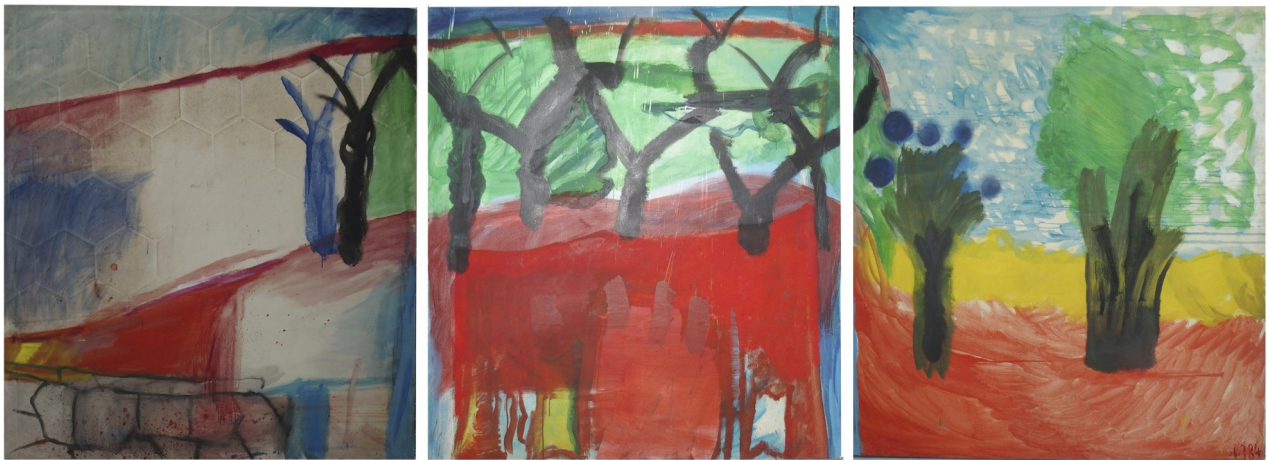


INFORME DE RESTAURACIÓN

COLECCIÓN CA2M

Nº Inventario: CE0064
Autor: Navarro Baldeweg, Juan.
Título: "Xaló."
Objeto: Tríptico, pintura.
Técnica: Técnica mixta sobre lienzo.
Datación: 1984
Dimensiones: 145 x 392 cm (medidas individuales: 145 x 130 cm).



ESTRUCTURA

Descripción:

Obra de gran formato formada por un tríptico de tres lienzos de algodón montados en bastidores individuales.

El autor, Juan Navarro Baldeweg, es uno de los arquitectos y artistas plásticos españoles más reconocidos en la actualidad. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Premio Nacional de Artes Plásticas, Medalla de Oro de la Arquitectura Española y Premio Nacional de Arquitectura de España. Sus obras están repartidas en multitud de instituciones dedicadas al arte nacionales e internacionales.

El título, Xaló, hace referencia, según explica él mismo, al lugar donde fue realizada la obra y donde residía el artista en ese momento. Nos muestra un paisaje mediante la técnica características de las pinturas de Baldeweg en los años 80, en la que emplea el pigmento puro, la pincelada enérgica y los contrastes de forma y color.

Piezas y dimensiones:

El tríptico está formado por tres piezas individuales. El tamaño es el mismo en cada una de ellas:

Medidas totales: 145 x 392 cm.

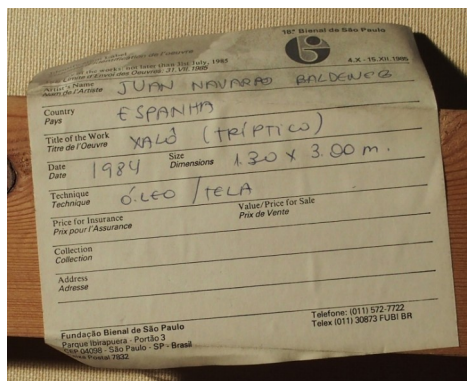
Medidas individuales de cada pieza: 145 x 130 cm.

Firmado y fechado en la tercera pieza, en su ángulo inferior izquierdo.



Detalle ampliado de firma.

Etiquetas adheridas al bastidor en el reverso de las piezas de la 18ª Bienal de Sao Paulo de 1985. Una de ellas está rota y solo se conserva una parte (pieza 2).



Estructura:

Soporte: Cada uno de las piezas está conformada por un lienzo de algodón montado en un bastidor de madera con sistema móvil de cuñas.

Preparación: Comercial a base de blanco de titanio, sílice.

Capa pictórica: Técnica mixta; acrílico (látex)¹ y óleo.

Capa de protección: No tiene barniz original²,

Historia material

Según información aportada por el propio artista, los materiales (tanto lienzo como bastidor y pinturas) probablemente fueron adquiridos en la tienda de productos para Bellas Artes *Macarrón*, situada en Madrid, y donde solía adquirir habitualmente los materiales que utilizaba en ese momento en sus obras.

El tríptico, como su propio título indica, fue creado en la localidad alicantina de Jalón (Xaló oficialmente y en Valenciano), en el año 1984. En la entrevista realizada, Baldeweg cuenta, que lo pintó en una pequeña capilla que estaba junto a la casa que alquilaban para veranear allí y que usaba como taller.

Como demuestran las etiquetas colocadas en el reverso de las piezas, la obra fue presentada en la 18ª Bienal de Sao Paulo de 1985. Posteriormente, según datos aportados por Baldeweg, estaría en la galería Juana de Aizpuru, y en 1996, pasa a formar parte de la colección CA2M.

- 1 En la entrevista realizada al artista cita como marca comercial de las pinturas acrílicas los colores de "La Pajarita"®.
- 2 En la estratigrafía se aprecia una capa transparente, posiblemente de barniz, que podría haberse aplicado en una intervención anterior.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

MAPA DE DAÑOS

- | | |
|--|--|
| 1. <input type="checkbox"/> Pérdida / Loss | 13. <input type="checkbox"/> Huellas dactilares / Fingerprints TODO |
| 2. <input type="checkbox"/> Desgarro / Tear | 14. <input type="checkbox"/> Manchas de humedad / Wet spot |
| 3. <input type="checkbox"/> Pliegue, doblez / Fold | 15. <input type="checkbox"/> Otras manchas / Other stains |
| 4. <input type="checkbox"/> Arruga / Crease | 16. <input type="checkbox"/> Suciedad superficial / Surface dirt TODO |
| 5. <input type="checkbox"/> Golpe, abolladura/ Dent | 17. <input type="checkbox"/> Daños por insectos / Insect damage |
| 6. <input type="checkbox"/> Agujero / Hole | 18. <input type="checkbox"/> Hongos / Mushrooms |
| 7. <input type="checkbox"/> Arañazo, marca / Scratch | 19. <input type="checkbox"/> Restos de adhesivo / Adhesive residue |
| 8. <input type="checkbox"/> Erosión, abrasión / Erosion | 20. <input type="checkbox"/> Mala adhesión / Bad adhesion |
| 9. <input type="checkbox"/> Deformación / Deformation | 21. <input type="checkbox"/> Policromía inestable / Unstable polychrome |
| 10. <input type="checkbox"/> Ondulación, pandeo / Undulation | 22. <input type="checkbox"/> Falta de clavos / Nails are missing |
| 11. <input type="checkbox"/> Depósito / Deposit | 23. <input type="checkbox"/> Destensamiento general / Badly tensioned |
| 12. <input type="checkbox"/> Acidez / Acidity | 24. <input type="checkbox"/> Repinte, reintegración / Repaint |



Soporte:

- **Bastidor** móvil con sistema de cuñas, en buen estado de conservación. Pérdida de una de las cuñas y otra al caerse en algún momento se había introducido entre la tela y el bastidor. En la pieza 2 encontramos lo que aparece un sistema de unión que consiste en un pequeño panel de madera contrachapada atornillada en la parte inferior del bastidor.



