 30. Mapa de daños anverso.

Imagen 31. Mapa de daños reverso.



6.3. Propuesta de intervención.

Toda intervención debe estar regida por unos criterios o principios que proporcionen una garantía y aseguren la correcta actuación por parte del restaurador.

Registro fotográfico

La primera actuación será registrar y documentar adecuadamente la pieza, por eso es necesario realizar un buen registro fotográfico del estado actual de la obra, prestando atención a las alteraciones que presenta para poder realizar un seguimiento de la evolución de las mismas. Se compone de fotografías con luz frontal, transmitida, ultravioleta, rasante, macrofotografía y de detalle.

Toma de muestras

Este punto es necesario ya que el restaurador necesita identificar los distintos materiales para poder determinar su composición y así observar cómo reacciona ante su entorno y sus necesidades.

Se tomarán muestras del tejido en zonas donde no pueda afectar a la película pictórica, para saber qué tipo de tejido es y cuáles son sus características.

También se harán pruebas de solubilidad con distintos disolvente, para asegurar la futura limpieza de la obra e intervenciones en los que se requieran dichos materiales. Además de realizar una prueba de sensibilidad a la humedad y al calor, por si la obra fuera sensible y observar cómo reaccionaría ante estos factores.

Protección de la película pictórica.

Este tratamiento solo se realizará en zonas que estén expuestas a posibles daños, pero en este caso, al tener que trabajar en la zona de los bordes, realizaremos esta práctica completa, pero suave, mediante una hidroxipropilcelulosa o similar, ya que así aseguramos la protección total de la película pictórica, tal y como se explica posteriormente.⁴²

Previamente se realizará una sutil limpieza con un hisopo humedecido ligeramente en agua desionizada, para eliminar la capa de suciedad en el estrato pictórico⁴³. Como se ha determinado, el algodón del soporte pictórico

⁴² VILLARQUIDE, A. Op. Cit., p.155.

⁴³ Íbid, p.167

es muy sensible a la humedad, por ello debemos asegurarnos que el hisopo esté apenas humedecido, solo necesitamos eliminar la capa de suciedad superficial. En la parte del reverso, se realizará la misma limpieza en la zona donde hay estratos pictóricos y en la parte de la tela se realizará una limpieza en seco con una goma Wishab.⁴⁴

Prepararemos la protección por regeneración, para evitar el contacto directo de humedad sobre la obra. A partir de un Melinex, que servirá como membrana, se colocará un TNT 30B al que se le aplicará con un pincel plano de un tamaño medio Klucel G diluido en agua y Plectol B500 al 5%, que no solo servirá como protección, como ya hemos dicho, sino que además servirá como consolidante.

Una vez seco, se colocará sobre la obra bien centrado y se regenerará con agua pulverizada homogéneamente aplicado mediante pincel para ayudar a su aplicación, el secado será a temperatura ambiente.

Desmontaje de la obra.

Esta operación se debe realizar cuando una obra necesita ser intervenida en una zona parcial o en su totalidad, en este caso intervendremos en la zona de los bordes de la obra debido a la debilidad en la que se encuentra la tela, por lo que desmontaremos la obra del bastidor. Además este deberá ser remplazado por no cumplir correctamente con sus funciones.

Entelado de bordes.

Debido al desgarro que se encuentra en el borde superior izquierdo y al mismo debilitamiento de la tela, colocaremos un entelado de bordes diseñado en forma de aspa para asegurar el refuerzo y dotarle de estabilidad e homogeneidad a la hora del tensado.

La Beva Film es una resina polimérica que se caracteriza por su reversibilidad y flexibilidad. El procedimiento para realizar el entelado de los bordes será el siguiente:

- a. Diseñaremos los bordes con Nylon⁴⁵, material sintético, para dotar de fuerza al tejido de la obra. Aunque es transparente, habría que buscarlo de un color similar al tejido original por acompañar al juego estético. Las dimensiones de los bordes serán de 97 x 68,5 x 12 cm y elegiremos su distribución en el soporte, en aspa como ya hemos

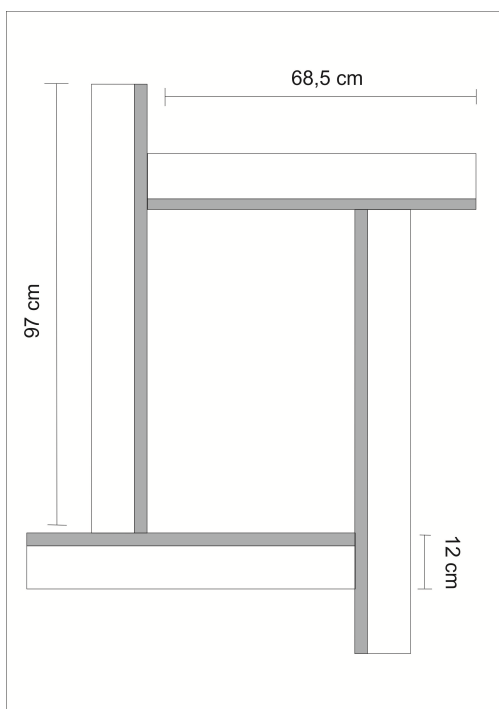


Imagen 33. Medidas entelado de bordes.

