

# *Un pequeño “tabletín” de Sorolla con la representación del retablo de la Puridad del Museo de Bellas Artes de Valencia. Estudio y expertización*

**Greta García**

garcia\_greher@gva.es

**David Juanes**

juanes\_dav@gva.es

**Livio Ferrazza**

ferrazza\_liv@gva.es

**José Ignacio Catalán**

catalán\_jos@gva.es

\*Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i)

## RESUMEN

La obra *Apunte del Retablo de Puridad de Valencia* (Atb. Joaquín Sorolla Bastida. Valencia, 1863–Cercedilla, 1923) fue intervenida por la Unidad de Patrimonio de la Policía Autonómica de la Generalitat Valenciana y depositada en 2020 en el Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i) para que se realizara un estudio histórico, estilístico y material ante la sospecha de su posible falsedad. Todas las investigaciones llevadas a cabo confirmaron que se trata de una obra original de Sorolla, una *nota de color* o apunte a color realizado posiblemente durante su estancia como estudiante en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde el *Retablo de la Puridad* se encontraba expuesto a finales del siglo XIX en las galerías del antiguo Museo Provincial.

**Palabras clave:** Joaquín Sorolla / Retablo de la Puridad / Falsificación / Autenticación

## ABSTRACT

*The painting Sketch of Altarpiece of Puridad of Valencia (Atb. Joaquín Sorolla. Valencia, 1863–Cercedilla, 1923) was intervened by the Heritage Unit of the Autonomous Police of the Generalitat Valenciana and deposited in 2020 in the Valencian Institute of Conservation, Restoration and Research IVCR + i for a stylistic and material historical study on suspicion of its possible art forgery. All the investigations carried out confirmed that it is an Sorolla's original painting, a color note or color sketch possibly made during his stay as a student at the San Carlos Valencian School of Fine Arts, where the Altarpiece of Puridad was exposed at the end of the 19th century in the exhibition rooms of the old Provincial Museum.*

**Keywords:** Joaquín Sorolla / Altarpiece of Purity / Art forgery / Authentication

\* Los autores quieren mostrar su agradecimiento a José Madrid (Universitat Politècnica de València); Pablo González Tornel y personal técnico del Museo de Bellas Artes de Valencia; Casa Museo Sorolla; CAEM de la Universitat de Lleida y Vicente Samper por la información facilitada para la elaboración de la presente investigación.

La obra *Apunte del Retablo de Puridad de Valencia*, atribuida a Joaquín Sorolla Bastida (Valencia 1863–Cercedilla 1923), (Fig. 1) se encontraba en un comercio de arte, procedente de una importante colección particular de Valencia. Ante las sospechas de posible falsedad, la Unidad de Patrimonio de la Policía Autonómica de la Generalitat Valenciana la depositó en 2020 en el Institut Valencià de Conservació Restauració i Investigació (IVCR+i) para que le fuera realizado un informe pericial. La pieza estaba acompañada por ninguna documentación relacionada con su procedencia, ni tampoco se había identificado la pieza que aparece representada en ella, el Retablo del desaparecido Convento de la Puridad de Valencia<sup>1</sup>.

Como ya describe el intelectual y también pintor amigo de Sorolla, Aureliano de Beruete en su libro *Joaquín Sorolla*, el maestro realiza gran

cantidad de “apuntes de color” sobre diversas situaciones, objetos o escenas cotidianas durante toda su trayectoria artística, por lo que no es fácil poder situar esta obra en ningún momento concreto<sup>2</sup>. Solo en el Museo Sorolla de Madrid, existen en sus fondos 295 tablillas correspondientes a apuntes o “notas de color” realizadas con óleo<sup>3</sup>. Esta investigación partía de la premisa de comprobar si la pintura fue realizada por Sorolla, y si así fuera, acotar en lo posible una fecha de creación probable, lo que apuntaría a su estancia de estudiante –aproximadamente 1878-1884– en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, situada en el antiguo Convento del Carmen de Valencia, donde también se encontraba la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que era la que custodiaba el Museo Provincial de Valencia<sup>4</sup> que albergaba expuesto en sus galerías el retablo desde la desamortización de 1837<sup>5</sup>, hasta 1942 cuando éste fue trasladado al nuevo y actual Museo de Bellas Artes<sup>6</sup>. A lo largo de su existencia, este retablo ha cambiado de ubicación y de sistema de montaje y exhibición en diferentes momentos<sup>7</sup>.