Falta de clavos. Detalle pieza 1.

- **Lienzo** de algodón, clavado con tachuelas y grapas de distintos tipos al bastidor. La oxidación de estos elementos ha dañado y oxidado la propia tela llegando a perforar totalmente la superficie de contacto con las mismas. Pérdida de clavos o tachuelas en varias zonas del perímetro.

En algunas zonas de los bordes, la tela está muy debilitada y deteriorada llegando casi a rasgarse, esto perjudica el correcto tensado de la obra



Detalles de lienzo debilitado en el perímetro.

El Destensado generalizado que ha generado deformaciones de distinta naturaleza en los tres lienzos:

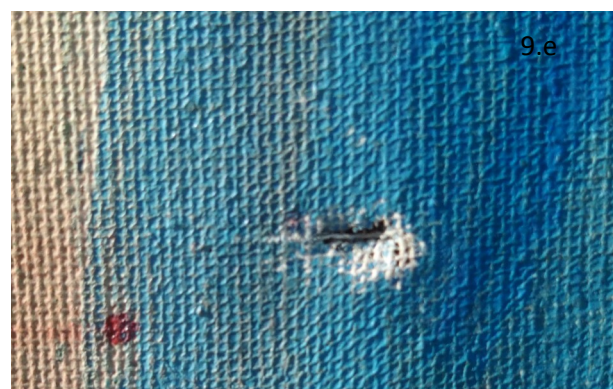
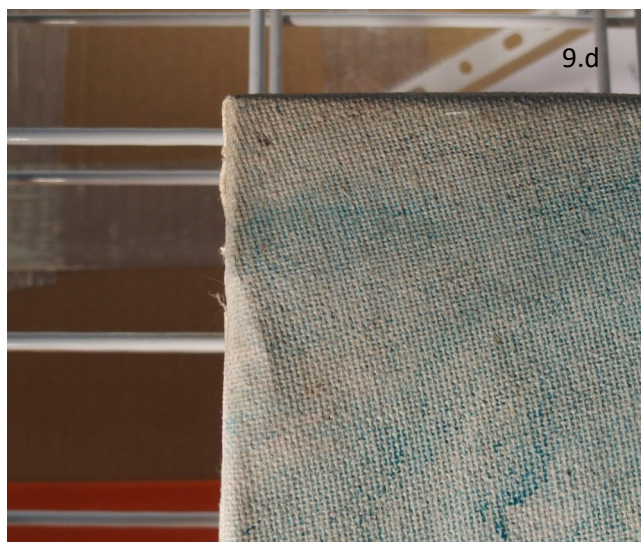
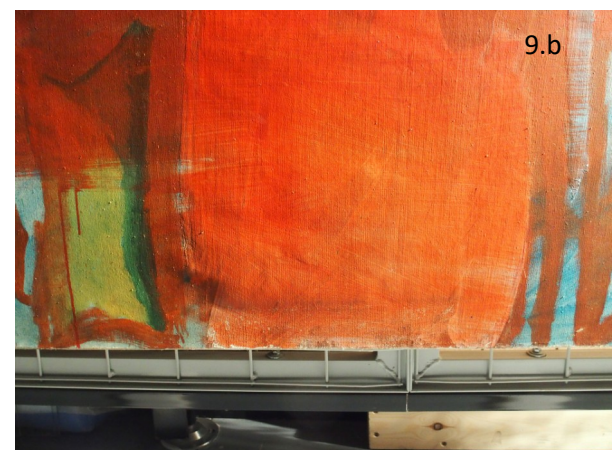
9.a Deformaciones en las esquinas características de un incorrecto tensado.

9.b Deformaciones de mayor tamaño, como el abultamiento en la zona rojiza inferior de la pieza 2.

9.c Deformaciones provocadas por suciedad y materia entre la tela y el bastidor (como pequeños trozos de madera, grapas, restos de paredes donde puede haber estado colocada la obra...).

9.d Deformaciones originadas por la apertura del bastidor y los huecos que se generan de madera en las uniones de las esquinas.

9.e Pequeñas deformaciones con falta de policromía sobre todo en la zona inferior de las piezas probablemente por impacto



Distintos tipos de deformaciones.

En la pieza 3, se aprecian dos pequeñas grietas en la zona central. Ambas han sido intervenidas en una restauración anterior.

La grieta en la zona del cielo tiene colocado un parche en el reverso realizado con papel japonés y adhesivo. Como está estable se decide mantenerlo.

En la grieta situada en la zona verde del árbol, vemos un parche colocado en el reverso realizado con un adhesivo plástico. Se elimina ya que la adhesión es casi inexistente y está prácticamente desprendido.

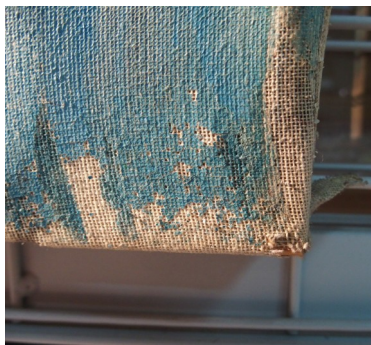


Grietas del lienzo en la pieza 3 (anverso y reverso).

Preparación y capa pictórica:

Este tipo de superficie habitualmente presenta una alta porosidad y capacidad de absorción, propiedades que pueden deberse en algunos casos, e a la escasa proporción de aglutinante en comparación con la de pigmento, o pigmento y carga, así como a la elevada cantidad de diluyente empleada. Es por ello que encontramos suciedad superficial generalizada en toda la capa pictórica.

Se aprecian faltas de policromía y capa de preparación sobre todo en la parte inferior de los lienzos, especialmente en las esquinas. Este deterioro probablemente, es debido al contacto de apoyo con el suelo en sus distintas manipulaciones. También en estas zonas, encontramos partes en las que la pintura está pulverulenta y con clara falta de adhesión con la preparación y el lienzo.



Pequeñas abrasiones en la capa pictórica distribuidas en distintos puntos de los lienzos.

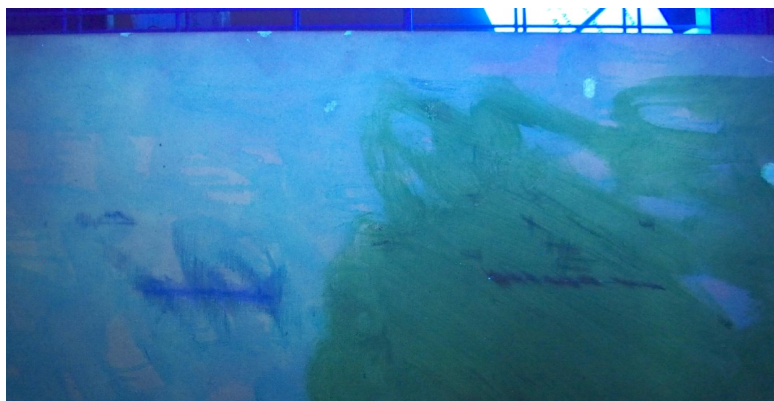


Detalle falta puntual de la capa pictórica. Pieza 3.

