



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Una Immaculada del pintor Josep Segrelles Albert (Albaida,
1885-1969). Estudi històric-tècnic i procés d'intervenció

Treball Fi de Grau

Grau en Conservació i Restauració de Béns Culturals

AUTOR/A: Bisquert Sala, Ángela

Tutor/a: Colomina Subiela, Antoni

CURS ACADÈMIC: 2021/2022

TFG

**UNA IMMACULADA DEL PINTOR
JOSEP SEGRELLES ALBERT
(ALBAIDA, 1885-1969).**

**ESTUDI HISTÒRIC-TÈCNIC I PROCÉS
D'INTERVENCIÓ.**

Presentat per Àngela Bisquert Sala

Dirigit per Antoni Colomina Subiela

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

**Grau en Conservació i Restauració de Bens
Culturals**

Curs 2021-2022



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUM

En el present Treball de Fi de Grau s'aborda l'estudi tècnic, històric i iconogràfic d'un oli sobre llenç del pintor valencià Josep Segrelles Albert (Albaida, 1885-1969), datat en 1953 i pertanyent a una col·lecció privada. D'igual manera, s'exposa el seu procés d'intervenció, dut a terme en el Taller de Conservació i Restauració de Pintura de Cavallet i Retaules de l'Institut de Restauració del Patrimoni de la Universitat Politècnica de València, durant els primers mesos de 2022.

Segrelles és especialment reconegut a nivell internacional per la seua faceta com a cartellista i per les seues obres de gènere fantàstic. No obstant això, aquest treball pren com a cas d'estudi un oli sobre llenç del seu corpus pictòric de caràcter religiós, d'iconografia mariana.

En general, l'estat de conservació de la pintura és bo. No obstant això, poden referir-se com a principals deterioracions, encara que de forma localitzada, una sèrie de pèrdues de la pel·lícula pictòrica que s'acompanyen, en determinades zones, de repintades que van intentar en algun moment revertir l'aparició de llacunes.

Per això, el procés d'intervenció s'ha fonamentat especialment en la fixació d'aquestes àrees susceptibles a l'alçament i caiguda d'estrats; a la qual li ha seguit la remoció de repintades antigues i l'estucat i reintegració cromàtica de les llacunes pictòriques. Una vegada garantida l'estabilitat estructural de l'obra i recuperada la llegibilitat de la imatge, finalment, s'estableixen unes pautes de conservació preventiva amb la finalitat d'evitar o minimitzar les possibles deterioracions i alteracions que pogueren produir-se en el futur.

PARAULES CLAU

Josep Segrelles Albert, Immaculada Concepció, oli sobre llenç, pintura valenciana del segle XX, fixació d'estrats pictòrics.

ABSTRACT

This Final Degree Project deals with the technical, historical and iconographic study of an oil on canvas painting by the Valencian painter José Segrelles Albert (Albaida, 1885-1969), dated 1953 and belonging to a private collection. Likewise, its intervention process, carried out at the Conservation and Restoration Workshop of Easel Painting and Altarpieces of the Heritage Restoration Institute of the Universitat Politècnica de València, during the first months of 2022, is exhibited.

Segrelles is especially recognized internationally for his facet as a poster artist and for his works of fantastic genre. However, this work takes as a case study an oil on canvas of his pictorial corpus of religious character, of Marian iconography.

In general, the state of conservation of the painting is good. However, the main deteriorations, although localized, are a series of losses of the pictorial film that are accompanied, in certain areas, by repainting that tried at some point to reverse the appearance of lacunae.

For this reason, the intervention process has been based especially on the fixation of these areas susceptible to the lifting and falling of strata, followed by the removal of old repainting and the stuccoing and chromatic reintegration of the pictorial lacunae. Once the structural stability of the work has been guaranteed and the legibility of the image has been recovered, finally, preventive conservation guidelines are established in order to avoid or minimize possible deterioration and alterations that could occur in the future.

KEY WORDS

José Segrelles Albert, Immaculate Conception, oil on canvas, 20th century Valencian painting, fixation of pictorial layers.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	5
2. OBJECTIUS	6
3. METODOLOGIA	6
4. APROXIMACIÓ HISTÒRICA.....	8
4.1. La pintura valenciana de mitjans del segle XX.....	8
4.2. Josep Segrelles. Biografia i producció artística.....	9
4.3. Estudi iconogràfic	12
5. APROXIMACIÓ ESTÈTICA.....	13
5.1. Estudi estilístic.....	13
5.2. Estudi compositiu	15
6. ESTUDI TÈCNIC DE L'OBRA	16
6.1. Suport tèxtil	17
6.2. Bastidor	18
6.3. Estrats pictòrics	19
6.4. Complementos	21
7. ESTAT DE CONSERVACIÓ	23
7.1. Suport tèxtil	23
7.2. Bastidor	24
7.3. Estrats pictòrics	26
7.4. Complementos	29
8. PROCES D'INTERVENCIÓ	30
8.1. Proves prèvies.....	30
8.2. Conservació curativa	31
8.2.1. Neteja del revers i del marc.....	31
8.2.2. Procés de fixació dels estrats pictòrics.....	32
8.3. Restauració. Tractaments estètics.....	33
8.3.1. Estucat.....	33
8.3.2. Reintegració cromàtica.....	34
8.3.3. Envernissat localitzat.....	35
8.3.4. Ajustos finals.....	36
8.4. Incorporació del marc.....	36
9. RECOMANACIONS DE CONSERVACIÓ PREVENTIVA.....	37
10. CONCLUSIONS	39
11. BIBLIOGRAFIA.....	40
12. ÍNDEX D'IMATGES	44

1. INTRODUCCIÓ

L'obra pictòrica triada per fer aquest Treball de Fi de Grau es tracta d'un oli sobre llenç d'iconografia mariana, les dimensions de la qual són 169'5 x 134 cm, excloent-hi el marc decoratiu de procedència original. L'obra estudiada pertany a una col·lecció privada.

Aquesta obra va ser realitzada pel pintor valencià Josep Segrelles en 1953, per la qual cosa podem mencionar que pertany a la seua última etapa, període on l'artista continua reproduint obres de gènere fantàstic que li van donar fama internacionalment, però, a més, se centra en les obres de caràcter religiós per la quantitat d'encàrrecs que començaren en la dècada dels 50 fins a la seua mort.

El llenç representa un dogma religiós, concretament de temàtica mariana. Es tracta d'una Immaculada Concepció i fa referència a la puresa de la Mare de Déu, sent així lliure de tot pecat original, de manera que apareixen símbols típics d'aquesta representació com la Trinitat o la Lluna sota els seus peus, les quals s'estudien en profunditat en aquest treball junt amb altres símbols, analitzant així la iconografia de l'obra.

És, per tant, una pintura interessant d'estudiar perquè reuneix, per un costat, l'estil i tècnica de Segrelles, i, per altra banda, l'estudi històric i iconològic de l'obra.

Va aplegar a finals de 2020 al Taller de Conservació i Restauració de Pintura de Cavallet i Retaules de l'Institut de Restauració del Patrimoni de la Universitat Politècnica de València per a ser intervingut, perquè es presentava amb una sèrie de deterioracions dels quals els més destacables són els pasrats, les pèrdues i llacunes sobre les quals es va realitzar una anterior intervenció a base de repintades.

D'aquesta manera, aquest treball aborda l'estudi quant a la procedència històrica i iconològica de l'obra a més del seu estat de conservació basat en un anàlisi organolèptic, especialment visual, i registres fotogràfics, per posteriorment dur a terme un procés d'intervenció actuant concorde als materials i característiques de l'obra.

Finalment, es garanteixen unes pautes a seguir per a la seua conservació preventiva amb el fi de minimitzar les possibles deterioracions i garantir la seua perdurabilitat en el temps.

2. OBJECTIUS

L'objectiu principal d'aquest treball és el d'estudiar i documentar l'obra religiosa de Segrelles, així com el seu estat de conservació. La realització d'aquests estudis tenen com a finalitat última l'anàlisi de l'obra per poder dur a terme un procés d'intervenció concorde a les seues característiques, danys i alteracions. En quants als objectius específics establerts es poden mencionar els següents:

1. Contextualitzar l'obra en un període històric, social i cultural amb el fi d'entendre i conèixer el quadre amb major profunditat.
2. Analitzar la iconografia amb relació a la imatge mariana, permetent conèixer el sentit i simbologia de l'obra.
3. Identificar les deterioracions que presenta l'obra i els possibles factors que les originaren.
4. Realitzar un procés d'intervenció amb la finalitat d'abordar la problemàtica patològica que presenta l'obra.
5. Establir una sèrie de pautes per a la conservació preventiva amb el propòsit d'assegurar la perdurabilitat de l'obra.

3. METODOLOGIA

Durant l'execució del TFG i amb la finalitat de complir els objectius exposats anteriorment, s'ha dut a terme un procés metodològic necessari per estructurar i articular aquest treball acadèmic.

En primer lloc, s'ha realitzat una documentació fotogràfica de l'obra en l'àmbit general i detallada amb càmera, i, per altra banda, en l'àmbit microscòpia digital, fent ús d'un Dino-Lite AM4113T.

Seguidament, a aquesta documentació fotogràfica se li acompanya la recollida de dades quant a l'estudi històric-tècnic i iconològic, en la que s'ha visitat la Casa-Museu de Segrelles per entendre millor la seua obra i on s'ha realitzat una entrevista al nebot del pintor i encarregat d'aquest espai. S'ha fet una recerca de fonts bibliogràfiques, la majoria procedents de la Biblioteca de Belles Arts de la UPV. A més, s'ha fet una recerca en pàgines web com la pàgina *on-line* de la Casa-Museu i s'ha visualitzat el documental "*Segrelles. Il·lustrador universal*", dirigit per Ignacio Estrela.

Posteriorment, s'ha estudiat l'estat de conservació complementat amb els mapes de danys elaborats amb *Procreate*. Una vegada determinades les patologies, s'ha dut a terme el procés d'intervenció amb un seguiment fotogràfic en l'Institut de Restauració del Patrimoni de la UPV.



IMMACULADA CONCEPCIÓ

Josep Segrelles Albert

1953

169,5 x 134 cm

Oli sobre llenç

Col·lecció particular

4. APROXIMACIÓ HISTÒRICA

Sabem que la pintura pertany al pintor valencià Josep Segrelles Albert, especialment i deixant de costat altre tipus de qüestions estilístiques i tècniques, debut al fet de que en la cantonada inferior esquerra apareix una firma en la qual podem llegir “Segrelles, 1953” (Fig. 1 i 2), cosa que ens permet situar-la també en una data concreta.



Figura 1. Detall de la cantonada inferior esquerra.

4.1. La pintura valenciana de mitjans del segle XX

Després de la Guerra Civil Espanyola i instaurada la dictadura, la pintura valenciana de mitjans del segle XX es veu condicionada per l'ètica franquista, ja que molts artistes es van exiliar i aquells que van mantenir la seua residència, es van haver d'adaptar a les noves corrents estètiques conservadores. A més, molts d'ells, com és el cas de Segrelles, van ser detinguts per haver col·laborat il·lustrant revistes republicanes.

Les activitats artístiques promogudes pel període autàrquic començaren el juliol de 1939, on es va realitzar la primera exposició d'art a València, anomenada “Exposición Nacional de Pintura y Escultura” (Fig. 3), organitzades per la F.E.T i la J.O.N.S, en les que, junt amb les obres de Segrelles, s'exposaven també pintures dels valencians Genaro Lahuerta, Pedro de València i Manel Benedito, entre altres. D'aquesta manera, la ciutat de València va aglutinar la majoria dels projectes expositius destacables, així ho assenyalava el crític d'art Manuel Abril en el periòdic *Levante*: “*Falange valenciana puede sentirse orgullosa. Ha sido la primera en organizar un acto de esta especie, y lo ha organizado de tal manera, que ha marcado ya para el futuro el camino y el criterio*”¹.

Per altra banda, l'any 1943, la revista *Ribalta*² dedicava mensualment un espai destinat a l'art contemporani, però atenent als aspectes més conservadors. Sobre aquella situació parla el filòsof i acadèmic Manuel Muñoz, qui en el seu llibre apunta: “*Durante todo aquel período existió un apoyo explícito hacia lo religioso, costumbrista, anecdótico y antiguo, posición que condicionó la presencia de muestras pretélicas y de estilos autorreferentes*”³.

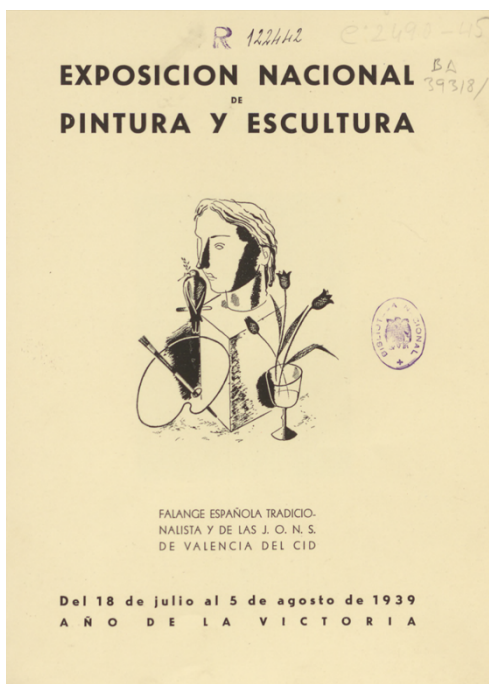


Figura 3. Catàleg “Exposición Nacional de Pintura y Escultura”, València, 1939.