El Convento de la Puridad de Valencia estaba dedicado a la Inmaculada Concepción, su año de fundación se desconoce, pero se sabe que su construcción debió finalizarse hacia 1250<sup>8</sup>. Tiempo después, para la cabecera del templo

- 1 ALDEA HERNÁNDEZ, A.: “El Real Monasterio de las Monjas Clarisas de la Puridad de Valencia”, en *Actas del simposium La clausura femenina en España*. Estudios Superiores del Escorial (Dir. Javier Campos y Fernández de Sevilla). San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2004, vol. 2, pp. 1103-1126.
- 2 BERUETE, A. de: *Joaquín Sorolla*. Madrid, Ed. Biblioteca Estrella, Tipografía Artística, 1921.
- 3 <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/sorolla-y-bastida-joaquin/cd8aad63-b518-4278-914c-2aa033df0f24>.
- 4 DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: “Los orígenes del Museo de Pinturas de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCV (2014) 123-200.
- 5 ALBA PAGÁN, E.: “La génesis del Museo de Bellas Artes de Valencia y la polémica en torno a los bienes desamortizados a través de la prensa valenciana”, en *Actas del Simposium: La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Estudios Superiores del Escorial (Dir. Fco. Javier Campos y Fernández de Sevilla). San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2007, pp. 723-739.
- 6 PINGARRÓN-ESAÍN, F.: “Derribos, ventas y destinos de conventos, suprimidos de la ciudad de Valencia y de los enajenados entre los años 1837 y 1839”, *Ars longa: Cuadernos de arte*, 14-15 (2005-2006) 271-301.
- 7 FARFAN NAVARRO, M.<sup>a</sup> C.: “Retablo Gótico del antiguo Monasterio de la Puridad”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX (1988) 69-74.
- 8 Apenas un año después de la conquista de la ciudad por Jaime I, este entregó a Ximén Pérez de Arenós una ermita extramuros de la ciudad de Valencia con el fin de levantar un convento de religiosas de la Orden de Santa Clara, bajo el patronazgo de Santa Isabel de Hungría, de ahí que también se conozca a este cenobio como Real Monasterio de Santa Isabel, que según Tramoyeres debió quedar concluido hacia 1250. TRAMOYERES BLASCO, L.: “El pintor Nicolás Falc6”, en *Archivo de Arte Valenciano*, IV (1918) 9.



Fig. 1.- *Apunte del Retablo del Convento de la Puridad*. Atribuido a Joaquín Sorolla). Fuente IVCR+i.

se diseñó un monumental retablo mayor, referido en los documentos como *Retaule de la gloriosa Verge María de la Puritat*, que fue encargado por la abadesa sor Damiata de Mompalau. Se trata de una obra de capital interés para la historia del arte tardo-gótico de influencia aragonesa en tierras valencianas, realizada entre 1500 y 1515, en la que intervinieron los escultores de la familia Forment, integrada por Pablo y sus hijos Onofre y Damián, que se encargaron de realizar toda la mazonería e imaginería del retablo entre 1500 y 1503, y el pintor Nicolás Falcó (1493–1530), desde 1507 hasta 1515, quien dejó en sus pinturas buena muestra de las enseñanzas de su maestro Pablo de San Leocadio<sup>9</sup>.

Todo el retablo está dedicado a la Inmaculada Concepción, cuya imagen de bulto redondo, dorada y policromada está ubicada sobre una peana en el *aracoli*, en el centro de la predela del retablo, un poco por debajo de las imágenes pintadas de sus padres; si bien este conjunto también tiene un marcado carácter eucarístico a raíz de ocupar su calle central un sagrario con expositor transparente en alto al gusto de la Corona de Aragón, cuya talla dorada y policromada muestra una mandorla abocinada ornamentada con querubines y ángeles y, en los ángulos, el tetramorfos, que recuerda el retablo mayor de la Seo de Zaragoza. En las calles laterales, en la parte inferior, encontramos a san Joaquín y

<sup>9</sup> ALDEA HERNÁNDEZ, A. (2004), *Op. cit.*, pp. 1103-1126.

santa Ana, padres de la Virgen, y sobre estos las escenas de la Natividad y Purificación de María en el templo, respectivamente. Culmina la calle central con la dormición de la Virgen. En la polsera o guardapolvo se representan ocho personajes bíblicos entre reyes y profetas que aludieron a la concepción inmaculada de María, como los reyes David y Salomón, y los profetas Ezequiel, Miqueas, Jeremías, Sofonías, Joel e Isaías, además de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen en el centro, y dos profetas tenantes en imaginería bajo las polseras. En la predela podemos apreciar distintos pasajes de los gozos de la vida de la Virgen: la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes Magos, la Resurrección de Cristo, la Ascensión del Señor y Pentecostés. Aunque esta obra se enclava aún en la tradición gótica, ya presenta algunos elementos innovadores como las diez pequeñas esculturas de bulto redondo, de las que sólo se conservan ocho, cuatro de doctores de la Iglesia y cuatro santos fundadores, como: san Jerónimo, san Agustín, san Gregorio Magno, san Ambrosio, san Francisco de Asís, san Buenaventura, san Bernardo y santa Clara, que destacaron por su defensa de la Inmaculada Concepción, ubicados en las entrecalles sobre peanas y doseletes, que marcarán una tendencia en el género de la retablistica.