Reintegraciones de intervenciones anteriores:

Pequeña reintegración en la zona verde superior entre árboles de la pieza 2. Bastante ajustada. En la grieta de la zona del cielo de la pieza 3, la reintegración tiene un perímetro blanquecino pero está bastante ajustada, aunque está demasiado empastada y tiene un volumen superior al de la capa pictórica.

En la grieta situada en la zona verde del árbol, la reintegración ha virado y tiene una coloración terrosa que la hace apreciable a simple vista.



Reintegraciones de las grietas de intervención anterior.
Imagen U.V. donde de las reintegraciones.

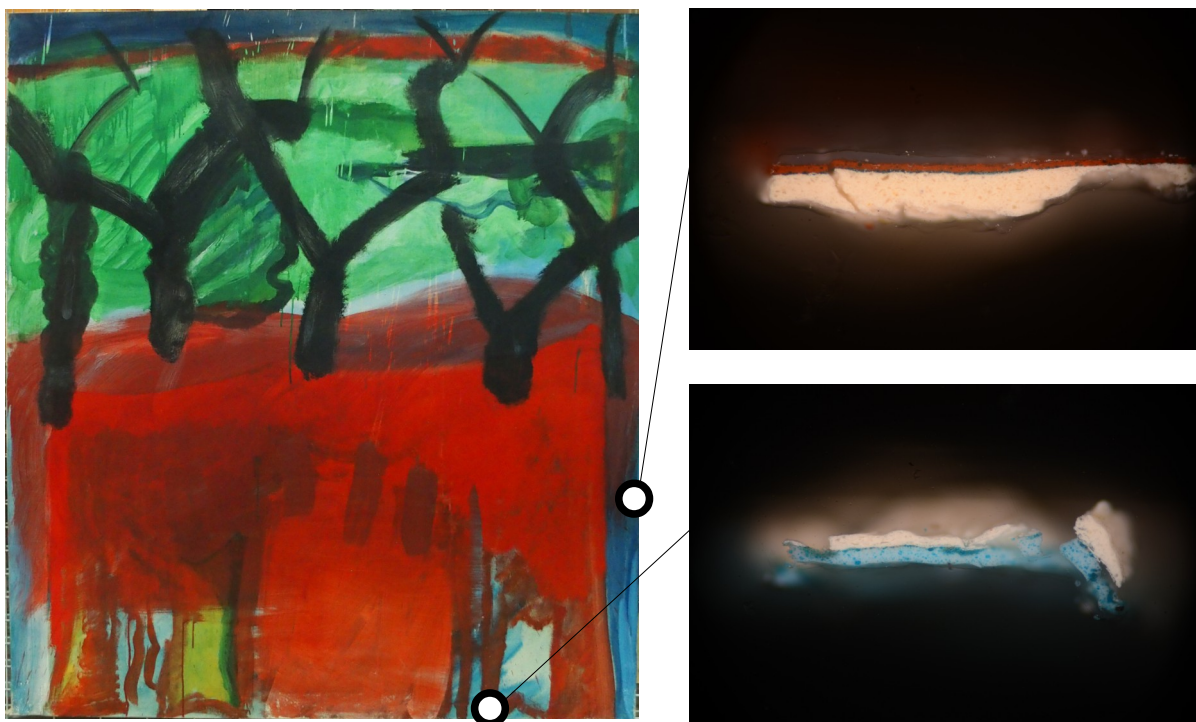
TRATAMIENTO REALIZADO

- Documentación previa:

Como primer paso, se realiza una **recopilación de información relativa** al artista, trayectoria y intención plástica, así como contexto histórico de la obra y trayectoria de la misma.

Después, el **estudio técnico** de la obra, observando sus características organolépticas. Después de un examen visual, se realizan **fotografías** del estado inicial de las piezas, con luz directa, luz rasante y con luz UV que permite apreciar las zonas de repintes.

Para profundizar en el análisis de la técnica utilizada, realizamos un **estudio analítico** en el estudio *Icono I&R*³. Para ello, se efectúa una toma de dos micromuestras en la zona perimetral de la tela y aprovechando una zona de pérdidas de policromía. Mediante estas muestras, hacemos un **estudio estratigráfico**⁴ que nos permite apreciar todas las capas o estratos que conforman la pintura y analizar la composición de las mismas. Para apoyar este estudio, se toman dos puntos de estas micromuestras y se analizan mediante **fluorescencia de rayos X (EDXRF)** para saber con exactitud la composición química de las mismas⁵.



Estratigrafías obtenidas de micromuestras en pieza 2..

- 3 **Estudio Illán y Romero.** Restauración y análisis técnicos de obras de arte
- 4 Esta técnica consiste en coger una pequeñísima muestra transversal (alrededor de medio milímetro) del punto de la obra que se quiera analizar, incluirla en una resina y mediante microscopio óptico, estudiar las diferentes capas que componen la muestra.
- 5 Para ver el estudio completo ir a Anexo I ANÁLISIS ESTRATIGRÁFICO Y EDXRF.

Dentro de la documentación, ha sido fundamental la colaboración del artista, Juan Navarro Baldeweg, que accedió muy amablemente, a colaborar en el proceso realizando una **entrevista telefónica**. Los datos aportados, han sido imprescindibles para concretar la técnica utilizada en la elaboración del tríptico. Finalmente podemos determinar que se trata de una técnica mixta de pintura acrílica (látex) y óleo.

Después de solicitar autorización del artista, la entrevista se graba y se edita para después transcribirla y así poder contar con la versión por escrito de la misma⁶.

-Soporte:

Limpieza del reverso mediante aspiración controlada y brochas suaves. Se elimina la suciedad y partículas incrustadas entre la tela y el bastidor y se recupera la cuña que había quedado encajada. El bastidor se limpia mediante bayetas humedecidas con una solución de agua y etanol al 50%.

Se decide **eliminar el pequeño panel de contrachapado** que parece que se usó en algún momento como unión del tríptico, ya que no cumple una función adecuada. Los tornillos están oxidados y con la rosca totalmente deformada, además, faltaría otro panel que se ha extraviado y está en malas condiciones.



Limpieza reverso/eliminación parche y panel de contrachapado.

6 Para leer la entrevista completa ir a Anexo II: ENTREVISTA JUAN NAVARRO BALDEWEG.

Se retiran las **etiquetas** adheridas en el bastidor mecánicamente y se encapsulan con tereftalato de polietileno (mylar, melinex) para colocarse al final del proceso sobre la trasera de protección.