¹ ABRIL, Manuel. Notas a la Exposición de Pinturas y Esculturas. En: *Levante*, València. 18 de juliol de 1939, p.13.

² Revista d'art editada, dirigida i escrita per l'escultor Josep M^a Bayarri, vigent des de 1943 fins 1959.

³ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana del siglo XX. 1950 - 1998*. València: Federico Doménech, 1998, p. 14.



Figura 4. Fotografia de Josep Segrelles Albert, 1905.

Malgrat això, a partir del 1945, l'art amb simbologia franquista i els retrats oficialistes que tant es van estendre en la primera meitat de la dècada dels quaranta per a la creació d'una imatge pròpia, van començar a decreixer, iniciant així una nova etapa de normalització internacional i de suport a l'art modern en la que podem mencionar la "Primera Biennial Hispanoamericana d'Art"⁴, que com bé menciona l'escriptor Pascual Patuel, "*constituyeron la primera apertura del régimen al contexto europeo en el terreno artístico [...] El régimen franquista debía hacer un esfuerzo por acercarse a la nueva Europa democrática surgida en 1945*"⁵.

4.2. Josep Segrelles. Biografia i producció artística.

Josep Segrelles Albert (Fig. 4) fou un pintor, il·lustrador i cartellista valencià nascut el 18 de març de 1885 en Albaida i mort en la mateixa localitat el 3 de març de 1969. Va nàixer de la unió de Vicent Segrelles Bellver i Dolors Albert Soler en una família nombrosa de dotze fills, sent ell el tercer.

Des de ben menut va començar a tindre interès per l'art i tan sols als nou anys es va traslladar a València amb el seu germà, qui també compartia aquesta afició. Va residir en la ciutat des de 1894 fins a 1903, on va ser alumne de Josep Benlliure i Joaquin Sorolla en la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles. Ràpidament va destacar entre els alumnes, començant així a tindre reconeixement dins de l'Acadèmia de Belles Arts i en la ciutat de València.

En 1904 es trasllada a Barcelona on resideix durant vint anys per completar la seua formació artística sent alumne de Vicent Climent Navarro⁶ i Antonio Caba Casamitjana⁷ en l'Escola de la Llotja, on destaca per la composició i la il·luminació. És en aquesta etapa a Barcelona on es popularitza el seu treball imaginatiu i la seua destresa amb el dibuix el qual fa que moltes editorials es fixen en ell per il·lustrar llibres fantàstics com *Dick Navarro, el Terror de las Praderas*, entre altres.



Figura 5. Amor sutil, fugaz. Sinfonías de Beethoven, 1927.

⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Biblioteca de Historia, 30), 1996.

⁵ PATUEL CHUST, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. València: Universitat de València, 2019, p. 35

⁶ Vicent Climent Navarro (1872-1923) fou un pintor valencià, mestre de grans pintors com Picasso o Pallarès i Grau.

⁷ Antonio Caba Casamitjana (1838-1907) fou un pintor barceloní reconegut per la seua pintura històrica i realista.



Figura 6. Caronte, il·lustració de La Divina Comedia de Dante, 1928.

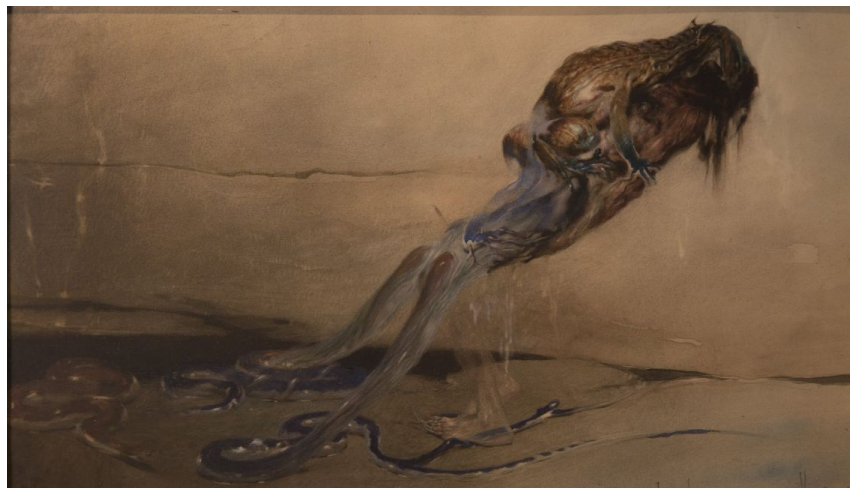


Figura 7. Metamorfosis de Aniel, il·lustració de La Divina Comedia de Dante, 1928.

En 1927 viatja a París on treballa fins al 1935 per a la revista anglesa *The Illustrated London News*, causant sensació amb obres com *Sinfonías de Beethoven* (1927) (Fig. 5), *La Divina Comedia de Dante* (1928) (Fig. 6 i 7), *Visiones de Don Quijote* (1929) o *Cuentos de Edgar Allan Poe* (1935) (Fig. 8)

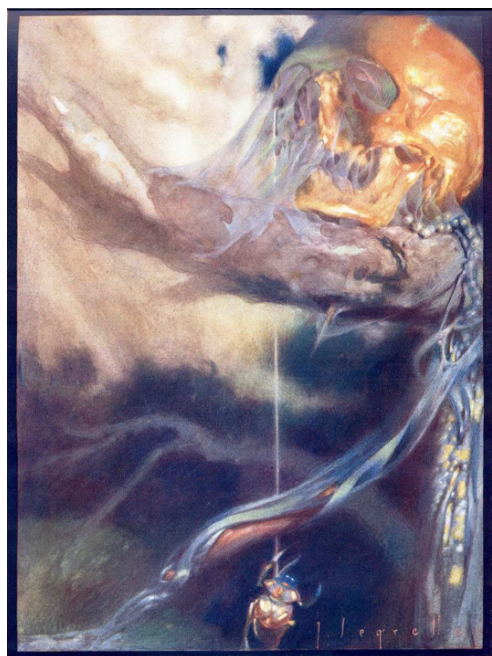


Figura 8. El escarabajo de oro, il·lustració de Cuentos de Edgar Allan Poe, 1935.

Simultàniament, en 1929 realitza el seu primer viatge a Nova York on ràpidament es dona a conèixer apareixent en revistes importants com *Cosmopolitan*, *Redbook* o *The American Magazine*, rebent així popularitat en els Estats Units per la seua imaginació i l'ús del seu cromatisme blau, motiu pel qual és batejat pels americans com "The Segrelles' blue"⁸.

En 1932 torna al seu poble natal i allí realitza les il·lustracions de la primera edició de *Las Mil y Una Noches*.

Totes aquestes il·lustracions eren d'especial devoció per l'artista, doncs ell mateix deia al respecte: "No m'atrau la realitat, m'angoixa, em pesa. Preferisc les figures místiques, mitològiques, els éssers irreals de la fantasia oriental. M'enorgulleix el nom d'artista, però no pel que pinte, sinó pel que senc"⁹.

No obstant i malgrat la seua trajectòria, la seua producció artística es veu afectada per la Guerra Civil Espanyola, debut a que Segrelles va ser detingut i ingressat a presó per delictes de rebel·lió a l'haver col·laborat amb revistes republicanes. Tanmateix, va ser absolt gràcies al suport de grans personalitats.

⁸ HOWARD, Elisabeth. The Segrelles' Blue. *Revista Valencia Atracción*. València, juny 1931, p. 84.

⁹ SEGRELLES CORTINA, José Enrique. *José Segrelles, mestre de la fantasia*. Museu de Sitges, 2020.



Figura 9. Retrat de Francisco Franco.

Durant aquests anys de canvis, Segrelles se centra en la construcció de la Casa-Museu, on habilita un espai per produir les seues obres, les quals, donades les circumstàncies i arran que el mateix Franco li va encarregar un retrat oficialista (Fig. 9), rep molts encàrrecs de temàtica religiosa com *Sant Pere* i *Sant Pau* a càrrec del Papa Pío XII amb destí al Museu del Vaticà, el retaule de l'altar major de l'Església d'Ontinyent o encàrrecs de particulars per a col·leccions privades com és el cas de l'obra a estudiar.

A aquest gir en quant a la seua producció, José Enrique Segrelles Cortina expressa: "És curiós que fora el millor il·lustrador del món als ulls de la República Espanyola i també per a la posterior dictadura, el que evidència que Segrelles era un artista lliurepensador al que sols li interessava pintar i les seues creacions tenien dimensions molt més elevades que qualsevol ideologia política"¹⁰.

No obstant això, el món de la pintura religiosa i realista no li ompli, per el que se centra altra vegada en els mons fantàstics, realitzant així les il·lustracions per a la segona edició de *Las Mil y Una Noches* (Fig. 10).

És a partir de l'any 1959 quan es centra en el món astral, conegut com la seua "època sideral", on representa tot allò que podem observar al cel però des d'una perspectiva imaginativa i misteriosa, quan Segrelles afirmava que ell ja coneixia tot allò: "Aquests americans es creuen que seran els primers en arribar a la Lluna, però jo ja he estat allí. I a Mart, i a d'altres planetes"¹¹.

El 3 de març de 1969 moria a la seua casa natal de manera metafòrica, doncs el seu últim alè fou durant l'enlairament del cohet Apollo, deixant inacabada la seua última obra anomenada *Pentecostés*, la qual es pot visitar en la seua Casa-Museu tal com la va deixar al seu estudi (Fig. 11).



Figura 10. La Ninfa Marina, il·lustració de *Las Mil y Una Noches*, 1950.



Figura 11. Vista de la seua última obra *Pentecostés* en la Casa-Museu Segrelles.

¹⁰ SEGRELLES CORTINA, José Enrique. *Casa-Museo José Segrelles*. València.

¹¹ SEGRELLES CORTINA, José Enrique. *José Segrelles, mestre de la fantasia*. Museu de Sitges, 2020.

4.3. Estudi iconogràfic



Figura 12. Detall de la Lluna sota els peus.

La figura de Maria destaca des de temps immemorial per la gran devoció del poble creient, sent així motiu d'inspiració tant per la seua història terrenal com celestial. Aquest fet hi ha supòs la immensitat de produccions artístiques les quals a cadascuna se'ls dona una forma i nom baix el concepte d'advocacions. En el cas de la ciutat de València, destaca, entre altres, l'advocació mística i dogmàtica d'Immaculada Concepció.¹²

Aquesta representació pren forma a finals de l'edat mitjana, quan la creença que Maria va ser concebuda sense pecat original s'expandeix entre la població¹³. És, per tant, una idea complexa, ja que se centra en dos conceptes substancialment oposats dintre d'una mateixa figura: la seua naturalesa humana i la seua concepció sense pecat original. Per aquest motiu, els artistes per tal de poder plasmar aquestes dues idees, recorrien a formes al·legòriques, simbòliques o metafòriques. En paraules de Margarita Llorens i Miguel Ángel Catalá, "el conjunto rezuma un carácter doctrinal, teológico. Se trata, en definitiva, de la expresión plástica de toda una argumentación teológica o de un elocuente panegírico a favor de la Inmaculada Concepción"¹⁴.

El model de la Immaculada Concepció que més transcendència tingué ens la deixa per escrit Francisco Pacheco: "No tiene niño en los brazos, se encuentra cerca del sol, coronada de estrellas y con la luna a sus pies [...] de doce a trece, hermosísima niña, lindos y grandes ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro [...] con túnica blanca y manto azul"¹⁵.

La Mare de Déu es mostra rodejada de símbols de la Lletania Lauretana¹⁶, vestida amb una túnica blanca coberta per un ample mant blau, representant així, per part del color blanc, la puresa, virginitat i innocència; i per part del blau, la bellesa, justícia i noblesa. I, efectivament, "con el uso de estos colores se pretende reforzar la idea de pureza, de santidad, que debe inspirar la imagen de la Inmaculada"¹⁷.

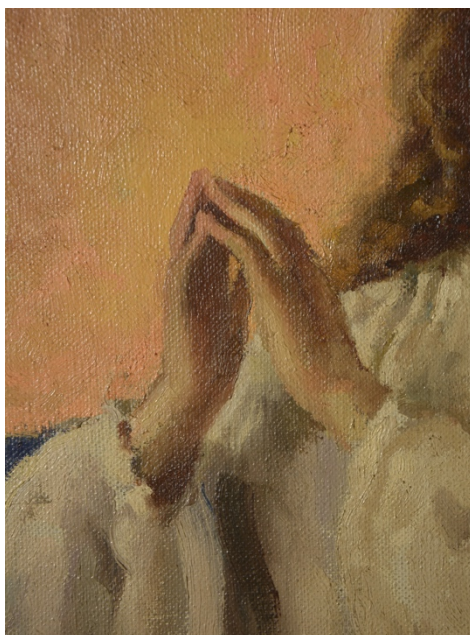


Figura 13. Detall de les mans de la Mare de Déu.

¹² ALEJOS MORÁN, Asunción. *Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados*. València: Universitat de València, 2005, p. 811.