En 1691, los nuevos gustos artísticos propiciaron una remodelación del templo por parte de los arquitectos Francisco Padilla y Juan Simón. Sin duda este hecho motivó el desmontaje del retablo tardo gótico y su sustitución por uno nuevo de estilo barroco con columnas salomónicas obra de Leonardo Julio Capuz (Onteniente, 1660-1731) que albergaba en el centro un gran lienzo de la Inmaculada Concepción de Juan Conchillos Falcó (1641-1711) pintado en 1697, y que entonarían mejor con la nueva estética de la capilla<sup>10</sup>.

En 1836, a raíz de las medidas desamortizadoras de Mendizabal, el convento fue abandonado y todos sus bienes artísticos, incluido el retablo que nos ocupa, pasó a formar parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia, que abrió sus puertas en 1839 en el antiguo convento de El Carmen<sup>11</sup>.

Seguramente, el hecho de trasladar el retablo tardo gótico del convento de la Puridad junto a otras tablas, lienzos y retablos góticos procedentes de otros conventos desamortizados, supuso para esta obra un proceso de desubicación de sus elementos estructurales y decorativos, pues así lo vemos en algunos grabados y fotografías del retablo cuando se encontraba en el museo en el antiguo convento del Carmen. Posteriormente, a partir de 1942, cuando el Museo de Bellas Artes de Valencia se traslada al edificio de San Pío V, de nuevo el retablo se volvió a desmontar y se montó en uno de los frentes de la desaparecida sala Laporta, de donde se volvió a desmontar para trasladarlo a su enclave actual en las nuevas salas dedicadas a los retablos góticos. A lo largo de estos años de exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia hemos podido comprobar cómo alguno de sus elementos han variado, así, por ejemplo, cuando el retablo se encontraba en la sala Laporta en el lugar de la imagen escultórica mariana en la predela se podía ver una escultura en bulto redondo de un diácono sentado. Con el traslado del retablo a su ubicación actual se recuperó la primitiva imagen mariana de la predela. De igual modo, en el primer cuerpo de la calle central encontramos algunas variantes significativas como la aparición de una tabla dorada, con otra tonalidad de oro distinta al resto del retablo, que seguramente debía corresponder a la zona de sagrario, y que tras su ubicación definitiva ha sido sustituido por unas grisallas.

Si se atiende a estas transformaciones, la forma

<sup>10</sup> CAMPOS, C.: “Retablo de santa Úrsula, o de las Virgenes del Convento de la Puridad”, en *Anales de la Universidad de Valencia*, vol. 11, Cuaderno 83 (1930) 187-202.

<sup>11</sup> DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: Los orígenes del Museo de Pinturas de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCV (2014) 123-200.

en la que la pieza aparece representada en la obra *Apunte del Retablo del Convento de la Puridad*, puede acotar en el tiempo el periodo en el que pudo ser pintada por Joaquín Sorolla<sup>12</sup> (Fig. 2). Existe documentación gráfica que confirma que, en 1918, el Retablo de la Puridad se encontraba expuesto en el antiguo convento del

una escultura. Sin embargo, en las imágenes de los dos emplazamientos del retablo en el Museo de Bellas Artes actual, a partir de 1946, el retablo cuenta con una escultura de un santo en un primer momento, y de la Virgen después, que es la actual. Además de esto, en la imagen del retablo de 1918, solo se conserva la mazonería



Figs. 2.- A) B) C) y D)

A) Publicación de 1918 en la que aparece el retablo expuesto en el Convento del Carmen. Fuente: Artículo “El pintor Nicolás Falc6”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1818. B) Retablo de la Puridad en su primer montaje expositivo en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Artículo “*El Real Monasterio de las Monjas Clarisas*”, 2004. C) Retablo de la Puridad en su primer montaje expositivo en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: “Artículo retablo g6tico del antiguo monasterio de la Puridad”. 1988, D) El Retablo de la Puridad en la actualidad. Fuente: Museo de Bellas Artes de Valencia.

Carmen apoyado directamente sobre el suelo, sin ning6n “banco de madera” que hiciera las veces de altar o soporte<sup>13</sup>, como as6 aparece en las im6genes pertenecientes a 6pocas posteriores y tras su traslado al actual Museo de Bellas Artes de Valencia, en 1946 (Fig. 3). Otro dato relacionado con el per6odo en el que el Retablo es retratado en distintas 6pocas, es la escultura que aparece en la parte inferior del retablo. En la imagen de 1918 el retablo est6 expuesto con

de dos de las escenas de la predela, sin embargo, en las im6genes posteriores se observa que la mazoner6a del resto de escenas de la predela ha sido reconstruida. De esto se deduce que la obra *Apunte del Retablo del Convento de la Puridad*, atribuida a Joaqu6n Sorolla, ha sido realizada tomando como modelo el retablo en su ubicaci6n en el antiguo convento del Carmen, por lo que Sorolla podr6a haberla pintado durante su estancia en la Escuela de Bellas Artes de de