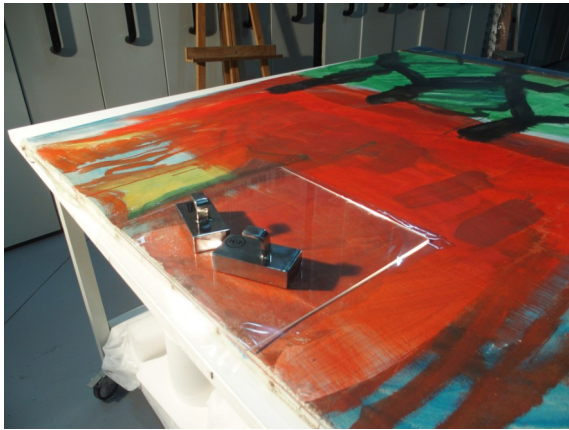
Aunque se explique el procedimiento desarrollado después, se realiza un **sentado de color** urgente en las zonas en las que la capa pictórica está muy inestable y pulverulenta para evitar más pérdidas durante las siguientes manipulaciones del lienzo.

Para la **eliminación de deformaciones y la estabilización del lienzo**, se seleccionan las zonas más debilitadas de los bordes de la tela y se realizan **bandas de refuerzo** a medida mediante una tela sintética de visillo (poliester) y dos capas de adhesivo termoactivo en film (BEVA ORIGINAL FORMULA® 371 FILM). Se **desclavan** las esquinas y las partes del lienzo deterioradas o con deformaciones y se coloca, donde es necesario, el refuerzo de los bordes mediante calor y posterior aplicación de planchas frías. En el caso de la pieza 2, debido a la gran deformación de esa zona y a la debilidad de la tela, se decide colocar refuerzo en todo el borde inferior. Se coloca también un pequeño parche en el agujero y falta de la parte inferior izquierda de la pieza 1.



Limpieza reverso/eliminación parche y panel de contrachapado.

Una vez colocados los refuerzos, se corrigen las deformaciones con peso y humedad controlada, para después retensar la tela ya reforzada y clavarla de nuevo en el bastidor con tachuelas de acero inoxidable.



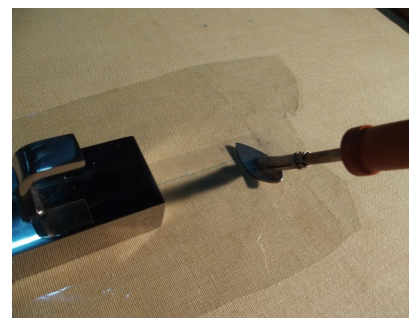
Sistema de pesos para eliminar deformaciones/ Retensado de los lienzos.

Después, puntualmente se tratan todas las deformaciones para eliminarlas con el mismo sistema y desclavando cuando es necesario volver a tensar. En las esquinas en las que la apertura del bastidor provoca falta de material, se colocan pequeñas **piezas de madera de balsa** realizadas a medida para rellenar los huecos y así evitar la deformación de la tela.



Detalle de piezas de madera de balsa para rellenar huecos del bastidor.

En el caso de los **parches** de la pieza 3, uno de ellos decidimos mantenerlo porque cumple su función (el de papel japonés) mientras que el otro se elimina mecánicamente con relativa facilidad porque no está bien adherido. Para corregir, en la medida de lo posible, la irregularidad de volumen de la grita, se coloca un nuevo parche realizado mediante el mismo adhesivo fólmico usado en los bordes de refuerzo, pero en este caso con un tejido sintético de poliéster mucho más fino, para evitar que se pueda marcar en la superficie pictórica (Tetex TR).



Colocación parche de Tetex+Beva film.

Una vez corregidas las irregularidades del soporte, se van **sustituyendo los clavos** antiguos y grapas oxidados por los nuevos antioxidables. Para rematar los salientes de tela se grapan al bastidor colocando una capa intermedia de papel secante de conservación libre de ácidos. Y por último, se tensa un poco más el lienzo mediante el sistema de cuñas del bastidor, y después de sustituir la cuña extraviada, se colocan **topes de cuñas** para evitar futuras pérdidas.



Remate de los bordes sobrantes del lienzo.

- Capa pictórica y de preparación:

Para el **sentado de color** se llevan a cabo diferentes pruebas con distintos adhesivos:

- Klucel G® (Hydroxypropylcelulosa) al 15% y 20% en Etanol. Adhesión insuficiente.
- Cola de esturión al 20% en H₂O. Adhesión insuficiente
- Funori. Aunque en un primer momento parece que da buen resultado y no deja brillos, pasados unos días se comprueba que la capa pictórica sigue estando disgregada y teniendo pérdidas.
- Plectol®B500 al 50% en H₂O aplicado en frío. Finalmente, aunque se aprecian algunos brillos que habrá que matizar mas tarde, aporta una adhesión adecuada para la estabilización de la pintura.

Se consolidan las zonas inestables sobre todo en los bordes inferiores de las tres piezas.



Consolidación de la capa pictórica o sentado de color.

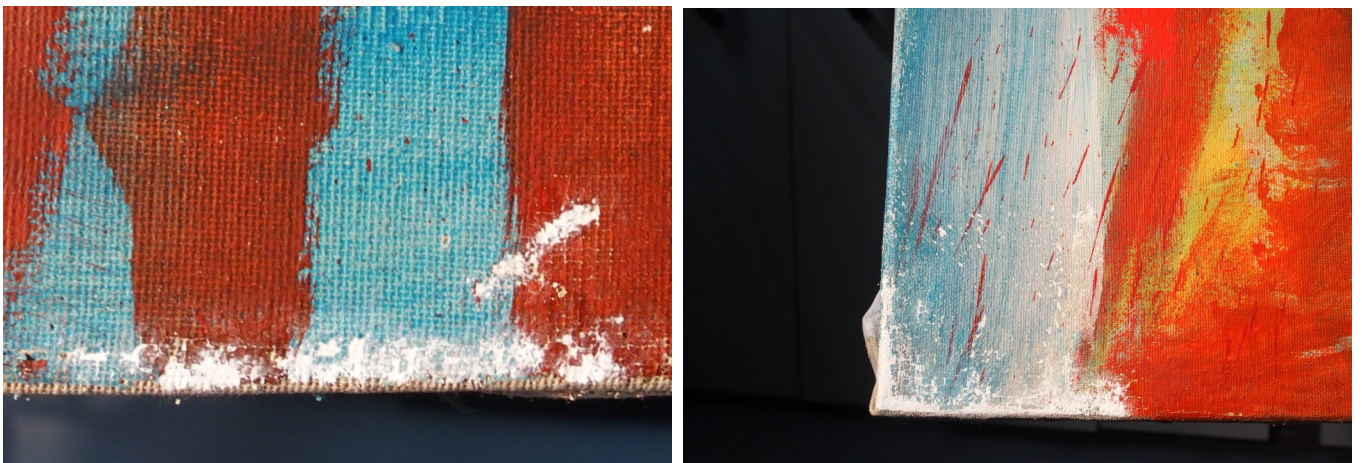
Como paso previo, se realizan pruebas de solubilidad. Después de comprobar que varios colores son sensibles a la humedad, y a cualquier disolvente orgánico, se decide realizar una limpieza mediante sistema seco. Se plantean varias opciones con distintos materiales (Groom Stick Cleaner, goma de humo, paño de microfibra 3M) y finalmente se decide la utilización de la goma MAGIC-RUB® de prismacolor y la esponja de maquillaje de HEMA. Eliminan perfectamente la suciedad superficial sin dejar residuos ni afectar a la superficie mate de la capa pictórica.



Limpieza de suciedad superficial/Catas de limpieza.