⁴⁴ SÁNCHEZ, A. *Restauración de obras de arte*, p.76.

⁴⁵ FABIO, J. *Op. Cit.*, p.38.

mencionado antes.

- b. Señalaremos la zona de adhesión, la que estará en contacto con la obra, con cinta de carroceros y desflecaremos los bordes 5mm que posteriormente rebajaremos con el bisturí.
- c. Se aplicará la Beva Film sobre los bordes.
- d. Ajustaremos correctamente las bandas de tela y a continuación le aplicaremos calor con una plancha, a unos 64º, para regenerar el adhesivo mediante un Melinex. Colocaremos presión para mejorar la adhesión de los bordes al soporte.

6.3.6. Tensado de la obra.

Procederemos a continuación a tensar la obra en su bastidor. Para ello centraremos la tela en el bastidor, encajando bien las esquinas y procediendo a su grapado con ayuda de pinzas de tensar y una grapadora. Si los clavos se encuentran en un buen estado, se pueden volver a colocar, sin embargo en general suele recomendarse la utilización de las grapas ya que no crean tantas tensiones y aseguran una buena sujeción de la tela al bastidor. Colocaremos las grapas en diagonal y sobre gamuzas de piel para no incidir directamente sobre la obra real, evitando marcas sobre esta y las tensiones que pudiese provocar la grapa, dejando un espacio de 5 cm marcado por las pinzas⁴⁶.

6.3.7. Fijación de la firma.

Previo a realizar la limpieza del reverso se fijará la firma del artista realizada a carboncillo, con Paraloid B67, este material tiene la ventaja de tener la mayor resistencia al agua. Se deberá aplicar a pincel con la obra en posición horizontal.

6.3.8. Limpieza química.

El siguiente paso será retirar la suciedad superficial mediante una limpieza química con productos que no dañen a la obra, previamente seleccionados y contrastados.

Para valorar estas disoluciones utilizaremos el Test de Cremonesi, un test que determinará qué productos son los más adecuados para la limpieza de una obra. Se realizarán pequeñas pruebas en zonas poco relevantes en la obra pero que nos permitan ver cómo reacciona cada color.

⁴⁶ VILLARQUIDE, A. Op. Cit., p.333.

En nuestro caso podríamos utilizar disolventes con una fd alrededor de 36-40 no muy agresivos, como el Etanol, ya que los pigmentos en su estado pueden alterarse con facilidad y el tipo de suciedad depositado en la capa pictórica no ha penetrado excesivamente por lo que con una limpieza superficial será suficiente.

6.3.9. Barnizado.

El barnizado se utilizará para la protección del anverso de la obra, mantiene a la pintura aislada de radiaciones lumínicas, depósitos de suciedad y daños mecánicos, además protege a la obra en el caso de invadir la película pictórica en la fase de estucado y reintegración pictórica.

Se le aplicará un barniz mate (Dammar barniz 75% - W.S. 25%) para cumplir con los requisitos de la obra de una pintura sin brillos, ya que en los estudios que se solían realizar en la Academia de Bellas Artes no se buscaba la buena conservación de una obra a la que hubiera que proteger con un barniz.

Se aplicaría con la obra dispersa en horizontal por zonas dando pinceladas en dos direcciones, formando una cruz para asegurar la total distribución del producto.

6.3.10. Sustitución del bastidor.

Se procederá a sustituir el bastidor por uno de madera de pino, por las características que posee: duración, flexibilidad y adaptación adecuada a los cambios ambientales. La unión será mediante sistema español, con orificio para cuñas y las esquinas deberán estar biseladas. Las medidas serán de 90 x 63,5 x 2 cm.

6.3.11. Estucado y reintegración pictórica.

Este tratamiento solo se aplicará en la zona del ángulo superior izquierdo debido al desgarro del borde. No se encuentran lagunas en el resto de la obra.

En el proceso de estucado, en posición horizontal, aplicaremos un estuco de gelatina técnica al 93% y yeso, de propiedades similares a la obra original que nos permita manipular la obra sin riesgo de la producción de grietas por la elasticidad que le proporcionará. A continuación, para suavizar el volumen del estucado y así no superar la laguna, lo rebajaremos con un hisopo humedecido en agua.