<sup>12</sup> Desde su fundaci6n la Academia ocupaba los espacios que el “Estudi General” de la Universidad de Valencia le hab6a proporcionado y en 1850 se traslad6 al desamortizado Convento del Carmen, en el que desde 1837 se ven6a configurando lo que m6s tarde ser6a el “Museo de Pinturas de Valencia”, con alrededor de 600 obras pertenecientes al Estado, que proven6an de los conventos expropiados de Valencia y provincia, quedando bajo gesti6n y custodia de la Real Academia de San Carlos. Es en este lugar donde permanecer6n unidos Academia, Museo y Escuela desde 1850 a 1946. La instituci6n acad6mica aportaba a ese conjunto, adem6s, su propio patrimonio de obras art6sticas formado desde 1768, con algo m6s de mil obras. Ambas instituciones, Academia y Museo se trasladar6n en 1946 al Palacio de San P6o V, donde desde entonces tienen su sede. Ver en: <http://realacademiasancarlos.com/historia/>

<sup>13</sup> TRAMOYERES BLASCO. L.: “El pintor Nicol6s Falc6”, en *Archivo de Arte Valenciano*, IV (1918) 35-51.



Fig. 3.- Sala Laporta del Museo de Bellas Artes de Valencia anterior a la remodelación actual. Aparece el Retablo de la Puridad al fondo, Fuente: Museo de Bellas Artes de Valencia.

San Carlos, durante su periodo de aprendizaje es decir, entre 1878 y antes de 1923.

La obra es una imagen abocetada de este retablo gótico, resuelta con trazos muy sueltos que sin embargo corresponden a detalles muy exactos y minuciosos de la realidad representada. De entre las numerosas tablillas conservadas en el Museo Sorolla, existen algunas que representan detalles de mazonerías o fragmentos de arquitecturas, cuadros, retablos u otras obras de arte religioso, como por ejemplo *Virgen*, *Basamento*, *Ventanal de una catedral* o *Copia de un trecentista italiano*. (Fig. 4) tomadas en esta investigación como modelos comparativos. Con ellas existen coincidencias en aspectos como la distribución no uniforme del espacio pictórico, ya que a menudo los motivos representados están descentrados, cortados por algún punto por falta de espacio y sin embargo sobra soporte por otros. Todos estos bocetos o notas de color están rea-

lizadas sobre tablillas de madera, normalmente preparadas con imprimación blanca, que a veces no cubren la totalidad de la tablilla, y muchas de ellas biseladas en sus cuatro laterales como correspondía con los formatos de soportes para apuntes de la época, o sin bisel, si se trataba de soportes que aprovechaban partes de las cajas de habanos, u otros sistemas de embalaje y/o transporte de la época. Estas tablillas se encajaban y transportaban en las cajas de apuntes de pintura al aire libre<sup>14</sup>. En muchas de las conservadas en la Casa Museo Sorolla, también aparecen pinceladas que corresponden a la limpieza del pincel, o inscripciones a lápiz. El artista registra estos apuntes para sus fondos de escenas, que reproducirá en obras definitivas<sup>15</sup> como por ejemplo en el caso de *Iglesia de Valencia* y *Duelo*, ambas del Museo Sorolla, o *Mesa petitoria*, y *El beso de la reliquia*, ambas del Museo Bellas Artes de Bilbao (Figs. 5 y 6).

<sup>14</sup> “Estas cajas, que se manufacturaban desde los años 1860, se dividían en dos partes, unidas por bisagras metálicas: la inferior servía de paleta y contenedor de colores, con espacio asimismo para los pequeños pinceles que se usaban en estos formatos; la parte superior, por su parte, permitía sujetar la tablita y que la caja se mantuviera abierta a través de un sistema de tirante metálico que se deslizaba sobre la ranura. Además tras las sujeciones del soporte sobre el que estaba pintado, tenía una serie de ranuras para guardar varias



Fig. 4.- Joaquín Sorolla. Apuntes o “Nota de color”. *Virgen*. c. 1880-1884. O/T, 35 x 25,40 cm; *Basamento*. O/T. 25,30 x 17,30 cm; *Ventanal de una catedral*. c. 1885-1889. O/T 27,60 x 17,10 cm; *Copia de un trecentista italiano* c. 1887-1889. O/T. 17,60 x 9 cm.

Fuente: Museo Sorolla, Madrid.



Fig. 5.- Joaquín Sorolla. *Puerta antigua del claustro, Catedral de Burgos*. O/L.1910. Fuente: Museo Sorolla, Madrid. *Antigua puerta de la catedral de Sevilla*. 1910. Óleo sobre lienzo. 105,4 x 82 cm. Fuente: Colección Banco de España. *Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*. Óleo sobre lienzo.1910. Fuente: Museo Sorolla, Madrid; *La Catedral de Burgos Nevada*.

Óleo sobre lienzo, 1910. Fuente: Museo Sorolla, Madrid.