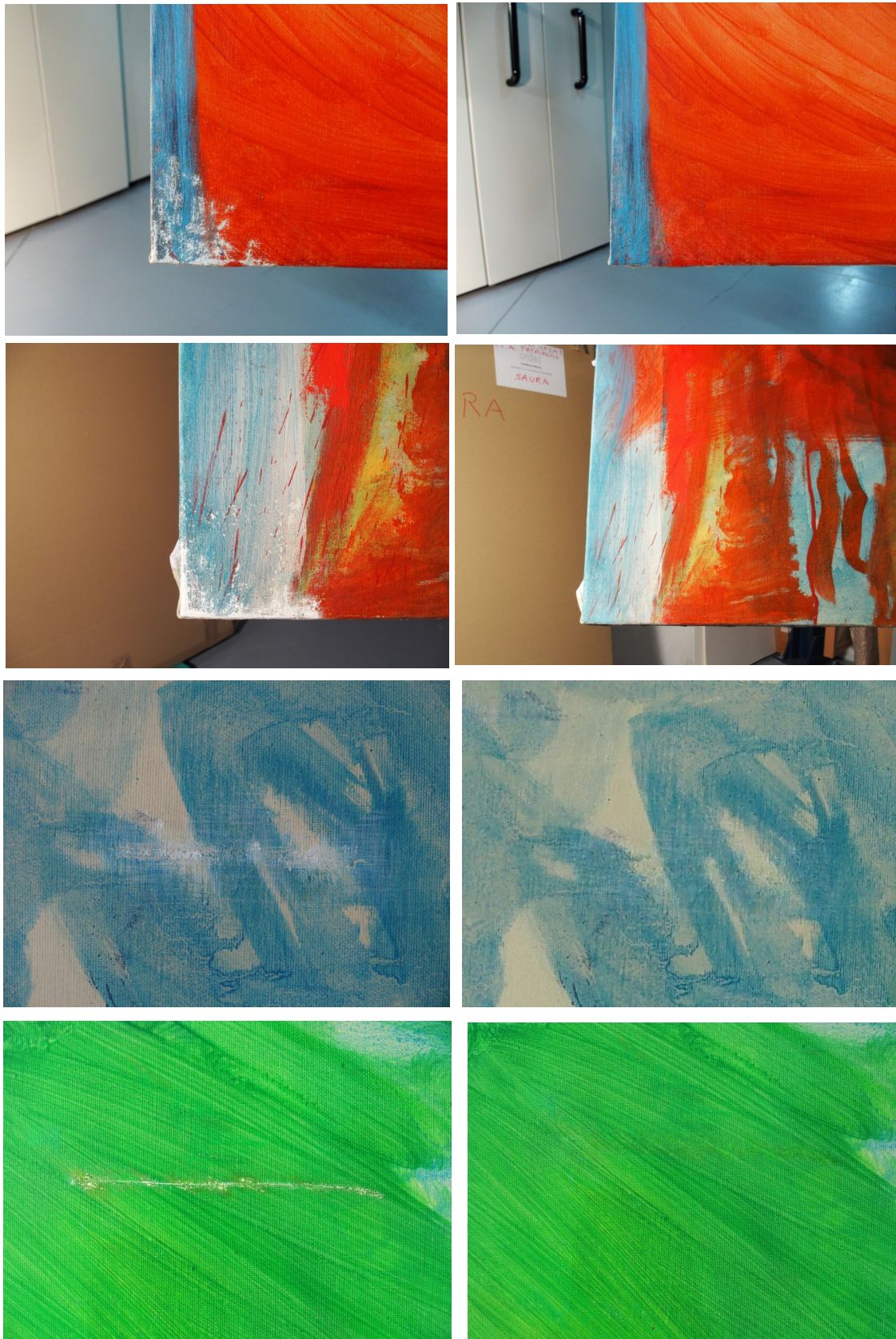
Para la **eliminación de repintes** se utilizan micro hisopos impregnados ligeramente en H₂O y un pequeño porcentaje de isopropanol. Alrededor de las reintegraciones antiguas se aprecian pequeñas zonas de brillo que no pueden eliminarse en su totalidad ya que afectaría a la policromía original.

Una vez eliminadas las reintegraciones, se **nivela volumétricamente** la superficie con estuco sintético MODOSTUC®.



Detalles de zonas estucadas.

Para la **reintegración cromática** se realizan también diferentes pruebas con acuarela y con pigmento aglutinado con Klucel G® en etanol al 50%. finalmente, se decide el uso de colores de conservación GAMBLIN®. En zonas puntuales se utilizan también lápices luminance 6901® (Caran D'ache/ Genève)



Detalles antes y después de la reintegración cromática.

SISTEMA DE MONTAJE

Para evitar las vibraciones innecesarias durante los posibles traslados que pongan en riesgo la estabilidad de las obras, se colocan **traseras de protección** realizadas con dos planchas de policarbonato celular incoloro de 4,5 mm de grosor. Se colocan en la parte inferior e inferior manteniendo el espacio medio del travesaño y se dejan dos pequeñas ventanas de ventilación en las esquinas superior izquierda e inferior derecha.

Sobre las traseras, se grapan las etiquetas encapsuladas con información de la Bienal de Sao Paulo de 1985.



Colocación de traseras de policarbonato.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA / RECOMENDACIONES:

Dada la inestabilidad de este tipo de lienzos y policromías, se recomienda cuidar, en su emplazamiento, las condiciones idóneas de temperatura, humedad relativa y exposición a la luz solar. Si se fueran a colocar (de manera puntual) las obras apoyadas en el suelo, es importante poner siempre un material aislante intermedio que evite que se siga alterando la estabilidad del lienzo en el lateral inferior.

Móstoles, 11 de febrero de 2021

CLARA BONDÍA FERNÁNDEZ

Restaurador externo

TERESA CAVESTANY VELASCO

Restauración. Conservación .CA2M

BIBLIOGRAFÍA:

-LLAMAS PACHECO ROSARIO. (2014) Arte contemporáneo y restauración. Madrid. Editorial Tecnos.

- SILVIA GARCÍA FERNÁNDEZ-VILLA / MARÍA LÓPEZ REY / JOSÉ MANUEL DE LA ROJA DE LA ROJA / MARGARITA SAN ANDRÉS MOYA .Evaluación de sistemas de limpieza en seco sobre pinturas mates contemporáneas

- Juan Navarro Baldeweg. Un zodíaco. Con texto de Simón Marchán Fiz. Fundación

ICO/Arquitectura Viva, Madrid, España.

- JUAN NAVARRO BALDEWEG. HACER, MANERAS DE HACER. PINTURAS 2016-2018 25 de octubre de 2018 - 24 de noviembre de 2018. Marlborough Barcelona (catálogo).

- JUAN NAVARRO BALDEWEG. DOS POR DOS. PINTURAS 2014-2016. 1 de diciembre de 2016 - 5 de enero de 2017. Marlborough Madrid (catálogo).