¹³ MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: El Acantilado, 2000, p. 157.

¹⁴ LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. València: Generalitat Valenciana, 2007, p. 115.

¹⁵ PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla: Simón Faxardo, 1649, p. 481-486.

¹⁶ La Lletania Lauretana és una recopilació de metàfores utilitzades com alabança i súplica a la Mare de Déu provinents de texts sagrats, primordialment del Cantar dels Cantars del Antic Testament.

¹⁷ LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Op.cit.* p. 119.

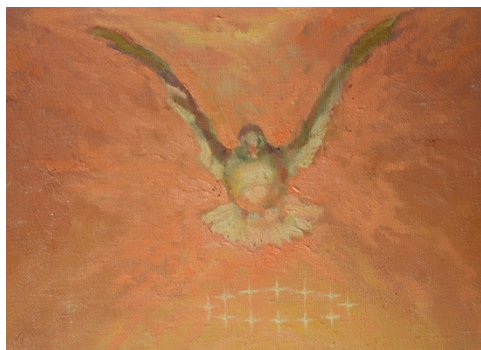


Figura 14. Detall de la Trinitat i la corona d'estrelles.

Es mostra com una visió celestial sobre els fons d'una aurèola solar, rodejada d'una quantitat de núvols i amb la lluna als seus peus (Fig. 12) que representa la feminitat, manifestant així el pintor la seua afició pel món còsmic i astral. Les mans apareixen unides en actitud orant (Fig. 13), indicant així una connexió i comunicació directa amb Déu.

Es presenta amb dotze estrelles al voltant del seu cap formant una corona les quals representen als dotze apòstols, i sobre aquesta, una paloma blanca (Fig. 14). La figuració d'aquesta paloma blanca té el seu origen en l'Evangelí de Sant Marc (1,10), qui després d'haver batejat a Crist diu "al punt que va eixir de l'aigua va veure els cels oberts i a l'Esperit que, com una paloma, descendia cap a ell". És, per tant, una de les representacions tradicionals de la Santíssima Trinitat, en la que la creença cristiana afirma l'existència d'un Déu com a ser únic, però que existeix com tres hipòstasis¹⁸ diferents: Pare, Fill i Esperit Sant. Aquesta figuració apareix amb les ales obertes, simbolitzant així la unió de la punta de cada ala amb les boques dels barons del Pare i del Fill¹⁹.

5. APROXIMACIÓ ESTÈTICA

5.1. Estudi estilístic

L'obra de Segrelles es caracteritza, principalment, pel domini de la llum i de la composició, destacant per la seua pinzellada lliure i empastada i per l'ús dels colors intensos i vibrants, especialment pel color blau tant característic del pintor.

La seua producció artística se centra en el gènere fantàstic i sideral, tanmateix, Segrelles aconsegueix fer una connexió amb aquesta temàtica i les obres religioses, sent així que ens trobem com a cas d'estudi una obra on podem observar aquestes particularitats. La pinzellada ràpida i solta que aporta un to desenfrenat i el tractament de la llum, amb el que dona més importància a la Mare de Déu, el que du l'espectador a centrar tota la seua atenció en ella.



Figura 15. Diagrama de plans compositius.

¹⁸ Termini empleat en la religió cristiana per parlar de la Santíssima Trinitat. És una transliteració del grec (*hypostasis*) que es pot traduir com "essència".

¹⁹ MONREAL Y TEJADA, Luis. *Op.cit.* p. 40.



Figura 16. Mare de Déu de l'Esperança, 1950-1955.

Les tonalitats de la paleta que utilitza Segrelles i el *modus operandi* a l'hora d'executar aquesta obra, ens recorden immediatament a dues obres exposades en la Casa Museu. L'obra de *La Mare de Déu de l'Esperança* (Fig. 16) es pot comparar amb la figura de la Immaculada Concepció per l'ús i l'ordre dels colors, mentre que l'obra *Visita de Maria a Isabel* (Fig. 17), podria comparar-se amb les figures celestials pel mateix motiu.

Per altra banda, sabem que Segrelles feia servir fotografies en negatiu que ell mateix realitzava, on feia posar com a models a coneguts, familiars i inclús ell mateixa per posteriorment treballar l'obra, com es pot apreciar en l'eixample de la Figura 18. Aquest fet queda refrendat per Manuel Garrido, quan en la revista *Culturplaza* diu que "*fotografiaba a personas reales imitando esas posturas para fijarse en los detalles reales de las luces, las expresiones o los pliegues de los ropajes.*"²⁰ Així mateix podria haver sigut el cas d'aquesta obra, dada que podem saber gràcies a l'entrevista realitzada a Juan Carlos Tormo, nebot del pintor i encarregat de la Casa Museu Segrelles, qui pressuposa que la figura principal de l'obra podria tractar-se d'alguna neboda de Segrelles.



Figura 17. Visita de Maria a Isabel, 1950-1952.



Figura 18. "Eudivigis Segrelles" per a *The Illustrated London News*, 1933.

²⁰ GARRIDO, Manuel. Segrelles inédito: fotografías para antes de una ilustración. En: *Culturplaza*. València, 12 gener 2021.

5.2. Estudi compositiu

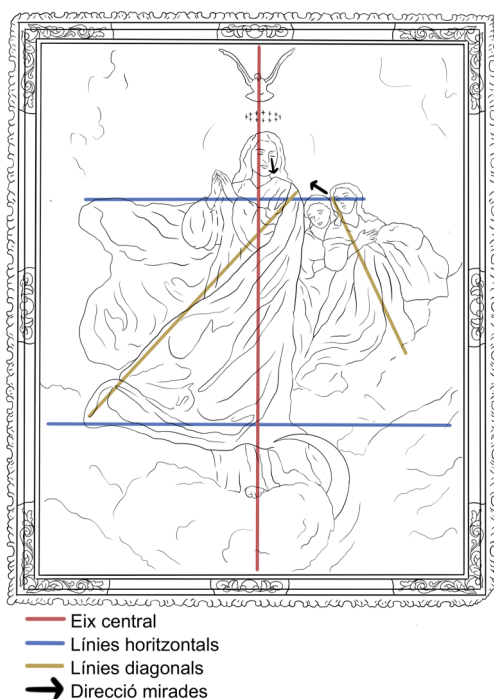


Figura 19. Diagrama de línies compositives.

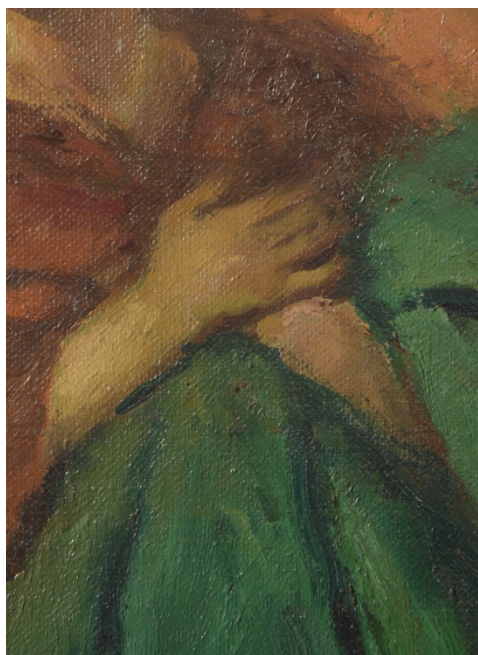


Figura 20. Detall de la posició de les mans.

Quant a la composició de l'obra, ens trobem davant una pintura en vertical on podem observar que la figura principal i, per tant, amb més rellevància, és Maria, la Mare de Déu, representada en el centre i amb una mida major que la resta de figures. No obstant això, aquesta composició trenca amb el centralisme, ja que tant el mant blau com les mans apareixen orientades a l'esquerra mentre que la mirada està enfocada en direcció a la dreta junt amb la lluna, creant així la estabilitat compositiva de la figura.

En alineació vertical a la Mare de Déu i també en primer pla, apareix la representació de l'Espèrit Sant, els núvols i la lluna. En segon terme ens trobem a les dues figures que apareixen a la dreta i darrere de la figura principal, les mirades de les quals van dirigides a la Mare de Déu, establint així un ordre jeràrquic entre les figures i reafirmant la rellevància d'aquesta. Finalment, en tercer pla, es representa el fons celestial de tonalitats taronges el qual fa un contrast cromàtic amb els colors dels mants.

Cal mencionar el dinamisme de la indumentària tant de la Mare de Déu com de la figura situada en l'extrem dret, doncs cada vestimenta està representat cap l'extrem contrari, és a dir, el mant de la figura dreta està orientat en direcció a la dreta, mentre que el de la Mare de Déu, en direcció a l'esquerra, trencant així amb l'estatisme i cobrint tota l'obra de dinamisme.

Per altra banda, i citant el llibre de John Bulwer centrat exclusivament en l'estudi dels gestos, podem dir que la posició de les mans d'una de les figures celestials que acompanyen a la Mare de Déu es tracta d'un gest travat (Fig. 20), la qual cosa indica que es presenta com element compositiu, en la que "qualsevol moviment o posició en que les mans es toquen mútuament o fan contacte en altres parts del cos"²¹.

²¹ BULWER, John. *Chirologia: or the natural language of the hand. Composed of the Speaking, Motions, and Discoursing Gestures thereof*. London, 1644, p. 234.

6. ESTUDI TÈCNIC DE L'OBRA

Taula 1. Fitxa tècnica de la pintura.

Títol	Immaculada Concepció
Autor	Josep Segrelles Albert
Any	1953
Tècnica	Oli sobre llenç
Gènere	Religiós
Dimensions	169,5 x 134 x 1,8 cm
Ubicació	Col·lecció particular



Figura 21. Fotografia general per l'anvers.



Figura 22. Fotografia general pel revers.

6.1. Suport tèxtil



Figura 23. Detall del suport tèxtil.

El suport tèxtil és de format rectangular en posició vertical, amb unes dimensions totals de superfície de 175,5 x 140 cm. Es tracta d'una peça única de teixit, ja que no presenta cap costura que ens indique el contrari. A més, la trama del teixit és tancada i estreta i la seua confecció és regular, per la qual cosa podríem dir que es tracta d'un teixit de fabricació mecànica.

El lligament d'aquest es tracta d'un tafetà doble (2e2)²², també anomenat teixit d'estoreta²³, una varietat del tafetà simple que es caracteritza per ser un dels lligaments més antics, i a més, més resistents (Fig. 23 i 24). Aquest lligament es treballa creuant dos fils continuïts, anomenats trama, a una sèrie de fils disposats de forma longitudinal, anomenats ordit.²⁴ D'aquesta manera, l'ordit es manté en tensió, i la trama és l'encarregada de fer les passades, alternant-se, passant per davall d'un, i després per sobre, i així successivament fins a formar un patró simple de punt de creu.



Figura 24. Detall del lligament (augment x55).

Malgrat que el suport tèxtil no presenta voraviu, es pot pressuposar la direcció de la trama i l'ordit mitjançant una sèrie de característiques. L'ordit sol presentar-se amb una llargària major i amb un aspecte ondulat, mentre que la trama, pel contrari, sol presentar-se amb menor llargària i un aspecte més fi.²⁵ És, per tant, que podem pressuposar que els fils horitzontals pertanyen a l'ordit, mentre que els verticals a la trama. El suport tèxtil es presenta amb una densitat per cm² d'11 fils de trama per 11 fils d'ordit.



Figura 25. Vista longitudinal de l'ordit (augment x55).

Per a l'examinació de fils i identificació de fibres s'han extret dues mostres de fils, un del costat vertical i altre de l'horitzontal. Amb l'examinació visual s'ha pogut comprovar que, en efecte, la mostra d'ordit es presenta amb unes irregularitats i corbes més marcades que la mostra de trama (Fig. 25 i 26). Es pot observar que les dues mostres de fils són d'un grossor similar i es presenten amb un sol cap. No obstant, l'ordit es presenta amb una torsió en S, és a dir, en direcció a l'esquerra, mentre que la trama té una torsió en Z, en direcció a la dreta.

²² Enunciat que reb aquest tipus de lligament, el qual indica que està format per 2 fils de trama per 2 fils d'ordit.

²³ CAMPO, Gema; BAGAN, Ruth; ORIOLS, Núria. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures: Metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. p. 8

²⁴ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela I: historiografia, tècniques y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004, p. 121.

²⁵ CAMPO, Gema; BAGAN, Ruth; ORIOLS, Núria. *Op.cit.* p. 9



Figura 26. Vista longitudinal de la trama (augment x55).

Respecte a la identificació de les fibres, s'han dut a terme una sèrie de proves per a determinar la seua naturalesa. En primer lloc, s'ha realitzat un assaig piromagnètic amb la finalitat de conèixer la composició química de les fibres, en la qual ha respost cremant-se amb facilitat i deixant uns residus blanquinosos i amb olor de paper cremat, la qual cosa ens indica que es tracta d'una fibra natural d'origen vegetal, amb la cel·lulosa com a complement principal²⁶.

Una vegada identificada la composició de les fibres, es realitza la prova de torsió, la qual consisteix en humitejar solament una fibra i posteriorment apropar-la a una font de calor, determinant així la naturalesa d'aquesta depenent de la reacció. En aquest cas, la fibra ha girat en sentit del rellotge, per la qual cosa podem deduir que es tracta d'un teixit de lli²⁷, una fibra vegetal que prové del tall de la planta.