Posteriormente utilizaremos en la reintegración pictórica mediante acuarela. Por su facilidad a la hora de trabajar como veladura, con la técnica del puntillismo. Por observar solo una laguna de pequeño tamaño, se colocará el lienzo en posición vertical. La técnica del puntillismo consiste en rellenar el faltante de película pictórica de puntos diminutos con colores similares al original formando una ilusión óptica de lejos y pudiéndose apreciar de cerca.⁴⁷

6.3.11. Barnizado final.

Por último, se aplicará un barniz mate pulverizado para garantizar la homogeneidad de este y finalizar con la protección completa de la obra, siguiendo con los deseos del artista de una obra sin brillos.

⁴⁷ ROIG, P.; GONZÁLEZ, P., *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*, p.113.

7. CONCLUSIONES.

Tras la realización de este estudio se extraen las siguientes conclusiones:

- Dado que es una obra realizada en su época de estudiante se puede situar entre el 1946 y 1951, etapa en la que el artista fue alumno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Sobre las patologías:

- A causa de las contracciones provocadas por el desgaste de la tela y debilitamiento de los bordes del soporte, se han formado craqueladuras por contracción de los estratos pictóricos aumentadas por la diferencia de carga matérica en la que se encuentra la obra. Donde más se aprecian es en el ángulo superior izquierdo.

- En cuanto a los bordes, se encuentran debilitados habiendo perdido la propia fuerza del tejido y, concretamente el borde superior izquierdo se observa desgastado y rasgado. También se observan manchas por herrumbre en los orificios provocados por el metal de los clavos con los que estaban sujetando la obra.

Por la zona del reverso, se observan craqueladuras prematuras, que se han provocado por el exceso de disolvente que se utilizó al aplicar el pigmento y han traspasado la capa de preparación. Como ya hemos mencionado, la zona de pintura que se ha colocado en la parte posterior de la obra ha ayudado evitar la formación de craqueladuras en el anverso.

- El bastidor no cumple las características o requisitos fundamentales que debería tener un buen bastidor, ya que no ha mantenido estable la superficie plana del cuadro y ofrece un sistema de montaje que daña a la tela, además de no ser fácilmente desmontable.

Después de la intervención propuesta, para la conservación futura deberá tenerse en cuenta:

- En la climatización se deberá evitar cambios bruscos de temperatura y mantener una humedad constante que no sea elevada:

- La humedad relativa deberá situarse en un intervalo entre el 40% y el 60%, siempre que sea posible una HR del 50%.

- La temperatura se deberá mantener entre los 5 °C y los 25 °C y controlarla habitualmente.

- Sobre la iluminación, se deberá proteger la obra de exposiciones excesivas a la luz natural o artificial para evitar los efectos de oxidación.

8. BIBLIOGRAFÍA

ALDANA, S. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1998.

CALVO, F. Els lluminosos barrots de la bellesa. En: *Genovés. Pintures, Dibuixos i Escultures, 1994-2004*. [catálogo], Valencia: Fundación Bancaja, 2005.

DE LA CALLE, R. *20 Artistas Valencianos Contemporáneos, vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.

FABIO, J. *Manual técnico textil*. Medellín, Colombia: John Fabio Giraldo Martínez (ed.), 2015.

GARCÍA, M. La saviesa no te una sola casa. En: *Genovés. Pintures, Dibuixos i Escultures, 1994-2004*. [catálogo], Valencia: Fundación Bancaja, 2005.

GARCÍA, M. Pintar secuencias, dibujar sueños. En: *Volumen I. Genovés. Secuencias 1993-1998*. [catálogo], Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

GARCÍA, M. Tres encuentros con el pintor Juan Genovés. En: *Volumen I. Genovés. Secuencias 1993-1998*. [catálogo], Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

ROIG, P.; GONZÁLEZ, P. (eds.), *Actas del Seminario de Il pensioero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*. Valencia (UPV): Editorial Giuseppe Basile, 2008.

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

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

CONSULTAS ON-LINE:

FUNDACIÓN BANCAJA. *Estudios de Arte*. [consulta 2017-04-25]. Disponible en: <<http://www.fundacionbancaja.es/cultura/exposiciones/estudios-de-arte.aspx>>