Fig. 6.- Joaquín Sorolla. *Iglesia de Valencia*. O/T, 11 x 16,50 cm. c. 1893. Fuente: Museo Sorolla, Madrid; *Mesa petitoria*, c. 1892. Óleo sobre lienzo. 86 x 106,8 cm Fuente: Museo de Bellas Artes de Bilbao. *El beso de la reliquia*, 1893. O/L. 103,5 x 122,5 cm. Fuente: Museo Bellas Artes de Bilbao; *Duelo*, c. 1892. Óleo sobre lienzo. 50 x 70 cm. Fuente: Museo Sorolla,

Madrid.

tablitas a la vez, lo que ofrecía innumerables ventajas: dejaba tomar varios apuntes en una misma sesión y posibilitaba guardarlos protegiéndolos del polvo y de los insectos, y evitando, además, que se pegaran entre sí y se estropearan. Una obertura lateral facilitaba meter y sacar los soportes (tablas o cartones, generalmente), lo que explica que los apuntes de casi todos los artistas, incluido Sorolla, nunca estén pintados hasta el mismo borde, sino que tengan un pequeño filo en reserva irregular. Finalmente, la caja tenía en su parte inferior una pequeña correa de cuero que permitía enganchar la caja en los dedos de una mano, impidiendo así su movimiento” LÓPEZ, M. y PONS SOROLLA B.: *Cazando impresiones. Sorolla en pequeño formato*. Madrid, Museo Sorolla, 2019, p. 25.

- 15 SAMPER V.: “En torno a Mesa petitoria. Sorolla y el antiguo Colegio de San Pablo, actual Instituto Lluís Vives de Valencia”, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (2014) 3-25.

Los estudios de imagen realizados a la obra *Apunte del Retablo de Puridad de Valencia* a diferentes aumentos<sup>16</sup> han permitido registrar cada una de las escenas del retablo representadas, apenas abocetadas, y compararlas con las escenas reales que aparecen en el retablo, comprobándose que existe una gran veracidad entre lo representado y la obra real, lo que indica un gran dominio de la técnica pictórica, ya que en un apunte de formato muy pequeño, se han representado detalles significativos. Algunas de estas escenas se han resuelto con apenas una pincelada, y sin embargo reflejan a la perfección aspectos como las perspectivas y las profundidades en los diferentes planos de las escenas góticas, y los juegos de luces y sombras que consiguen crear con gran verosimilitud partes complejas, como los volúmenes de las esculturas talladas, y de la mazonería en doseletes o en la mandorla. Esto indica una gran capacidad para el análisis de la imagen a copiar, y un gran control del pincel, por lo que la obra ha sido realizada por un artista con formación y gran talento. También se observa un gran registro de la perspectiva en su conjunto, ya que el retablo aparece algo es-corzado, forzándose así a realizar detalles como las tallas o los volúmenes del guardapolvo con cierta perspectiva, algo que en estructuras tan complejas como este retablo, son difíciles de abordar, y sin embargo, este aspecto ha sido fácilmente resuelto. La macrofotografía también ha permitido estudiar en detalle aspectos como:

la aplicación de la pincelada, ejecutada en una sola pasada; el recorrido del trazo, siempre modelando las formas y construyendo los volúmenes con gran soltura en diferentes grosores en las deposiciones; las elevaciones y superposiciones de mínimos toques de color como en los brillos del oro de la mazonería; la incorporación de capas de color, que no se mezclan, si no que se superponen. Estos aspectos, que en su estudio de cerca explican cómo esta aparente anarquía, resulta ser un reflejo fiel de la realidad a cierta distancia, han sido examinados en paralelo con otros estudios realizados a obras de Sorolla como los del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) del Ministerio de Cultura<sup>17</sup> o los del Centre d'Art d'Época Moderna (CAEM) de la Universidad de Lleida<sup>18</sup> (Fig. 7). En estas comparativas se han encontrado muchas similitudes.

El estudio de imagen mediante fluorescencia visible inducida por ultravioleta (UVF 365 nm.)<sup>19</sup> ha mostrado que la obra fue barnizada con una resina de naturaleza terpénica, que cubre toda la superficie. Debido al envejecimiento de sus materiales constitutivos, este barniz se ha oscurecido como consecuencia de la foto oxidación, presentando ahora un aspecto opaco y amarillento que distorsiona el cromatismo de la imagen pictórica. Esta degeneración podría corresponder a un periodo mayor de 100 años. Además de este deterioro, el barniz está pasmado, este efecto blanquecido es debido a la ab-

<sup>16</sup> Macrofotografía realizada con cámara fotográfica Canon EOS 700D con objetivo EF-S 60 mm f/2,8 Macro USM y microfotografía realizada con Microscopio DINO Lite de 10X.

<sup>17</sup> MENÉNDEZ, M. L. (coord.): *Joaquín Sorolla. Técnica artística*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2015. [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/joaquin-sorolla-tecnica-artistica\\_1592/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/joaquin-sorolla-tecnica-artistica_1592/) (última consulta 4 de agosto de 2022 a las 13:15).