6.2. Bastidor

Podem dir que el bastidor és original debut a que no presenta un doble clavetejat, es presenten a llapis les mesures sobre la fusta i la pintura està a vora d'aquest, a més de tractar-se d'una obra relativament actual, per la qual cosa es pot suposar que es tracta de l'estructura que ha acompanyat el llenç des del principi.

És de format rectangular, amb una estructura de quatre llistons iguals dos a dos i amb un travesser de creueta central, el qual curiosament està reforçat amb un clau d'acer inoxidable per evitar moviments debut a les seues dimensions.

Els llistons estan obtinguts a partir d'un tall tangencial²⁸, i tenen una llargària, dos a dos, de 169,5 x 134 cm, amb un perfil de 6 x 1,5 cm. Mostra un acabat escatat i bisellat en les arestes internes per tal de no provocar fregaments amb la tela.

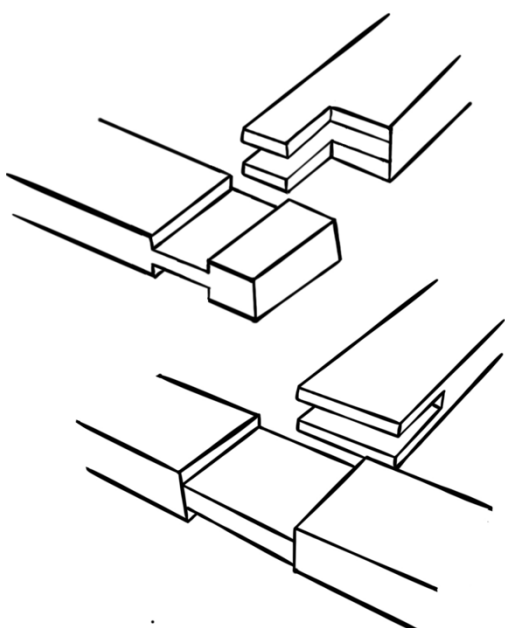


Figura 27. Croquis dels ensembles del bastidor.
La superior correspon a l'ensemble de les cantonades i el inferior al dels travessers.

²⁶ CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 89.

²⁷ *Ibid.* p. 12.

²⁸ Tall realitzat en paral·lel a l'eix del tronc de fusta.

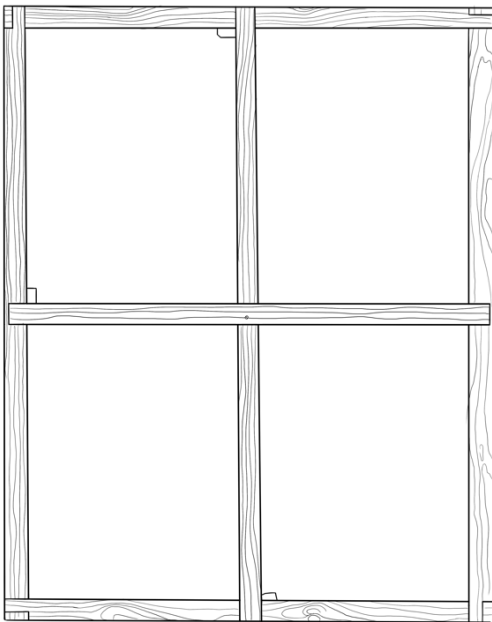


Figura 28. Croquis del bastidor.

Es tracta d'un bastidor mòbil o regulable el qual disposa d'un sistema de falques simples o espanyoles, de les quals sols es conserven 3 d'un total de 6. Aquestes falques permeten l'obertura dels ensembles, en aquest cas, ensembles de forquilla²⁹ o sistema espanyol (Fig. 27). Per altra banda, probablement es tracte d'una fusta conífera debut a la presència de vetes, més concretament, es podria parlar de fusta de pi debut al seu característic color i a les vetes vermelloses i obscures³⁰.

Finalment, mencionar que el sistema de subjecció del suport tèxtil al bastidor està compost per un total de 80 claus, 20 per cada costat, amb una distància entre ells de 10cm en els laterals i de 7cm en les parts superior i inferior

6.3. Estrats pictòrics

La capa de preparació sobre la que es troba l'obra pintada es d'origen comercial, amb un color blanquinós i un acabat fi i homogeni. Abarca la superfície total del suport tèxtil, deixant-se apreciar en les voreres de l'obra les quals no estan pintades (Fig. 29).

En quant a la pel·lícula pictòrica, es tracta d'un oli del qual l'àrea total de superfície pintada ocupa un espai aproximat de 169 x 134 cm. En aquesta capa es pot observar, segons el resultat que es pretenia buscar, com l'artista combina diferents tipus de textures i pinzellades, creant així zones molt empastades (Fig. 30) i zones més fines o de menys presència de pintura, inclús deixant la preparació a la vista (Fig. 31)



Figura 29. Detall de la capa de preparació visible.



Figura 30. Detall de zona empastada (augment x55).



Figura 31. Detall de zona amb poca càrrega de pintura (augment x55).

²⁹ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op.cit.* p 135.

³⁰ VIGNOTE PEÑA, Santiago. *Principales maderas de coníferas en España. Características, tecnología y aplicaciones.* Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

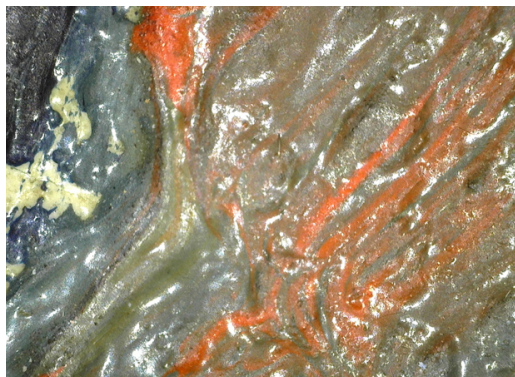


Figura 32. Detall de zona amb diferents matisos (augment x55).

Aquestes diferències en les pinzellades són donades en part pels pinzells emprats i estan relacionades amb la densitat de la pintura. D'aquesta manera, es verifica que l'artista va utilitzar així pinzells de pèl suau per a les pastes més diluïdes, i durs per a la matèria més compacta³¹. Aquestes diverses formes d'emprar la pintura s'entremesclen unes amb altres i doten a l'obra de valors i qualitats que caracteritzen l'obra i la personalitat artística de Segrelles.

No obstant, la majoria de les pinzellades tenen gran càrrega de pintura i generen textura provocades per la quantitat de matèria d'aquesta i pel propi arrossegament del pinzell utilitzat, aconseguit mitjançant la pulsació personal de l'artista. Aquestes pinzellades són ràpides i soltes, la qual cosa li otorga dinamisme a l'obra i certa dosi de vehemència.

La pintura presenta una àmplia gamma de colors que a la vegada conjuga amb diferents tonalitats, podent apreciar en una mateixa pinzellada matisos molt variats (Fig. 32). No obstant això, podríem destacar el color blau tan característic de Segrelles present en la Mare de Déu, el blanc en la zona inferior, i les tonalitats vermelloses en la part superior. Segrelles empra colors lleugerament més obscurs en el perímetre de la pintura mentre que en el centre empra unes tonalitats més clares i lluminoses, ressaltant així la figura principal i provocant a l'espectador perquè mantinga especial atenció en la figura de Maria.

Per últim, mencionar l'existència d'una pel·lícula superficial de vernís aplicat de manera homogènia, però, no obstant això, no es presenta aplicada en la superfície total de la pel·lícula pictòrica, sinó que en les vores de l'obra hi ha un marge d'uns 3 cm aproximadament que no disposa d'aquesta capa, cosa que es pot observar mitjançant la llum natural directa sobre l'obra. Aquest vernís otorga a la pintura un acabat brillant, a més de provocar la saturació dels colors i suposar un estrat de protecció enfront de determinats agents de deterioració.

³¹ GUMÍ, Jordi; LLUÍS I MONLLAÓ, Ramón. *La pinacologia : investigació de les pinzellades personals dels artistes pictòrics*. Sant Vicenç de Castellet, Barcelona: Farell, 2007. p. 53.

6.4. Complementos

L'obra presenta un sistema d'emmarcat amb unes dimensions totals de 189 x 153,5 x 4,5 cm. Es tracta d'un marc de fusta a cassetta o caixa³², el qual es divideix en mitjacanya, cantó i tall. Està compost per un total de 12 peces, 4 motlures de fusta situades en l'interior, 4 en la zona exterior les quals es presenten ornamentades, i 4 en cadascun dels cantons en format triangular i també amb ornamentació volumètrica (Fig. 33 i 34). Totes elles estan unides mitjançant claus.

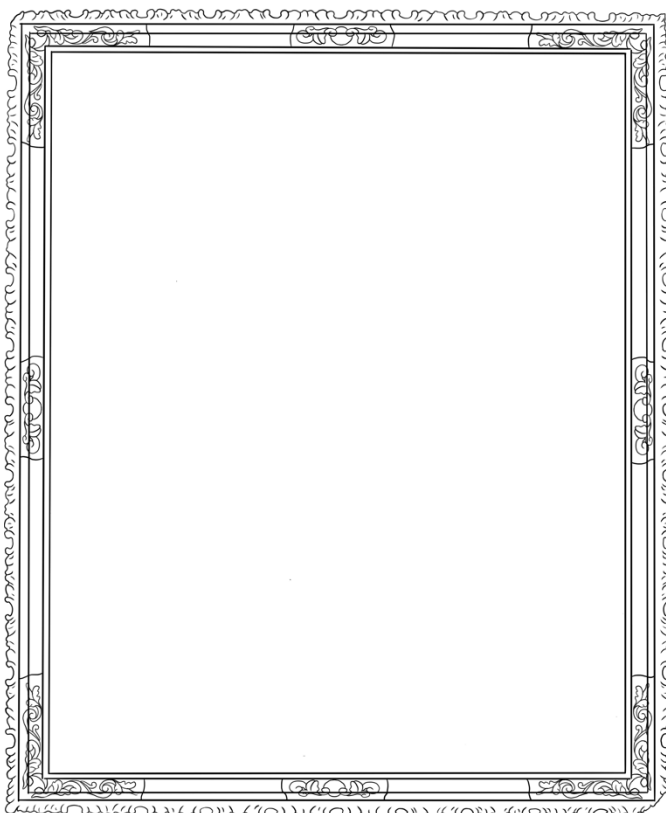


Figura 33. Croquis del marc per l'anvers.

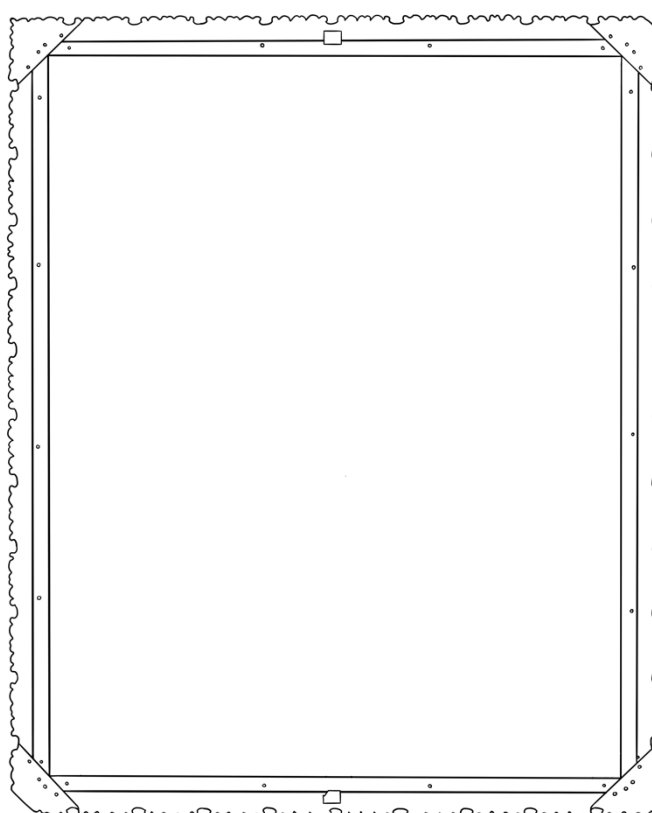


Figura 34. Croquis del marc pel revers.

En aquest cas, el marc es presenta daurat possiblement amb pa d'or comercial amb la tècnica del mixtió, cosa que es pot intuir per la falta de presència de capes de preparació i bol roig, a més de mostrar-se amb un acabat irregular típic d'aquesta tècnica grassa i sense marques del brunyit amb la pedra d'àngata ni unions de les làmines metàl·liques típiques del daurat a l'aigua, per la qual cosa es tracta d'una tècnica menys estable i més exposada a deterioracions en comparació al daurat a l'aigua.

³² VIVÓ MUÑOZ, M^a Carmen. *El marco: de la técnica a su análisis y clasificación*. Tesina Final de Màster. p. 38.



Figura 37. Detall de la inscripció.

Per altra banda, està compost per patrons de repeticions respecte a l'ornamentació volumètrica de motius geomètrics i vegetals en els cantons del marc i en la mitjacanya. També podem observar la presència de zones policromades amb una tonalitat blava, combinant així àrees daurades i espais no daurats però policromats.