ANEXO I: ANÁLISIS ESTRATIGRÁFICOS Y EDXRF

Técnicas e instrumental utilizado en los procesos analíticos

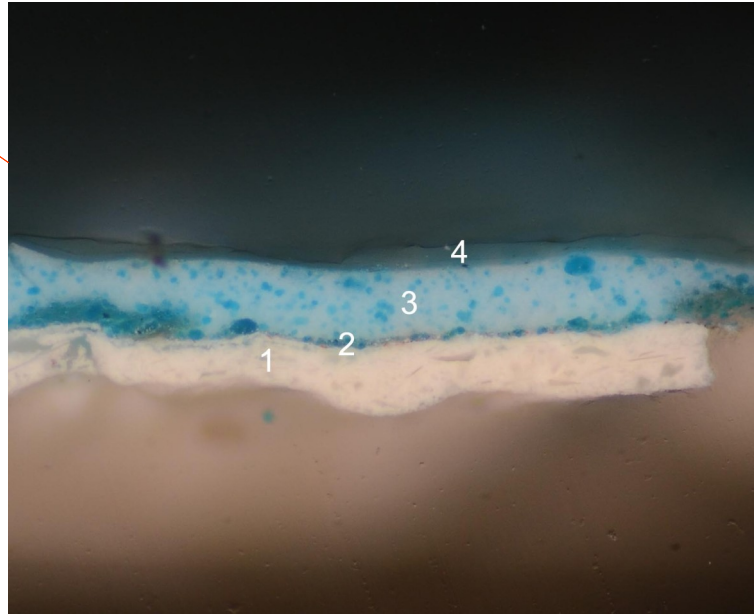
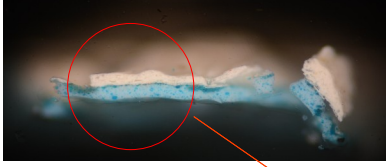
Para el examen y estudio de las muestras pictóricas se utilizó un microscopio metalográfico polarizador Olympus BX51M, con cabezal tri-ocular y aumentos de 100X a 500X, así como un microscopio de luz transmitida polarizador Olympus BX51 con cabezal tri-ocular y aumentos de 100X a 1000X. A este aparato se encuentra conectado un iluminador por epi-fluorescencia ultravioleta. Las muestras se tomaron directamente de la obra utilizando lupa binocular y, previo a su montaje en resina de poliéster, se observaron con el microscopio a bajos aumentos. Especiales oculares micrométricos son usados para tomar medidas del espesor de las diferentes capas y partículas.

Los análisis elementales de los pigmentos se realizaron mediante la técnica no-destructiva superficial de espectroscopía por fluorescencia de rayos X (EDXRF), utilizando un equipo portátil AMPTEK XR 100 (detector de Si-pin) con tubo y controlador de rayos X Eclipse III (ánodo de plata).

La documentación fotográfica se realiza con cámara digital Nikon D7000 de 17.0 Mpixels acoplada a los microscopios mediante tubo óptico adecuado.

Estratigrafías:

M1



Capa 1: Preparación probablemente comercial

Capa 2: Capa intermedia de azul más oscuro, corregido con una nueva capa de azul más claro (**Capa 3**).

Capa 4: Capa de transparente probablemente de protección⁷

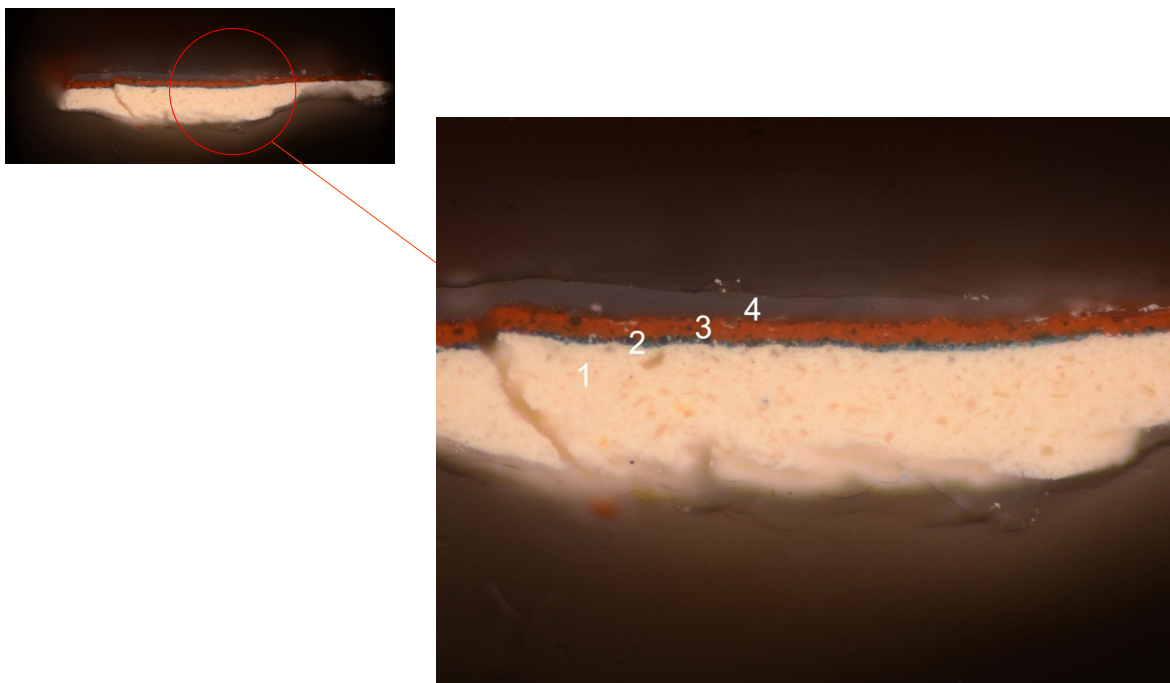
Partículas negras de suciedad entre la capa transparente (parece de protección o barniz) y la pintura. Esto demuestra que esa capa de protección se aplicó pasado un tiempo desde que se finalizó la obra) -contrastado con la información del artista-

La capa transparente claramente se ha aplicado en dos tiempos, se aprecia una primera capa traslúcida más fina y sobre esta una de más grosor.

Tipo de azul: pendiente de analizar.

⁷ Contrastando con la información aportada por el artista referente a que no barnizaba sus obras, podemos pensar que esta capa de protección se aplicó en una intervención de restauración previa .

M2



Capa 1: Preparación probablemente comercial

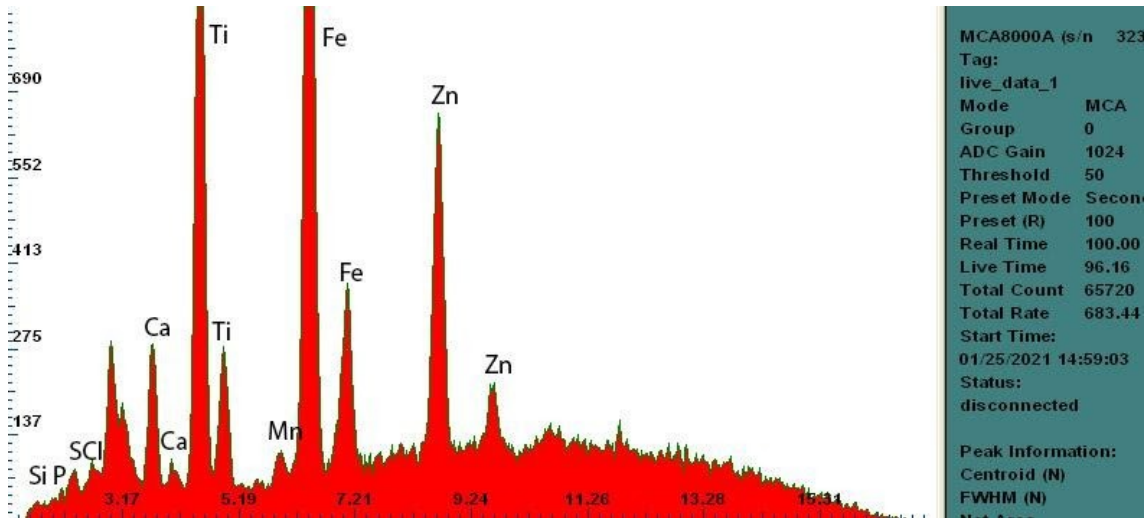
Capa 2: Capa muy fina azul y sobre esta otra roja (**Capa 3**) probablemente de óxido de hierro. La micromuestra se ha obtenido de una pincelada roja sobre un fondo azul.