Un trabajo de investigación, de carácter eminentemente técnico, sobre la obra de Sorolla que incluye estudios centrados en la revisión del entorno histórico y artístico en el que vivió Joaquín Sorolla, describiendo aquellas partes de su producción pictórica más interesantes, para centrarse después extensamente en cuestiones de estricta naturaleza pictórica. Es esta la relación de la pintura de Sorolla con la fotografía, aspectos de la técnica del pintor y el proceso creativo, en las que se profundiza a través de los estudios radiográficos y a partir de las observaciones y datos obtenidos durante la restauración de sus obras. Ver en:

<sup>18</sup> COMPANY, X y BORRÁS M.: *Joaquín Sorolla y Bastida. Embarcadero del Retiro. Centre d'Art d'Epoca Moderna (CAEM)*. Lleida, Universitat de Lleida, 2020.

<sup>19</sup> Cámara fotográfica Canon EOS 700D iluminada con 2 tubos fluorescentes Silvana Blacklighth Blue F36 W-BLB, Filtro Filtro B+W 58 81-B 1,2 x



Fig. 7.- *Apunte del Retablo del Convento de la Puridad*, atribuido a Joaquín Sorolla. Macrofotografías de las pinceladas.

Fuente IVCR+i.

sorción de humedad, que ha quedado atrapada entre capas, empañando la visibilidad. El barniz ha sido aplicado sobre la pintura y la firma, lo que significa que la firma no ha sido realizada con posterioridad al barnizado, siendo la resina aplicada en toda la superficie sin aparecer reservas por galces de marcos. En algunas zonas aparecen huellas dactilares, realizadas por el tacto de la pintura todavía mordiente con los dedos de quien la manipulara. Estas huellas aparecen claramente por debajo del barniz y, muy posiblemente, realizadas en el momento de la confección de la pintura por el propio autor. No se

ha registrado la existencia de zonas repintadas. La imagen con luz UV del reverso de la obra, muestra con mayor claridad toda las marcas, huellas y pinceladas de la tabla, observándose más claramente las marcas de color de limpieza del pincel en la parte baja, y que la huella de unos trazos blancos que bordeaban lo que podría haber sido una etiqueta rectangular en la parte central (Fig. 8a).

La obra se ha estudiado con dos equipos fotográficos de infrarrojo (IR) de 900 nm. y de 1700 nm.<sup>20</sup> El primero ha permitido hacer un estudio de la imagen atravesando el barniz y par-

<sup>20</sup> Equipos fotográficos de infrarrojos (IR) de 900 nm. (Cámara fotográfica Nikon D7100+18-140G VR nº 4605571-30233630 sin filtro IR interno. La obra se iluminó con dos antorchas Hedler halógenas C12 1000W y las distintas capturas se realizaron interponiendo un filtro IR externo Rubi B+W58092 IR 69520-40x al objetivo de la cámara) y de 1700 nm (cámara Owl 640 Mini VIS-SWIR).



Fig. 8a.- *Apunte del Retablo del Convento de la Puridad*, atribuido a Joaquín Sorolla. Reverso. Se observan las manchas de color de la limpieza de pincel. Fuente IVCR+i.

te de la película pictórica. Este ha confirmado que no existen repintes por debajo del barniz oxidado, y que la pintura tiene mayor contraste cromático, que acentúa el juego de luz y sombra que claramente incide sobre el retablo. Sorolla se caracteriza por realizar escenas con un claro dominio cromático, empleando muchas veces la combinación de colores puros para los juegos de luces y sombras en posiciones contrastadas. Gracias a la fotografía IR de 1700 nm. se ha podido profundizar más, y obtener una imagen algo más clara de la zona de la firma y de las pinceladas extendidas fuera de la escena, con motivo de la limpieza del pincel. En ella se ha podido observar que las letras minúsculas de

la firma “Sorolla” aparecen más transparentes que las mayúsculas “J” y “S”. Esto es debido a que han sido realizadas con el mismo pigmento y aglutinante, pero con mayor cantidad de diluyente, lo que las hace más traslúcidas. También se han observado unas notas a lápiz de grafito realizadas directamente sobre la preparación blanca que se encuentran por debajo de la firma y que no eran perceptibles en el espectro visible. Si trata de reconstruirse lo que se observa, podría corresponder a unas anotaciones del autor sobre lo que está pintado. A modo de descripción, esto podría ser: “Gozos Virgen....” y a continuación lo que podría corresponder a una dirección “...Cádiz... 8 p A”. Se conservan

muchos apuntes de Sorolla en los que realiza este tipo de anotaciones: el dibujo de *Nuestra Señora de la Merced*, con la inscripción que dice: “Nuestra Señora de la Merced, Patrona del Algar. Pueblo de Algar”; el dibujo titulado *Escena de procesión en Sevilla*, en el que se puede leer: “Azul incienso”; el *Autorretrato*, en el que Sorolla aparece reflejado en la cafetera y figura anotado: “Dentro de la cafetera”; o en el boceto para *La llegada de las barcas en Xàbia*, en el que leemos: “Playa de Valencia. Seis toros dentro del mar van a sacar las barcas que vuelven de la pesca. 0,50 centímetros x un metro”, todos ellos conservados en el Museo Sorolla de Madrid.