Com a fet curiós, si ens fixem en altres obres de Segrelles, es pot apreciar com la gran majoria de marcs segueixen aquest mateix patró (Fig. 35 i 36), doncs gràcies a l'entrevista realitzada a Juan Carlos Tormo sabem que el pintor encarregava els marcs a un tallista i, posteriorment, ell s'encarregava de daurar-los i donar-los aquest toc tan personal. Per reafirmar aquesta hipòtesi, en el revers del marc apareixen dos papers adherits en els quals es pot llegir "GARCIA JUSTE TALLISTA. Caballeros 7. Tlf 15782. Valencia" (Fig. 37). Per aquest motiu, podríem dir que es tracta del marc original encarregat a aquest taller, i a més a més, treballat pel mateix Segrelles, fet habitual de temps passat entre carpinters i artistes, tal i com es desprèn d'algunes referències, com per eixample quan el pintor francès Poussin sol·licita que "Quan rebeu el vostre [quadre], vos suplique, si vos pareix bé, l'adorneu amb una xicoteta cornisa, doncs li fa molta falta. [...] Abans d'exposar-lo al públic, vindria molt bé a propòsit adornar-lo un poc".³³



Figura 35. Detall del marc de "Astre de primera magnitud. Beethoven", 1959.



Figura 36. Detall del marc de l'obra "Invasió dels marcians", 1950.

³³ POUSSIN, Nicolas. *Carta a Chantelou*. Roma, 1639.

7. ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat general de conservació de l'obra objecte d'estudi es pot considerar prou bo, pel fet que es tracta d'una pintura relativament actual. No obstant això, es presenten zones afectades, especialment en els estrats pictòrics. Aquest apartat té com a finalitat aprofundir en l'estat de conservació de cada element que constitueix l'obra mitjançant l'estudi organolèptic, especialment visual, i la documentació fotogràfica.

7.1. Suport tèxtil

A mesura que va transcorrent el temps, el suport tèxtil va envellint per una sèrie de factors tant interns com externs, podent aplegar a produir-se multitud d'alteracions que, a més, són acumulatives si no es tracten a temps.

Uns dels danys més freqüents i que afecten en general a la totalitat de la superfície del suport tèxtil és l'acumulació de partícules de pols i brutícia superficial que es disposa sobre l'entramat dels fils, fet que es manifesta més notòriament en la zona inferior de l'obra, entre el bastidor i el suport tèxtil. Aquestes partícules de pols tendeixen a concentrar humitat³⁴, podent aplegar a produir canvis físics, químics o biològics sobre la tela.

En tractar-se d'una obra relativament recent, el suport tèxtil no hi ha sofrit la despolimerització de la cel·lulosa, i, per tant, la seua matèria no es troba menys dèbil ni menys resistent, encara que sí en procés d'això, doncs és un procés inevitable de degradació. Per altra banda, i en contra al fet de tractar-se d'un suport tèxtil actual, aquest tendeix a fer més moviments i amb major llibertat que els teixits ja adaptats, sent així que els moviments causats per higroscopicitat³⁵ de la tela disminueixen segons el transcurs del temps. Per tant, l'obra al trobar-se en un estat de desequilibri higroscòpic, mostra una major tendència a moure's i, a més, amb moviments molt més bruscos debuts a la seua trama tancada.

³⁴ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela II : alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005. p. 44

³⁵ Capacitat que té la tela de prendre i cedir aigua de l'ambient fins aplegar a un equilibri amb aquest.



Figura 38. Detall dels abossaments en la cantonada inferior.

Debut a la falta de tensió causada per la falta d'algunes falques, podem observar amb l'ajuda de la llum rasant com el suport tèxtil es presenta amb algunes deformacions, manifestades en els quatre cantons, però especialment en els inferiors (Fig. 38), trencant així lleugerament amb la planimetria de l'obra.

Aquestes deformacions o abossaments, també conegudes com a "bosses en els angles"³⁶, són habituals en quadres de grans dimensions debut al pes de la tela, de manera que la zona superior sofreix un esforç superior en comparació a la zona inferior, la qual tendeix a estar més fluixa i deformada³⁷, fet que pot ocasionar problemes com la caiguda de la pintura, com és en aquest cas.

Per altra banda, a pesar de tractar-se d'un teixit de confecció mecànica, es presenten una sèrie de fils solts i nucs en algunes zones del suport (Fig. 39), malgrat això, no causen cap perjudici a l'obra més enllà d'un cert soroll visual pel revers.



Figura 39. Detall d'un dels nucs (augment x55).

7.2. Bastidor

El bastidor té com a finalitat la subjecció correcta, equilibrada i constant del quadre perquè d'aquest depenen les forces de tensió que poden afectar a la pintura. En aquest cas, el bastidor ofereix a l'obra una estructura de sustent prou estable, no obstant això, s'han identificat una sèrie d'alteracions que s'exposen a continuació.

En primer lloc, esmentar la presència de partícules de pols i brutícia mediambiental acumulada en totes les zones del bastidor, especialment en els espais interns entre els llistons i el suport tèxtil, on s'acumula gran part d'aquesta brutícia. Per altra banda, presenta tres papers adherits a la fusta, forats ocasionats per els claus que subjecten el marc, esguitades d'un color blanquinós que podrien tractar-se de la mateixa emprimació, i taques de pintura en el llistó dret (Fig. 40), possiblement produïts de forma involuntària durant el procés de creació de l'obra a mans del propi artista.



Figura 40. Detall de les taques de pintura i esguitaments blanquinosos.

³⁶ CASTELL AGUSTÍ, Maria. *Los bastidores y sus efectos perjudiciales en la pintura sobre lienzo: caso práctico de restauración*. Editorial UPV, 2002. p. 47.

³⁷ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op.cit.* p. 53.



Figura 41. Faltant en el travesser.

En quant als defectes propis de la fusta podem mencionar la presència d'un nuc en el llistó inferior, a més d'estellaments notoris, especialment en les zones d'ensamblatge i debut al debilitament d'aquestes zones de més tensió.³⁸ Presenta també un faltant en el travesser horizontal per la part inferior del llistó (Fig. 41), la qual cosa es pot deure a algun colp brusc o causat pel mateix estellament. Així mateixa, presenta clavills o fendes³⁹ en el llistó dret, possiblement debut al mateix moviment de la madera⁴⁰, doncs aquest mateix llistó es presenta lleugerament corbat, lo que ens indica que per la seua naturalesa, pot veure's més afectat que els demás llistons.



Figura 42. Diagrama de danys del bastidor.

³⁸ CASTELL AGUSTÍ, Maria. *Op.cit.* p. 46.

³⁹ Característica intrínseca de la fusta que causa la separació de les fibres lígnies en direcció longitudinal.

⁴⁰ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op.cit.* p. 57.

7.3. Estrats pictòrics

A més de les alteracions que poden sofrir els estrats pictòrics en conseqüència de les degradacions del suport tèxtil i del bastidor, també poden veure's afectades o estar exposades a nombrosos perjudicis ja bé debut a l'envelliment natural del mateix material o debut a problemes intrínsecs de la matèria o, inclús, per la mateixa tècnica pictòrica.

En primer lloc, l'alteració que més destaca a primera vista de l'obra és la pèrdua de la capa pictòrica en zones puntuals, on es poden observar petites llacunes independents (Fig. 43 i 44), i, per altra banda, zones que disposen de gran quantitat de llacunes petites en un mateix espai, com per eixemple en el mant blau de la Mare de Déu (Fig. 45).



Figura 45. Detall de zona amb quantitat de llacunes.



Figura 43. Detall de petit faltant en el mant de la Mare de Déu.



Figura 44. Detall de petit faltant (augment x55).



Figura 46. Detall dels clavills (augment x55).

Aquestes llacunes provenen de l'aparició de clavills, però són de petit tamany i visibles únicament mitjançant la macrofotografia⁴¹ o la microscòpia (Fig. 46). El seu origen possiblement és debut a tensions internes o externes.⁴² En conseqüència d'aquests clavills, ens trobem també davant d'alçaments de la pel·lícula pictòrica (Fig. 47), els quals mitjançant el transcurs del temps, es van desprenent progressivament de la capa inferior fins a caure, provocant així les llacunes. Per tant, podem dir que, en primer lloc, s'han originat els clavills, prosseguits dels alçaments de la pintura i, que finalment, han acabat en llacunes per la falta d'adhesió.

Per altra banda, gràcies a la fluorescència UV i la macrofotografia, s'han pogut identificar dues zones amb repintades anteriors localitzades en el mant blau de la Mare de Déu, les quals es poden veure en la Figura 45, diferenciades per tindre un acabat més mat. Aquestes zones destaquen debut al seu tamany i ubicació, pel que es pot suposar que els faltants que no han sigut intervinguts són originaris en temps posterior a la intervenció d'aquestes, o bé, que debut a la seua poca importància

⁴¹ Fotografies realitzades amb *Dino-Lite Special lighting AM4113T*.

⁴² LLAMAS PACHECO, Rosario. *La conservació i restauració de les pintures de cavallet: com apropar-se a la disciplina*. València: Editorial UPV, 2005. p. 77.



Figura 47. Detall de l'alçament de la pel·lícula pictòrica (augment x55).

respecte a ubicació i dimensió, es va decidir no intervindre en elles. Aquesta anterior intervenció tenia com a finalitat encobrir eixes pèrdues mitjançant el retoc de color, la qual cosa es coneix com repint tècnic⁴³. No obstant això, i malgrat aquesta bona intenció, no s'ha solucionat el problema de les llacunes.

El vernís, el qual es presenta com una capa fina i homogènia, es veu afectat per l'oxidació natural del material, amb una tonalitat lleugerament groga, fet més notari en les zones més clares i on hi ha empastaments de pintura, on, per la notable textura, s'ha quedat assentat i acumulat més que en altres àrees (Fig. 48). Malgrat això, no modifica la correcta percepció de la imatge estèticament parlant, ni altera la brillantor dels colors originals.



Figura 48. Detall de l'acumulació de vernís (augment x55).

A l'exposat anteriorment, se li afegeixen alteracions produïdes per causes biològiques, ja que l'obra presenta petits punts negres escampats particularment per la zona inferior de la capa pictòrica, els quals són més visibles en les zones clares. Aquesta alteració és fruit de dejeccions d'insectes, possiblement tractant-se de mosques.

En últim lloc, i de manera excepcional, s'han localitzat alguns pasmats⁴⁴ (Fig. 49), més notoris en la zona superior dreta de l'obra. Aquesta alteració provoca la pèrdua de la intensitat del color tornant-lo amb una tonalitat blanquinosa⁴⁵, i el seu origen pot ser debut a canvis físics o mecànics, així com canvis bruscos de temperatura, nivell alt d'humitat o neteges anteriors inadequades.

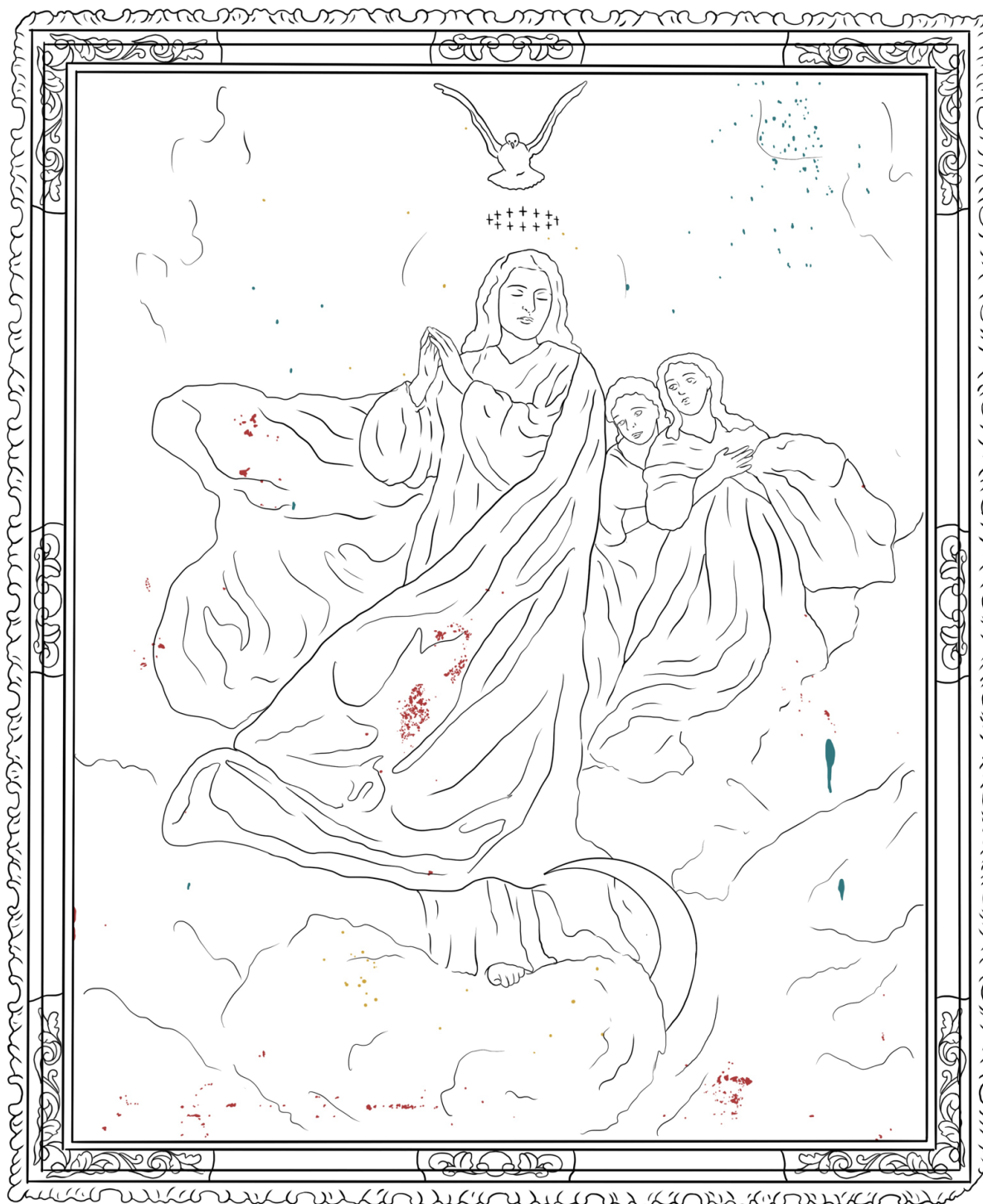


Figura 49. Detall d'un dels pasmats de major mida.