- GARCÍA-OSUNA, C. Juan Genovés: "Soy un inconformista". En: *Tendencias en el Mercado del Arte*. [consulta 2017-04-21] . Disponible en: <<http://www.tendenciasdelarte.com/juan-genoves-soy-un-espiritu-inconformista/>>
- IVAM. *Colectivos artísticos en Valencia bajo el Franquismo 1964-1976*. [consulta 2017-05-17]. Disponible en: <<https://www.ivam.es/noticias/colectivos-artisticos-en-valencia-bajo-el-franquismo-1964-1976/>>
- JUAN GENOVÉS. *Perfil*. [consulta 2017-05-27]. Disponible en: <http://juangenoves.com/perfil/>
- LASPROVINCIAS.ES. *Descubrir a Vicente Castellano. La Fundación Chirivella-Soriano expone una completa antológica (1947-2009) del artista valenciano* [consulta 2017-05-08]. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/v/20100508/culturas/descubrir-vicente-castellano-20100508.html>
- LEVANTE-EMV.COM. *La libertad está en la abstracción. Una antológica con 105 obras recupera a Vicente Castellano, miembro fundador del grupo Parpalló*. [consulta 2017-05-08]. Disponible en: <<http://www.levante-emv.com/cultura/2010/05/08/libertad-abstraccion/703366.html>>
- MONTSERRAT, D. Ibercaja enseña 'la memoria fotográfica' del realismo valenciano. En: *El Periódico de Aragón*. Grupo Zeta, 2010. [consulta 2017-03-22]. Disponible en: <http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/ibercaja-ensena-la-memoria-fotografica-realismo-valenciano_554054.html>
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. Valencia. *Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. [consulta 2017-04-16]. Disponible en: < <http://www.realacademiasancarlos.com/>>
- TORRES, S. La Turia de los supervivientes. En: *El Mundo*. [consulta 2017-04-22]. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/07/03/53b57f3c268e3e77458b4586.html>>
- VICENTE PERIS. *BIOGRAFÍA*. [consulta 2017-05-29]. Disponible en: <http://vicenteperis.net/es/biography/>
- WIKIPEDIA. LA ENCICLOPEDIA LIBRE. *Equipo Crónica*. [consulta 2017-02-25]. Disponible en : https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Parpall%C3%B3

WIKIPEDIA. LA ENCICLOPEDIA LIBRE. *Grupo Parpalló*. [consulta 2017-02-16].
Disponible en : https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Parpall%C3%B3

WIKIPEDIA. LA ENCICLOPEDIA LIBRE. *Grupo Hondo*. [consulta 2017-02-16].
Disponible en : https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Hondo

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Miguel March, 1635-1670, *Alegoría del óleo*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Valencia.

Imagen 2. Vicente Salvador Gómez, 1967, *Dante y sus musas en el baño*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Valencia.

Imagen 3. Juan Conchillos Falcó, 1641-1711, *Academia*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Valencia.

Imagen 5. Francisco Lozano Sanchis, 1912, *Paisaje de playa*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Valencia.

Imagen 6. Luis Prades, 1927, *Hipótesis nº 4*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Valencia.

Imagen 7. Manuel Boix 1973, *Sant Brau*. 20 Artistas Valencianos Contemporáneos, vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Imagen 8. Rosa Torres, 2009, *Figures i Paisatges*. 20 Artistas Valencianos Contemporáneos, vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Imagen 9. Vicent Peris, 2005, *La mañana en San Marcos*. 20 Artistas Valencianos Contemporáneos, vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Imagen 10. Vicente Castellano, 1962, *Objectes reliquiariis*. 20 Artistas Valencianos Contemporáneos, vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Imagen 11. Vicente Castellano, 1956, *Sur 4 Mures*. 20 Artistas Valencianos Contemporáneos, vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Imagen 12. Juan Genovés, 2002, *Il·lustració cuaderno de México*. Genovés. Pintures, Dibuixos i Escultures, 1994-2004.

Imagen 13. Juan Genovés, 1994, *Que sempre ho bifurquen*. Genovés. Pintures, Dibuixos i Escultures, 1994-2004.

Imagen 14. Juan Genovés, 1976, *El abrazo*. Genovés. Pintures, Dibuixos i Escultures, 1994-2004.

Imagen 15. Juan Genovés 1996, *Seqüencies*. Genovés. Pintures, Dibuixos i Escultures, 1994-2004.

Imagen 16. Juan Genovés, s. XX, *Desnudo masculino*. Anverso. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 17. Juan Genovés, s.XX, *Desnudo masculino*. Reverso. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 18. Ignacio Pinazo, segunda mitad del siglo XIX, *Desnudo masculino*. On-line.

Imagen 19. Edgar Degas, 1869.1862, *Jóvenes espartanas provocando a los muchachos*. On-line.

Imagen 20. Composición, sombras y luces. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 21. Gama de colores y empastes. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 22. Fotografía con luz rasante dirigida a la esquina superior izquierda. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 23. Firma del artista en el reverso, parte central a carboncillo, Genovés. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 24. Craqueladuras. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 25. Fotografía con luz transmitida. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 26. Ángulo del bastidor (ensamble). Imagen de la autora del TFG.

Imagen 27. Craqueladuras. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 28. Craqueladuras por exceso de disolvente. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 29. Bastidor. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 30. Mapa de daños anverso. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 31. Mapa de daños reverso. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 32. Fotografía con luz Ultravioleta donde no se aprecian retoques añadidos ni capa de protección, barniz. Imagen de la autora del TFG.

Imagen 33. Medidas entelado de bordes. Imagen de la autora del TFG.