Gracias al estudio radiográfico (RX)<sup>21</sup> se ha podido obtener una imagen que desvela claramente la marca que ha dejado la caja de pintor en la parte superior del anverso de la tablilla, cuando la pintura aún estaba “fresca”. Se aprecian los pequeños faltantes de pintura, las pérdidas ocasionadas por el paso del tiempo, y la huella de la herramienta que ha tallado la madera, una fina gubia curva. Llama la atención el rayado de toda la superficie debido probablemente a un lijado basto de la madera previo a la aplicación de la preparación blanca que contiene pigmento blanco de plomo, y que ha profundizado en estos pequeños surcos de la madera presentando una imagen de RX como líneas blancas. Al igual que los toques de luz que corresponden a los reflejos de la mazonería dorada del retablo, que

se ven blancos como consecuencia del pigmento de plomo. (Fig. 8.b)

Para poder determinar si los pigmentos que componen el óleo corresponden a la época en la que Sorolla estuvo activo o podía descartarse alguno por datación, y si fueron de uso habitual en el artista, se han realizado análisis de micro muestras con microscopía óptica<sup>22</sup> y microscopía electrónica de barrido SEM acoplado a un sistema de microanálisis EDX<sup>23</sup>. Gracias a ellos se determinó que la preparación está compuesta por blanco de plomo mezclado con una carga mineral de azufre y bario (posible barita). Así mismo, las capas pictóricas están constituidas generalmente por una base de blanco de plomo mezclado con diferentes pigmentos minerales y pigmentos lacas (blanco de plomo, pigmentos tierra, amarillo de cinc, bermellón pigmento laca rojo, pigmento laca azul y negro de huesos). La composición de la preparación y de los estratos pictóricos corresponde a la época en que vivió Sorolla. Respecto al uso y combinación de estos materiales, se asemejan a los empleados por Sorolla y registrados en los resultados de estudios estratigráficos de diferentes obras pictóricas de Joaquín Sorolla realizados por el IVCR+i, así como los estudios estratigráficos realizados y publicados por el Ministerio de Cultura<sup>24</sup>. No obstante, como estos estudios científicos se han basado principalmente en obras definitivas realizadas por Sorolla sobre lienzo, y los

21 El estudio radiográfico se realizó en la Unidad de Análisis Radiográfico (UAR) perteneciente al Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio (IRP) dentro de la Universitat Politècnica de València (UPV). Para la obtención de la imagen radiográfica de tipo digital se empleó por un lado una unidad de rayos X modelo TRANSPORTIX 50, de la empresa General Electric®, empleando un chasis CR MDT4.oT de AGFA®, con un formato de 35 × 43 cm y un tamaño de matriz de píxel de 3480 × 4248. La placa se procesó en una estación de trabajo de Radiografía Computerizada de radiografía indirecta con digitalizador CR 30-X, de la empresa AGFA®. Operación que se combina con el programa de identificación de imágenes y control de calidad AGFA® NX (Madrid, 2015). Los parámetros empleados para la adquisición de la imagen han sido 45 kV de voltaje, con una intensidad de 20 mA y una exposición de 3 seg. En el estudio la distancia entre la fuente de rayos X y el registro radiográfico se ha mantenido en 100 cm. MADRID GARCÍA, J. A.: “Catálogo radiográfico del Servicio de Rayos X del Laboratorio de Documentación y Registro”, en *ARCHÉ*, 8 (2015) 87-98.

22 Microscopio Óptico (MO) Nikon modelo ECLIPSE 80i con cámara Nikon DS-Fir, provisto de luz reflejada y polarizada e iluminación incandescente y ultravioleta (UV).

23 Microscopía electrónica de barrido Hitachi S – 3400N acoplado a un sistema de microanálisis por dispersión de energías de rayos X (MEB-EDX) Bruker – Quantax X Flash.

24 MENENDEZ, M. L.: *Joaquín Sorolla técnica artística*. Madrid, Ed. Tecnos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.