⁴³ BARROS GARCÍA, José Manuel. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2005. p. 74.

⁴⁴ També conegut com blanquejament, *blanching*, *blooming*, *chanci*, *imbianchimento*, etc.

⁴⁵ VIVANCOS RAMÓN, Victoria. *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007. p. 137.



- Llacunes
- Blanquejaments
- Dejeccions de mosca

Figura 50. Diagrama de danys dels estrats pictòrics.

7.4. Complementos

El marc a primera vista es troba en un bon estat de conservació, no obstant això, presenta algunes alteracions de petita importància, però que no afecten al marc en referència a la part estructural.

Pel revers ens trobem amb una capa de brutícia superficial general, mentre que parlant particularment, es pot observar la presència de dos petits nucs, taques de pintura i marques de llapis que probablement indiquen les mesures de la fusta prèvia a la confecció del marc.

Respecte a l'anvers, es poden veure algunes pèrdues de matèria amb relació a les làmines de pa d'or (Fig. 51), segurament fruit de l'abració o d'algun colp, per la qual cosa, la fusta queda al descobert. També es presenta una pèrdua d'un petit fragment en la zona de la mitjacanya (Fig. 52), possiblement debut a un colp, i dos faltants en les cantonades ornamentals del marc, un més pronunciat en la zona inferior dreta, i l'altre de menor mida, en la zona superior esquerra.

Per altra banda, es distingeix també una capa superficial de brutícia acumulada, a més d'una coloració un poc obscura que podria ser deguda a l'oxidació del vernís emprat posteriorment al procés de daurat, o bé, degut a una coloració intencionada per part del pintor.



Figura 51. Detall de pèrdues de pa d'or.

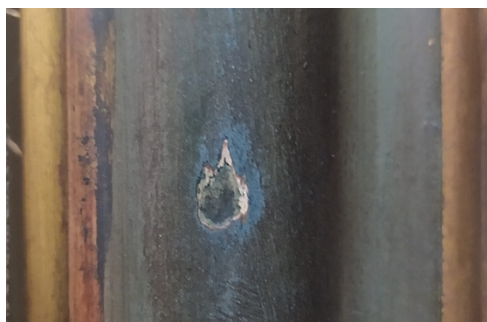
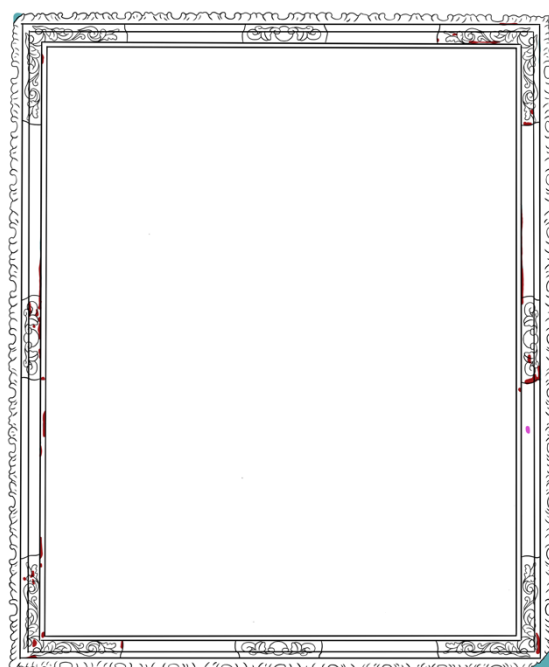
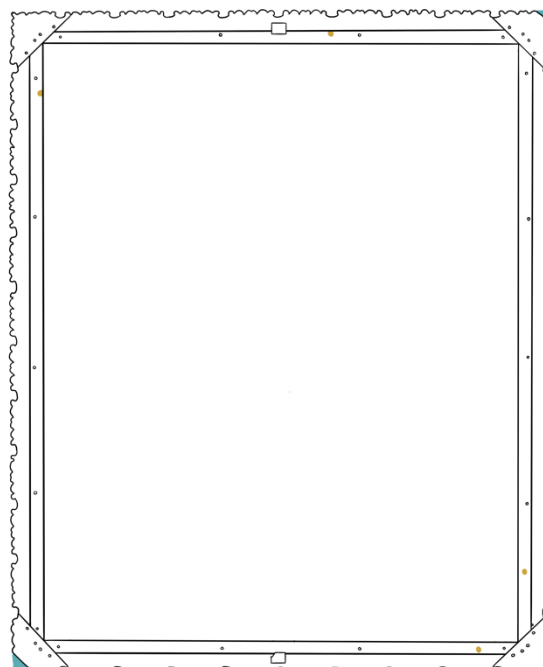


Figura 52. Detall de la pèrdua en la mitjacanya.



- Pèrdua de pa d'or
- Faltants
- Pèrdua per colp

Figura 53. Diagrama de danys del marc per l'anvers.



- Faltants
- Nucs

Figura 54. Diagrama de danys del marc pel revers.

8. PROCÉS D'INTERVENCIÓ

Una vegada recopilada tota la informació amb relació a l'estudi tècnic i estudiades en profunditat les patologies de l'obra i el seu estat de conservació, s'inicia la conservació curativa i restauració d'aquesta. El procés d'intervenció es va desenvolupar al Taller de Conservació i Restauració de Pintura de Cavallet i Retaules de l'IRP de la Universitat Politècnica de València durant el curs acadèmic 2021-2022.

Mencionar també que aquesta intervenció s'ha efectuat seguint les comandes del propietari de l'obra, per la qual cosa no s'han tractat totes les patologies anteriorment mencionades degut a què no se'ns requeria, després de consensuar el tractament de les alteracions i danys més compromesos.

8.1. Proves prèvies

Prèviament al procés d'intervenció, es van realitzar una sèrie de proves inicials que van ser essencials per a decidir l'elecció de materials que es van aplicar, els quals atenen a la solubilitat i sensibilitat a la humitat i a la temperatura que pot veure's afectada l'obra, analitzant així les possibles reaccions que podrien haver ocasionat en el suport tèxtil i en els estrats pictòrics.

Per a les proves de solubilitat s'hi va emprar aigua destil·lada, acetona, etanol i White Spirit en els colors més predominants amb la finalitat de descartar que el dissolvent afecte negativament als pigments. Després d'aquestes proves, es va concloure que cap substància alterava ni presentava sensibilitat a l'obra, per la qual cosa es podia treballar amb aquests dissolvents sobre el quadre.

Per altra banda, la prova de calor es va dur a terme mitjançant una espàtula calenta interposada d'un Melinex siliconat a la temperatura de fusió de l'adhesiu de fixació, coneixent així el grau de sensibilitat a la calor dels estrats pictòrics, el qual va resultar adequat perquè no va presentar sensibilitat.

8.2. Conservació curativa

La conservació curativa consisteix principalment en l'acció directa sobre l'obra amb la finalitat d'estabilitzar el seu estat de conservació i retardar el possible deteriorament posterior. D'acord amb la terminologia consensuada internacionalment en la quinzena conferència trianual de l'ICOM-CC, la conservació curativa comprendria "totes aquelles accions aplicades de manera directa sobre un ben o un grup de bens culturals que tinguen com objectiu aturar els processos nocius presents o reforçar la seua estructura"⁴⁶.

8.2.1. Neteja del revers i del marc

Una vegada realitzades les proves prèvies, es va iniciar el procés d'intervenció començant pel revers del suport tèxtil. D'aquesta manera, es va col·locar l'obra cap per avall protegit d'un TNT⁴⁷ i es va realitzar una primera neteja mecànica en sec, la qual va consistir en remoure la brutícia no adherida mitjançant una brotxa i, amb l'ajuda d'una aspiradora, es va retirar la pols suspesa en l'aire, fent èmfasi en la zona inferior de l'obra, on s'acumulava la majoria de la brutícia ambiental, entre el bastidor i el llenç. Aquest procediment és fonamental per a la prevenció de possibles focus d'humitat i microorganismes⁴⁸.

Seguidament, es va dur a terme una neteja amb productes químics del bastidor mitjançant hisops de cotó impregnats d'una mescla d'alcohol etílic i aigua destil·lada a proporcions iguals (1:1), respectant els papers originals adherits i interposant un fragment de TNT en el suport tèxtil per evitar que el producte de neteja entrara en contacte amb aquest. A més, calia tindre especial atenció de no impregnar excessivament el bastidor per evitar que les fibres de la fusta s'unflaren⁴⁹.

Aquest mateix procediment es va realitzar amb el marc, de manera que es va efectuar una neteja mecànica amb brotxes i aspiradora per l'anvers i el revers; aquesta última sent també tractada amb els mateixos productes i proporcions que els emprats en la neteja química del bastidor amb la finalitat d'eliminar la brutícia assentada en la fusta.

⁴⁶ ICOM-CC. *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. XVª Conferencia Trianual. ICOM-CC. Nueva Delhi, 22-26 Septiembre 2008.

⁴⁷ "Teixit No Teixit". Es tracta d'un material que no requereix del procés de conversió de les fibres en fils, sinó que està format a partir de fibres enllaçades mitjançant procediments mecànics, tèrmics o químics.

⁴⁸ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op.cit.* p. 170.

⁴⁹ SÁNCHEZ ORTIZ, Alícia. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2012. p. 17.

8.2.2. Procés de fixació dels estrats pictòrics



Figura 55. Aplicació de la gelatina tècnica.

La fixació dels estrats pictòrics consisteix en la incorporació d'un adhesiu que actua per contacte unint així les capes pictòriques al suport tèxtil i té com a finalitat assegurar l'estabilitat d'aquests i evitar futurs desprendiments⁵⁰. En aquest cas, al tractar-se de zones concretes amb una sèrie de llacunes, es va optar per una fixació puntual emprant gelatina tècnica⁵¹ aplicada a través de paper japonès de gramatge núm. 12.

Així doncs, es van fer servir un total de 33 papers, tractant-se de dos de mida gran, nou mitjans i la resta petits, realitzant d'aquesta manera papers per a llacunes independents i altres per a un conjunt de llacunes, adaptant-se així a les zones de pèrdues. Per aquest procés, es van retallar els consegüents fragments de paper japonès amb un hisop de cotó impregnat d'aigua destil·lada amb el fi de separar les fibres d'aquest, esfilagarsant així les voreres per evitar marques en l'obra.



Figura 56. Aplicació de pes.

Una vegada obtinguts els fragments, es va elaborar una mescla de gelatina tècnica al 7% (7 g de gelatina tècnica + 100 ml d'aigua destil·lada). Aquesta mescla és calfada mitjançant un escalfador de llet fins a aplegar al seu punt temperat, moment en el qual es va procedir a aplicar-se a l'obra amb l'ajuda d'un pinzell pla i interposant el paper japonès (Fig. 55)

En les petites llacunes presents en la firma del pintor, al tractar-se d'una zona més delicada, no es va portat a cap aquest mateix procediment, sinó que es va aplicar amb un pinzell fi la gelatina tècnica en les voreres de les llacunes per tal de ser el menys invasiu possible.



Figura 57. Llacunes fixades.

Una volta fixades totes les llacunes, es va deixar transcórrer un temps perquè l'humitat s'evaporara⁵² i poder posteriorment planxar. Així doncs, una vegada transcorregut el temps d'evaporació, es va col·locar una calça baix de l'obra en la zona on anava a planxar-se per a obtenir la planitud total del suport tèxtil i evitar provocar deformacions en els estrats pictòrics a l'hora d'aplicar la calor. Aquest procés de planxament es va realitzar mitjançant una espàtula calenta a 200 °C interposat d'un TNT i realitzant moviments circulars i lleugers. Cal anotar que aquesta elevada temperatura no és directa a l'obra, i, per tant, no li arriben aquests graus, sinó inferiors.

⁵⁰ SÁNCHEZ ORTIZ, Alícia. *Op.cit.* p. 154.

⁵¹ Adhesiu de naturalesa proteica obtingut de teixits conjuntius animals amb contingut de col·lagen.