Capa 4: Capa de transparente probablemente de protección⁸

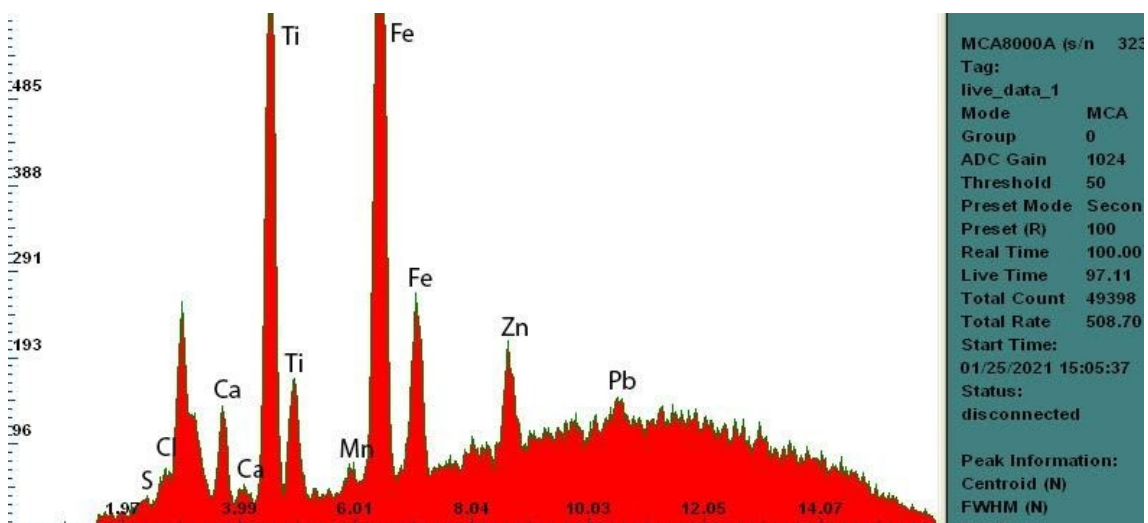
La capa transparente claramente se ha aplicado en dos tiempos, se aprecia una primera capa traslúcida más fina y sobre esta una de más grosor.

⁸ Contrastando con la información aportada por el artista referente a que no barnizaba sus obras, podemos pensar que esta capa de protección se aplicó en una intervención de restauración previa.

Espectroscopía por fluorescencia de rayos X (EDXRF)



M1 Rojo terroso sobre azul. La preparación de color blanco se compone mayoritariamente de blanco de titanio (Ti), sílice (Si) y calcita (Ca). La capa roja se basa en el empleo de tierra roja rica en óxidos de hierro hidratados (Fe) y trazas de sombra (Fe, Mn). La capa azul de pigmento no identificado por esta técnica, probablemente orgánico, aclarado con blanco de cinc (Zn).



M2 Azul. La preparación blanca se describió en el punto anterior. El color azul no ha podido ser identificado.

ANEXO II: ENTREVISTA JUAN NAVARRO BALDEWEG

C: Hola buenos días, ¿Juan?

J: Hola Clara. Esperaba tu llamada

C: Bueno, lo primero agradecerle mucho que colabore con nosotros para esto. La verdad es que es un aporte fantástico todo lo que me vaya a poder contar.

J: Bueno, Fíjate que sí, tengo tus preguntas y lo he podido mirar. Por una parte claro, es una obra muy antigua. La hice hace muchos años y no recuerdo muy bien, pero bueno. Es una obra creo del año 1984

C: 84, sí porque además tiene unas etiquetas en el reverso, en el bastidor...

J: De la galería Juana Aizpuru quizás, ¿no?

C: No, las etiquetas son de la Bienal de Sao Paulo del 85

J: ¿No viene galería?

C: No, no, viene ningún dato de la galería

J: Debería estar en la galería Juana de Aizpuru. Como tenían costumbre de no hacer catálogo, lo hacían en algunas ocasiones o catálogos muy pequeños que eran simplemente una descripción escueta. No existe una descripción más extensa.

C: Claro, como tal de ese momento, ¿verdad?

J: Exacto, generalmente cuando me preguntan por una obra, aunque puede haber errores (se refiere en cuanto a la técnica), porque a veces, en esos años, en el 83, 84, 85, se dan una alternancia entre obras acrílicas o de látex con obras en óleo.

C: Claro

J: Yo, en esa época, por el tipo de pintura que estaba haciendo, buscando un tipo de pintura que al principio era más icónica, más rotundas las formas que en los años anteriores, pero después, al introducir el tema de los paisajes, necesito una pintura más sensible, por así decirlo, el óleo. Me da la impresión de que en esta obra hay ambas cosas. Yo creo que aquí, hay una base o un inicio o unos inicios de acrílico, y luego hay una zona amarilla y roja en la derecha, que yo creo que tienen acrílico. Son colores muy planos, y me esa impresión, aunque tengo muy mala reproducción... Luego hay unas zonas donde hay unas transparencias que me da la impresión de que tienen que venir por estar con pintura al óleo

C: Sí, además hay zonas que parece que hay otro tipo de material que no es óleo y probablemente se trate de una pintura acrílica

J: En esa época hay algunos cuadros que tienen, pienso yo, una zona de base que tiene más acrílico pero bueno, muy poco porque después es muy diluido y está sobre todo pintado con óleo.

Me preguntas también por el tipo de pinturas que utilizaba. A mí la pintura, en general, me ha gustado que fuera relativamente buena. Usé mucho *Winsor and Newton*, he pintado mucho con esa marca porque me importaba que los colores fueran limpios, que tuvieran una gama amplia.

C: Sí, he escuchado que normalmente habla de la pureza del color, que para usted es muy importante...

J: Sí, he tenido siempre un cierto instintivo a ensuciar el color, aunque claro, hay colores que están mezclados con blanco y que son limpios. Hay cuadros en los que a mí me maravillan estas mezclas, pero el blanco ensucia el color, de eso no cabe duda. Un rojo mezclado con blanco pierde intensidad, me gustaba, por lo menos en este momento, usar el color bastante puro. Para contestarte a la pregunta primera, que yo creo que, en efecto, hay acrílico en la base y luego óleo.

C: Y luego óleo, claramente

J: Muy diluido porque eran hechos con prisa...

C: Bueno espontaneidad quizás, más que prisa...