Fig. 8.b.- *Apunte del Retablo del Convento de la Puridad*, atribuido a Joaquín Sorolla a diferentes longitudes de onda: A) UV; B) IR; C) RX; D) Imagen de detalle de la firma y la zona de limpieza del pincel con las inscripciones a lápiz. Fotografía IR de 1700 nm. Fuente IVCR+i.

componentes de las preparaciones suelen variar entre un tipo de obras y otras, el laboratorio del IVCR+i también consideró necesario identificar las composiciones de los pigmentos y, con mayor detalle, de las preparaciones de cuatro tablillas del artista pertenecientes a los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia: *Claveles*, *La hermana del pintor*, *Luna en la playa* y *Niña con perro*. Los análisis de pigmentos mediante diferentes técnicas espectroscópicas portátiles tales como la Fluorescencia de (RX) (FRX)<sup>25</sup>, RAMAN<sup>26</sup>

han dado resultados de composición similares a los obtenidos en los análisis realizados a otras obras originales de Sorolla y a los realizados a la obra *Apunte del Retablo de la Puridad*. Lo que significa que las técnicas y materiales empleados en estas tablillas, son los mismos que los empleados en las tablillas de Sorolla analizadas. A modo de conclusión obtenida de esta investigación podría concretarse que, en base a los resultados alcanzados del estudio histórico, estilístico, de imagen, y a los análisis de materiales,

<sup>25</sup> Equipo de Fluorescencia de rayos X portátil Elio XGLAb de Bruker.

<sup>26</sup> Equipor portátil RAMAN modelo BRAVO de Bruker.

etc., la obra *Apunte del Retablo del Convento de la Puridad*, se corresponde con las obras originales de Joaquín Sorolla. Lo que habría descubierto una pieza desconocida del artista, que aunque firmada, era desconocida hasta ahora. Tras estos estudios la pieza debería de ser incluida en el Catálogo Razonado del artista, con el fin de ser registrada.

#### BIBLIOGRAFÍA

ALBA PAGÁN, E.: “La génesis del Museo de Bellas Artes de Valencia y la polémica en torno a los bienes desamortizados a través de la prensa valenciana”, en *Actas del Simposium: La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Madrid, Estudios Superiores del Escorial (Dir. Fco. Javier Campos y Fernández de Sevilla). San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2007, pp. 723-739.

ALDEA HERNÁNDEZ, A.: “El Real Monasterio de las Monjas Clarisas de la Puridad de Valencia”, en *Actas del simposium. La clausura femenina en España*. Madrid, Estudios Superiores del Escorial (Dir. Fco. Javier Campos y Fernández de Sevilla). San Lorenzo de El Escorial, Ediciones escorialenses, 2004, vol. 2, pp. 1103-1126.

BERUETE, A.: *Joaquín Sorolla*. Madrid, Biblioteca Estrella. Tipografía Artística, 1921.

CAMPOS, C.: “Retablo de santa Úrsula, o de las Vírgenes del Convento de la Puridad”, en *Anales de la Universidad de Valencia*, vol. 11, Cuaderno 83 (1930) 187-202.

COMPANY, X. y BORRÁS M.: *Joaquín Sorolla y Bastida. Embarcadero del Retiro*. Centre d'Art d'Epoca Moderna (CAEM). Lleida, Universitat de Lleida, 2020.

CRUILLES, Marqués de.: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna* (2 vols). Valencia, Imp. de José Rius, 1876.

DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: “Valencia y la creación de un Museo de Antigüedades en 1864”, en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 46 (1996), 389-406.

DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: “Los orígenes del Museo de Pinturas de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y

Artísticos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCV (2014) 123-200.

FARFAN NAVARRO, M.<sup>a</sup> C.: “Retablo Gótico del antiguo Monasterio de la Puridad”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX (1988) 69-74.

GÓMEZ FRECHINA, J.: “Nicolás Falco. Retablo de la Purísima Concepción”, en *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*. (Dir. Fernando Benito Doménech). Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 80-81.

MADRID GARCÍA, J.A.: “Catálogo radiográfico del Servicio de Rayos X del Laboratorio de Documentación y Registro”, en *ARCHÉ*, 8 (2015) 87-98.

MENENDEZ, M.L.: *Joaquín Sorolla técnica artística*. Madrid, Ed. Tecnos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

ORELLANA, M. A. de.: *Valencia antigua y moderna* (2 vols). Valencia, Acción Bibliográfica, 1924.

PINGARRÓN-ESAÍN, F.: “Derribos, ventas y destinos de conventos, suprimidos de la ciudad de Valencia y de los enajenados entre los años 1837 y 1839”, en *Ars longa: Cuadernos de arte*, 14-15 (2005-2006) 271-301.

SAMPER V.: “En torno a Mesa petitoria. Sorolla y el antiguo Colegio de San Pablo, actual Instituto Lluís Vives de Valencia”, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (2014) 3-25.

SORRIBAS, P.: *Narración histórica y progreso del Monasterio de la Purísima Concepción de Valencia*. Valencia, Oficina de Josef Estevan Dolz, 1741.

TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia*. Valencia, 1767 (Valencia, Librería de Pascual Aguilar, Ed. 1895).

TRAMOYERES BLASCO, L.: “El pintor Nicolás Falco”, en *Archivo de Arte Valenciano*, IV (1918) 3-22.

TRAMOYERES BLASCO, L.: “El escultor valenciano Damián Forment. Nuevos datos biográficos”, en *Almanaque de Las provincias, Diario de Valencia*. Valencia, 1903.