⁵² La gelatina tècnica retén aigua en el seu interior per lo que perd aigua per vapor, sense expulsar grans quantitats d'aigua líquida.

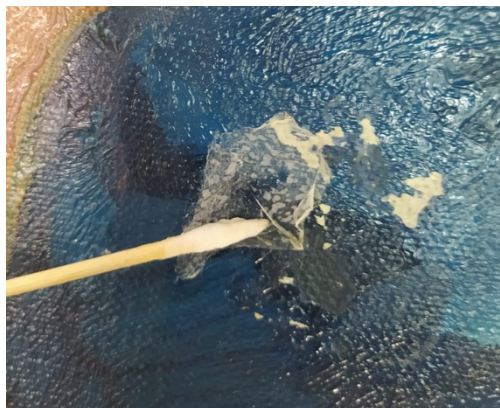


Figura 58. Eliminació de la protecció.

En les zones amb més presència de llacunes es va aplicar posteriorment pes (Fig. 56), mentre que en les menudes va ser suficient amb la pressió del dit. A més, cal tindre en compte que en cas que el paper japonès es presente un poc ressec per la gelatina, pot aplicar-se un poc d'humitat impregnant un hisop amb aigua destil·lada.

Finalment, una volta l'adhesiu havia actuat, es va retirar la protecció amb un hisop impregnat d'aigua temperada, desfibrant el paper fins a la seua completa eliminació de l'obra (Fig. 58).

8.3. Restauració. Tractaments estètics.

La restauració artística és el procés pel que es recupera la legibilitat o la correcta lectura d'una obra. Dit amb altres paraules, l'ICOM-CC ho defineix com "totes aquelles accions aplicades de manera directa a un ben individual i estable, que tinguen com objectiu facilitar la seua apreciació, comprensió i ús"⁵³

8.3.1. Estucat



Figura 59. Aplicació de la masilla.

L'estucat de les llacunes té un caràcter tant estructural com estètic, puix que la seua funció és protegir el suport tèxtil que es troba exposat a l'aire a causa de les llacunes, reforçar les parets de les zones de pèrdua i possibilitar una millor comprensió formal de l'obra.

L'estuc emprat es tracta d'una masilla magra que està composta per una mescla de gelatina tècnica (7 g de gelatina tècnica + 100 ml d'aigua destil·lada), carregada amb carbonat càlcic. A aquesta gelatina tècnica diluïda en aigua se li va anar afegint a ull carbonat càlcic fins saturar-la i aconseguir la textura desitjada.

Aquest procés d'estucat es va realitzar en les llacunes de major grandària o en les de major desnivell. Primerament, es va aplicar una capa d'estucat amb una consistència més líquida amb l'ajuda d'un pinzell, deixant que la mescla anara depositant-se per goteig en la llacuna. Seguidament, en les pèrdues amb un desnivell més pronunciat, es va dispondre una segona capa amb una consistència més densa (Fig. 59).

⁵³ ICOM-CC. *Op.cit.*

Allà on es requeria, es va fer una texturització o modelat de l'estuc amb un palet de bambú, replicant o seguint les pinzellades del pintor del voltant de la llacuna degut a la notable textura de l'obra⁵⁴.

Finalment, es van netejar les voreres d'aquestes deterioracions que han pogut ocasionar l'encobriment de la pintura original amb un hisop i aigua destil·lada, deixant d'aquesta manera la llacuna ben definida.

8.3.2. Reintegració cromàtica



Figura 60. Detall de les llacunes estucades.

Una vegada obtingut el resultat desitjat de les llacunes, es procedeix a reintegrar cromàticament aquests faltants. En aquest cas, degut al petit tamany de les llacunes en comparació al quadre, es va optar per realitzar una reintegració amb la tècnica de l'il·lusionisme⁵⁵.

Aquesta tècnica, també coneguda com a reintegració invisible, és generalment rebutjada segons els criteris de restauració i criticada per molts teòrics en considerar-la un fals històric, doncs es basa en la recreació d'una il·lusió òptica que imita a l'original, sense cap grafisme diferenciador, no obstant, altres corrents teòriques l'accepten.

D'aquesta manera, la reintegració no es distingeix de forma visual, tenint que recórrer així a mètodes científics com la fluorescència UV. No obstant això, amb el transcurs dels temps, el material emprat en moltes ocasions pateix un envelliment individual i independent a l'obra, posant-se de manifest així la seua diferenciació cromàtica⁵⁶.

A pesar d'això, i en casos excepcionals com aquest, on les llacunes són de petit tamany i és quasi impossible realitzar una reintegració diferenciable mitjançant sistemes com el *tratteggio* o el puntillisme⁵⁷, es duen a terme aquestes reintegracions il·lusionistes. Aquest procés s'ha dut a terme amb pinzells de pèl suau núm. 4 i colors d'aquarel·la, assegurant així una adequada reversibilitat amb sistemes aquosos.



Figura 61. Detall de la reintegració cromàtica.

⁵⁴ FUSTER LÓPEZ, Laura; GUEROLA BLAY, Vicente; CASTELL AGUSTÍ, María. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo : criterios, materiales y procesos*. València: Editorial UPV, 2008, p. 135.

⁵⁵ Aquesta tècnica s'ha utilitzat quasi de forma exclusiva des dels inicis de l'història de la restauració fins principis del segle XX.

⁵⁶ DE LA ROJA DE LA ROJA, José Manuel. *Sistema de reintegración cromática asisitido por medios transferibles obtenidos por procedimientos fotomecánicos*. Aplicación en la restauración de pintura de caballete. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1999. p. 42.

⁵⁷ Es tracten de dues tècniques de reintegració on les tonalitats s'obtenen per la juxtaposició de colors purs. El *tratteggio*, com bé indica el seu nom en italià, "ratllat", consisteix en la aplicació de ratlles fines; mentre que el puntillisme es treballa mitjançant la superposició de petits punts.



Figura 62. Procés de reintegració cromàtica.

8.3.3. Envernissat localitzat

Finalment, per a l'envernissat, es va realitzar una mescla de Regalrez 1094⁵⁸ al 25% diluït en Ligroina (25 g de Regalrez 1094 en 100 ml de Ligroina), a la qual, una vegada dissolta, se li va afegir un 2% de Tinuvín 292. Aquest compost químic aporta una major estabilitat i elasticitat al vernís; a més, serveix per a crear un filtre contra la radiació UV en totes les zones envernissades, retardant així el procés d'oxidació⁵⁹.

Aquest procés d'envernissat s'ha emprat únicament en les llacunes ja reintegrades amb la finalitat de crear una barrera davant als agents atmosfèrics i protegir-les de possibles atacs biològics.

⁵⁸ Es tracta d'una resina alifàtica amb propietats òptiques similars a les resines naturals, caracteritzada per tindre una elevada resistència a l'envelliment.

⁵⁹ ZALBIDEA MUÑOZ, M^a Antonia, GÓMEZ RUBIO, Raquel. 2011. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. En: *Arché*. Publicaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, N^o 6 y 7, 2011, p. 496

8.3.4. Ajustos finals

Una vegada envernissades les llacunes, es va observar com una d'aquestes discernia lleugerament de l'obra degut a l'augment de tonalitat de l'aquarel·la després de l'aplicació de l'última capa de protecció. Per aquest motiu, es va optar per ajustar el color amb Gamblin⁶⁰ mitjançant la tècnica del puntillisme fins aconseguir mimetitzar-se per complet la llacuna respecte a la pintura original que la rodeja.

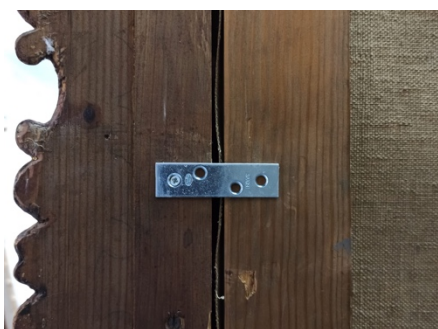


Figura 63. Inserció de pletines metàl·liques.

8.4. Incorporació del marc

Una vegada finalitzats tots els tractaments estructurals i estètics de l'obra, es va procedir a incorporar el marc. Per a aquesta actuació, es va decidir eliminar els claus que unien anteriorment el marc de l'obra degut a que es tractaven de peces rudimentàries, substituint-se així per pletines metàl·liques mòbils ancorades al marc mitjançant cargols d'acer inoxidable (Fig. 63).



Figura 64. Fotografia final per l'anvers.



Figura 65. Fotografia final pel revers.

⁶⁰ Es tracta de colors al vernís amb una base de resina Laropal A81, la qual es caracteritza per la seua resistència a l'oxidació i a la degradació.

9. RECOMANACIONS DE CONSERVACIÓ PREVENTIVA

La conservació preventiva té com a finalitat desenvolupar un pla d'estratègia i actuació en les que s'engloben totes les mesures encaminades a garantir la supervivència de les obres i la seua perdurabilitat en el temps⁶¹. D'acord amb la terminologia de l'ICOM-CC, la conservació preventiva comprendria "totes aquelles mesures i accions que tinguem com a objectiu evitar o minimitzar futures deterioracions o pèrdues [...]. Aquestes mesures accions són indirectes – no interfereixen amb els materials i les estructures dels béns. No modifiquen la seua aparença"⁶².

Per establir unes pautes preventives de conservació cal adequar-se al context de l'obra, ja que depèn de la seua naturalesa, el seu estat de conservació, els riscos als quals pot estar exposada i la ubicació i ús que se li atorgarà.

En aquest cas, en tractar-se d'un oli sobre llenç i donades les característiques dels seus materials, cal tindre especial atenció a les condicions ambientals a les que es veu exposada. La composició cel·lulòsica i la capacitat higroscòpica del suport tèxtil fa que hagin de controlar-se especialment els paràmetres de temperatura i humitat relativa, perquè en cas contrari, podria veure's afectada l'obra sofrint variacions dimensionals o fortes tensions que provocarien l'aparició de noves pèrdues⁶³.

És recomanable, per tant, una HR al voltant del 50-55%, ja que amb uns nivells inferiors els materials orgànics s'assequen, i amb uns nivells majors es poden produir atacs de microorganismes. Quant a la temperatura, el més idoni seria establir un valor pròxim als 20 °C⁶⁴. No obstant aquestes variables recomanades, s'hauria d'anar en cura per tal d'evitar les fluctuacions o els canvis bruscos de T i HR.

⁶¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel María. *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia: Editorial KR, 1999. p. 35.

⁶² ICOM-CC. *Op.cit.*

⁶³ VAILLANT CALLOL, Milagros, VALENTÍN RODRIGO, Nieves. y DOMENECH CARBÓ, M^a Teresa. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. València: Editorial UPV, 2003. p. 180.

⁶⁴ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op.cit.* p. 595.

Per altra banda, una il·luminació inadequada podria provocar alteracions en el vernís, la degradació de les fibres tèxtils o la decoloració dels pigments, per la qual cosa també és un factor fonamental a tindre en compte per a una bona conservació. La pintura a l'oli es considera un material mitjanament sensible a la llum, per la qual cosa es recomana que els valors d'aquesta no superen els 150 luxs⁶⁵, sent exposat en la mesura del possible en una estança on no existisca un focus de llum incident sobre l'obra, siga natural o artificial, així com en cas de disposar de finestres properes a l'obra, haurien de ser cobertes amb persianes o cortines, especialment si reben els raigs de sol directament.⁶⁶ A més, seria recomanable l'ús d'il·luminació LED⁶⁷ ja que té el avantatge de no emetre radiació infraroja ni ultraviolada⁶⁸.

Per tal d'evitar el desenvolupament d'atacs biològics, s'ha de prestar atenció als paràmetres anteriorment comentats, ja que uns incorrectes nivells d'aquests, junt amb l'exposició de l'obra en una atmosfera contaminada, poden ser els causants de la proliferació de microorganismes i insectes. A més, es recomana un manteniment periòdic per comprovar l'estat de la peça i prevenir així futures deterioracions.

⁶⁵ BELLIDO MÁRQUEZ, M^a del Carmen. *Agentes de deterioro medioambientales: planificar la conservación de las obras de arte*. Universidad de Granada, 2016. p. 68.

⁶⁶ RUIJTER, Martijn; AN TOMARCHI, Catherine; VERGER, Isabelle. *La manipulación de las colecciones en el almacén*. París: Manual de protección del patrimonio cultural. N^o 5, UNESCO, 2010. p. 9.

⁶⁷ *Light-Emitting Diode*. Emissor de llum el qual, mitjançant una tensió continua que trevesa el semiconductor que hi ha en el seu interior, s'emet l'electroluminiscència.

⁶⁸ GILLIOZ, Sandra. *L'éclairage LED au service de la conservation préventive et de la muséographie*. França: HES-SO, 29 juliol 2011, p. 35.

10. CONCLUSIONS

Després de la realització d'aquest Treball de Fi de Grau on s'ha permès plasmar tots els coneixements adquirits durant aquests anys de formació, s'han pogut aplegar a les següents conclusions:

El panorama pictòric valencià de mitjans del segle XX ha deixat un llegat d'artistes que estaven baix la demanda d'obres de caràcter religiós i de retrats oficialistes debut al triomf del franquisme darrere la Guerra Civil Espanyola. És en aquest període on el pintor Segrelles, per motius sociopolítics, rep la majoria d'encàrrecs de caràcter religiós, com és el cas d'aquesta obra, però sense allunyar-se de la producció de gènere fantàstic.

Gràcies a la investigació bibliogràfica de l'autor i la visita a la Casa-Museu Segrelles, s'ha pogut comprovar la quantitat d'encàrrecs i treball artístic que va realitzar durant la seua vida, on es va endinsar en diverses tècniques i estils. A més, la bona valoració internacional de la seua producció artística li va atorgar un merescut prestigi i reconeixement dins del món de la il·lustració.

L'estudi tècnic i estilístic de les produccions artístiques de Segrelles ens ha facilitat determinar la manera de treballar de l'artista: una paleta de colors amplia on, en molts quadres com aquest, predomina el mític color blau; uns traços ràpids, pinzellades enèrgiques i empastades. Generalment amb l'ajuda de fotografies a models i espais que anteriorment ell recreava i captava amb el fi de clarificar i posar en ordre les seues idees per posteriorment produir l'obra.

Mitjançant la recopilació fotogràfica i l'estudi organolèptic i analític dels materials que constitueixen l'obra, s'han pogut determinar les patologies que es presenten, sent així el principal problema la presència de llacunes derivades d'alçaments i clavills, les quals tenen un caràcter tant estètic com estructural.

Finalment, tenint en compte totes les dades recopilades s'ha realitzat un procés d'intervenció que s'ha dut correctament a terme en el Taller de Conservació i Restauració de Pintura de Cavallet i Retaules en l'IRP. La gran oportunitat d'abordar aquest procés d'intervenció de l'obra del gran pintor Segrelles ha resultat enriquidora en l'àmbit acadèmic i un honor a nivell personal.

11. BIBLIOGRAFIA

ABRIL, Manuel. Notas a la Exposición de Pinturas y Esculturas. En: *Levante*. València: 18 juliol 1939.

ALEJOS MORÁN, Asunción. *Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados*. València: Universitat de València, 2005. [Consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2801298.pdf>

Arte y política en España 1898-1939. Sevilla; Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002. ISBN 8482662597

BARROS GARCÍA, José Manuel. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2005. ISBN 8478224424.

BELLIDO MÁRQUEZ, M^ª del Carmen. *Agentes de deterioro medioambientales: planificar la conservación de las obras de arte*. Universidad de Granada, 2016. Opción Maracaibo, Venezuela, Año 32, N^º 11, pp. 54-74. ISSN 1012-1587.

BULWER, John. *Chirologia: or the natural language of the hand. Composed of the Speaking, Motions, and Discoursing Gestures thereof*. London, 1644.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La mediterraneidad en el arte español del siglo XX*. En: *Hispania*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C, 1996. Vol. 56, N^º 192. ISSN 0018-2141. [Consulta: 12-01-2022]. Disponible en: <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/754/751>

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Biblioteca de Historia, 30), 1996. ISBN 8400075862. [Consulta: 26-02-2022]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/96473>

CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 8476281943.

CAMPO, Gema; BAGAN, Ruth; ORIOLS, Núria. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures: Metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. ISBN 9788439379904. [Consulta: 30-03-2022]. Disponible en: https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/08.recursos/publicacions/publicacions_antigues/identificacio_fibres.pdf

CASTELL AGUSTÍ, Maria. *Los bastidores y sus efectos perjudiciales en la pintura sobre lienzo: caso práctico de restauración*. Editorial UPV, 2002. ISSN 84970511637

DE LA ROJA DE LA ROJA, José Manuel. *Sistema de reintegración cromática asistido por medios transferibles obtenidos por procedimientos fotomecánicos*. Aplicación en la restauración de pintura de caballete. SAN ANDRÉS, Margarita (dir). Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1999. [Consulta: 17-05-2022]. Disponible en: <https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/1/H1014601.pdf>

FUSTER LÓPEZ, Laura; GUEROLA BLAY, Vicente; CASTELL AGUSTÍ, María. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos*. València: Editorial UPV, 2008. ISBN 9788483632215.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel María. *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia: Editorial KR, 1999. ISBN 8488551525.

GARCÍA HIDALGO, Cipriano. *Sobre la iconografía de la Inmaculada Concepción*. Villena, 9 desembre 2016. [Consulta 10-02-2022]. Disponible en: <https://cipripedia.com/2016/12/09/sobre-la-iconografia-de-la-inmaculada-concepcion/>

GARCIA, Xavier. La fantasia de José Segrelles a la Peça del Mes de desembre. En: *Museus de Sitges: el Blog*. Sitges, 21 desembre 2020. [Consulta: 23-03-2022]. Disponible en: <https://museusdesitges.wordpress.com/2020/12/21/la-fantasia-de-jose-segrelles-a-la-peca-del-mes-de-desembre/>

GARRIDO, Manuel. Segrelles inédito: fotografías para antes de una ilustración. En: *Culturplaza*. València, 12 gener 2021. [Consulta: 21-03-2022]. Disponible en: <https://www.visualartcv.com/la-influencia-de-segrelles-en-el-arte-actual/>

GILLIOZ, Sandra. *L'éclairage LED au service de la conservation préventive et de la muséographie*. França: HES-SO, 29 juliol 2011. [Consulta: 07-06-2022]. Disponible en: https://www.academia.edu/22419380/Léclairage_LED_au_service_de_la_conservation_préventive_et_de_la_muséographie_LED_lighting_for_preventive_conservation_and_museography

GUMÍ, Jordi; LLUÍS I MONLLAÓ, Ramón. *La pinacologia: investigació de les pinzellades personals dels artistes pictòrics*. Sant Vicenç de Castellet, Barcelona: Farell, 2007. ISBN 9788495695796.

GUZMÁN, Joaquín. José Segrelles. El virtuosismo al servicio de la imaginación. En: *Culturplaza*. València, 15 setembre 2017. [Consulta 09-03-2022]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/jose-segrelles-el-virtuosismo-al-servicio-de-la-imaginacion>

HOWARD, Elisabeth, The Segrelles' Blue. Revista *Valencia Atracción*. València, juny 1931.

ICOM-CC. *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. XVª Conferencia Trienal. ICOM-CC. Nueva Delhi, 22-26 Septiembre 2008. [Consulta: 17-05-2022]. Disponible en: https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

LLAMAS PACHECO, Rosario. *La conservació i restauració de les pintures de cavallet : com apropar-se a la disciplina*. Valencia: Editorial UPV, 2005. ISBN 8497057902.

LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. València: Generalitat Valenciana, 2007. ISBN 8448247232. [Consulta: 18-02-2022]. Disponible en: https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004325

MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: El Acantilado, 2000. ISBN 8495359286. [Consulta: 09-03-2022]. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/535487932/Luis-Monreal-Iconografia-Del-Cristianismo>

MONTAGUD PIERA, Bernardo. *José Segrelles. Biografía pictórica (1885-1969)*. Alzira: Comissió Falla Plaça Major, 1985. ISBN 8439837100.

MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana del siglo XX. 1900-1950*. València: Federico Doménech, 1998. ISBN 8495031027.

MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana del siglo XX. 1950 - 1998*. València: Federico Doménech, 1998. ISBN 8495031035.

PATUEL CHUST, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. València: Universitat de València, 2019. ISBN 8491345145. [Consulta: 24-02-2022]. Disponible en: https://books.google.es/books?id=Cj62DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Cinco siglos de pintura valenciana*. En: Archivo español de arte. Vol. 70, Nº 277. Madrid: Fundación Central Hispano, octubre-diciembre 1996. ISSN 0004-0428.

RUIJTER, Martijn; ANATOMARCHI, Catherine; VERGER, Isabelle. *La manipulación de las colecciones en el almacén*. París: Manual de protección del patrimonio cultural. Nº 5, UNESCO, 2010. [Consulta: 12-05-2022].

Disponible en: <https://cccasmaperu.files.wordpress.com/2018/07/almacen.pdf>

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia. *Restauración de obras de arte : pintura de caballete*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2012. ISBN 9788446031109.

SEGRELLES CORTINA, José Enrique. *Casa-Museo José Segrelles*. València. [Consulta: 02-02-2022]. Disponible en: <https://museosegrelles.es/biografia/>

SEGRELLES CORTINA, José Enrique. *José Segrelles, mestre de la fantasia*. Museu de Sitges, 2020. [Consulta: 08-03-2022]. Disponible en: <https://visitmuseum.gencat.cat/ca/museu-de-maricel/extensio/jose-segrelles-mestre-de-la-fantasia>

SOLER NAVARRO, Joan J. José Segrelles maestro de la fantasía en el Museo Maricel de Sitges. En: *Sinergias*. Sitges: Visualart, 21 gener 2021. ISSN 2605-4418. [Consulta: 23-03-2022]. Disponible en: <https://www.visualartcv.com/jose-segrelles-maestro-de-la-fantasia-en-el-museo-maricel-de-sitges/>

SOLER NAVARRO, Joan J. La influencia de Segrelles en el arte actual. En: *Sinergias*. Sitges: Visualart, 18 març 2021. ISSN 2605-4418. [Consulta: 23-03-2022]. Disponible en: <https://www.visualartcv.com/la-influencia-de-segrelles-en-el-arte-actual/>

STRATTON, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989. ISSN 0214-2821. [Consulta: 17-02-2022]. Disponible en: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf

TORRES, Salva. *El alienígena José Segrelles*. Makma, 20 abril 2015. [Consulta: 20-01-2022]. Disponible en: <https://www.makma.net/el-alienigena-jose-segrelles/>

TRENS, Manuel. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla: Simón Faxardo, 1649. [Consulta: 13-01-2022]. Disponible en: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=86727

VAILLANT CALLOL, Milagros, VALENTÍN RODRIGO, Nieves. y DOMENECH CARBÓ, M^a Teresa. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial UPV, 2003. ISBN 8497054202.

VIGNOTE PEÑA, Santiago. *Principales maderas de coníferas en España. Características, tecnología y aplicaciones*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. [Consulta: 06-04-2022]. Disponible en: https://oa.upm.es/30465/1/MADERAS_CONIFERAS.pdf

VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela I : historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004. ISBN 8489569304.

VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela II : alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005. ISBN 8489569509.

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

VIVÓ MUÑOZ, M^a Carmen. El marco: de la técnica a su análisis y clasificación. GUEROLA, Vicente (dir.), MARTÍN, Susana (dir.). Tesina Final de Màster. Màster en Conservació i Restauració de Bens Culturals, Universitat Politècnica de València, 2010-2011. [Consulta: 04-05-2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/16218/TESINA%20CARMEN%20VIVÓ.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ZALBIDEA MUÑOZ, M^a Antonia, GÓMEZ RUBIO, Raquel. 2011. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. En: *Arché*. Publicaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, N^o 6 y 7, 2011. [Consulta: 31-05-2022]. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1&isAllowed=y

12. ÍNDEX D'IMATGES

Figura 1. Detall de la cantonada inferior esquerra. Font: imatge pròpia.

Figura 2. Transcripció de la firma. Font: imatge pròpia.

Figura 3. Catalogo "Exposición Nacional de Pintura y Escultura", València, 1939. Font: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000224387>

Figura 4. Fotografía de Josep Segrelles Albert, 1905. Font: <https://valenciaplaza.com/jose-segrelles-el-virtuosismo-al-servicio-de-la-imaginacion>

Figura 5. Amor sutil, fugaz. Sinfonías de Beethoven, 1927. Font: <https://visitmuseum.gencat.cat/es/jose-segrelles-mestre-de-la-fantasia/ambito/ambit-10/objeto/amor-subtil-fugac-sonata-clar-de-lluna-beethoven>

Figura 6. Caronte, il·lustració de La Divina Comedia de Dante, 1928. Font: https://www.coleccionbbva.com/es/obra_papel/p01067-caronte-canto-ii-de-la-divina-comedia/

Figura 7. Metamorfosis de Aniel, il·lustració de La Divina Comedia de Dante, 1928. Font: <https://visitmuseum.gencat.cat/es/jose-segrelles-mestre-de-la-fantasia/objeto/metamorfosi-daniel-la-divina-comedia>

Figura 8. El escarabajo de oro, il·lustració de Cuentos de Edgar Allan Poe, 1935. Font: <https://tertuliadestudio.blogspot.com/2010/02/33-poe-y-segrelles.html>

Figura 9. Retrat de Francisco Franco. Font: <https://maestrosdelretrato.blogspot.com/search/label/Jos%C3%A9%20Segrelles%20Albert?m=0>

Figura 10. La Ninfa Marina, il·lustració de Las Mil y Una Noches, 1950. <https://visitmuseum.gencat.cat/es/jose-segrelles-mestre-de-la-fantasia/objeto/els-dos-peixos-fills-del-rei-roig-les-mil-i-una-nits/anterior>

Figura 11. Vista de la seua última obra Pentecostés en la Casa-Museu Segrelles. Font: <https://www.valenciabonita.es/2016/11/15/la-casa-museo-de-segrelles-el-mundo-de-fantasia-y-ciencia-ficcion-que-imagino-un-valenciano/>

Figures 12-17. Imatges pròpies.

Figura 18. “Eudivigis Segrelles” per a The Illustrated News, 1933. Font: <https://www.visualartcv.com/la-influencia-de-segrelles-en-el-arte-actual/>

Figura 19-65. Imatges pròpies.