J: Bueno, espontaneidad sí, son cuadros en los que hay que tener en cuenta una cosa, lo vas a ver enseguida... yo he trabajado siempre como en varios espacios, en estudio de arquitectura, de pintura... En esta época, empiezo a tener bastantes encargos, estaba siempre comprometido con varias cosas y estoy deseando que llegue el verano para tener tiempo para pintar.

J: Y este cuadro se llama Xaló porque...

C: Es donde estuvo viviendo en ese momento, ¿verdad?

J: Bueno, iba los veranos con mi mujer y con los dos chicos. Tenía en esa casa que alquilábamos, era una casa típica de estas blanquillas, y tenía una capilla, y en esa capilla era donde pintaba. Era una capillita muy chiquitita, y además tiene que ver con algo de lo que me preguntas: y es que estos cuadros seguramente están en telas sin bastidor

C: Y lo monta posteriormente, una vez que está pintado

J: Claro, no porque yo volvía al final de verano, con mi mujer montados en el coche con un seat 600, y la vaca la llenaba de pinturas, que eran generalmente tubos.

C: Claro claro, enrolladas, porque ocupan menos

J: Exacto, y porque a lo mejor no le había hecho todavía el bastidor. Te quiero decir que yo sabía que tenía que transportar las pinturas y sencillamente lo enrollaba y llevando todas esas cosas... éramos jóvenes todos (risas) y nos lo tomábamos con una cierta alegría.

C: Imagino Juan, ¿se acuerda donde compraba estas telas?

J: Pues ese tipo de telas seguramente lo compraría en Denia o en Madrid, pero vamos, si me faltaba tela pues la iba a comprar a Denia o no, creo que a Jávea, y la tela era relativamente buena, compraba allí las cosas básicas. También compraba allí algunos lienzos pequeños que son muy malos. Los bastidores precisamente por ser una pieza relativamente grande, seguro que está hecho en *Macarrón*⁹.

C: En esa época yo creo que era lo más habitual, sí

J: Sí, yo he trabajado siempre con *Macarrón*, todos los bastidores, la compra de pintura... Además me encantaba la tienda y me encantaba el trato de la gente.

C: Era una maravilla, sí

J: Era gente maravillosa, les tenía gran cariño y simpatía. Es una pena porque me gustaba mucho ir a esa tienda, incluso las pinturas son una maravilla, todo el material ... era precioso

C: Juan, habla a menudo también de las pinturas al látex. ¿Las empezó a usar quizás en una época posterior? ¿o en este momento experimentaba ya con este tipo de acrílico?

J: Sí es un acrílico, es parecido

C: Sí, bueno cambia el aglutinante un poco la composición.

J: Sí, en esa época yo utilizaba mucho, la pintura *La Pajarita*¹⁰, que era muy buena de calidad, muy elástica y además se conserva maravillosamente. Desde el año 63, 64 yo tengo cuadros de látex o acrílicos de esta marca que se conservan perfectamente, incluso los blancos que pueden amarillear con el tiempo porque tienen una especie de aceite, pero aun así cuando los ves dices “parece mentira que tengan tanto tiempo”.

Te voy a explicar, que me gusta muchísimo lo que me preguntabas¹¹ porque tiene relación con esto... Estos cuadros están pintados clavados en la pared, pero también podían estar en el suelo, entonces cuando me hablas de la matriz de hexágonos eran los azulejos que estaban en el suelo, como si fuera un *frotage*¹² a la manera de Max Ernst, con un tono un poco sucio. Los pinté, los pasé con un pincel un poco manchado por encima de manera que se quedaron marcados en la tela y me gustó mucho el efecto. Yo no sé, porque en la foto no se ve mucho, pero es como si se hubiera intentado limpiar o así en algún momento...

9 Comercio de venta de material de Bellas Artes que estaba situado en la calle Jovellanos en Madrid. Cerró en 1995.

10 Marca comercial de pinturas acrílicas desde 1928. Desarrollaron en los 60 las primeras pinturas acrílicas en Europa y fueron usadas por artistas como Miró o Dalí.

11 Se refiere a la pregunta sobre si usó algún tipo de plantilla o matriz para crear las formas geométricas con forma de colmena que se aprecia en la parte superior de la pieza 1 del tríptico.

C: Yo creo que no, es verdad que está un poco desvanecido pero... luego hablaremos de las restauraciones porque yo creo que sí ha sido intervenido este cuadro, porque tiene un parche en el reverso.

J: Eso te iba a decir, una vez me llamaron diciendo que había habido un impacto o que había caído algo y como la tela no es tan extraordinaria se habría roto.

C: Bueno, es una tela de algodón, pero al final se conserva muy bien para ser de este tamaño, que normalmente dan problemas. ¿Porque es de algodón verdad?

J: Yo tengo telas como éstas que son muy frágiles, hace poco he tenido que restaurar un cuadrito que me gustaba mucho porque era casi como de barquillo, se rasgó una esquina. Este (Xaló) sé que tuvo una restauración porque me llamaron y dije que lo restauraran.

C: Claro, esto fue la tercera pieza en el que aparecen como dos árboles. En el árbol de la derecha hay una pequeña grieta

J: Está con un parche detrás

C: Eso es, lo he sustituido porque no tenía buena adhesión y lo estoy reintegrando para que también se disimule más. Le enviaré fotografías de la restauración.

J: Vale pues me alegro mucho de que lo estéis restaurando. También me preguntan en el cuestionario si restauro yo... no me gusta nada restaurar, yo creo que es una labor profesional que hace falta. En una ocasión me barnizaron un cuadro, seguramente porque tienen distintos brillos dentro de la pintura...

C: Pero usted juega con esa diferencia de brillos, entiendo

J: Si es que no me importa esa diferencia de brillos. Una vez recuerdo que me encontré los cuadritos barnizados, unos pequeños y me dio mucha pena, no me gusta nada. El barniz se puede quitar, pero al quitarlo también puedes quitar la pintura.

C: En obras tan contemporáneas es muy complicado porque son muy sensibles las capas de pintura y al utilizar cualquier tipo de disolvente para eliminar el barniz...

J: Te llevas la pintura

C: Eso es, es un proceso muy delicado. Entonces entiendo Juan que normalmente no barniza sus pinturas

J: No, no barnizo, en realidad soy muy poco amigo de lo que llamaría "la cocina", hay gente muy cocinitas y están siempre inventando cosas, "ahora le pongo más aceite, y no sé qué...", y nunca me ha gustado eso demasiado. Aunque hay pintores muy buenos que se han basado en ello, por ejemplo la última etapa de Pancho Morcillo tiene muchísima cocina...

12 El frottage (*del francés frotar*) es una técnica artística que consiste en técnica artística que consiste en *frotar* un lápiz sobre una hoja colocada sobre un objeto, consiguiendo una impresión de la forma y textura de ese objeto. Esta técnica fue ideada por Max Ernst sobre 1925. Por este motivo, se asocia directamente con el arte surrealista.

C: Claro, experimentación con materiales...

J: Y a mí en general no me gusta nada. Me gusta más que los cuadros sean directos. Me gusta más una actitud un poco como la que tiene Picasso, que maltrata el cuadro y le da igual, como diciendo (risas): “en todo caso, si tiene algún problema el cuadro, pues ya lo restaurarán” ...

C: Efectivamente ese es un problema por el que no tienen que preocuparse los artistas, o no deberían...

J: Como el craquelado, son esas cosas que hay gente que le molesta, a mí no me molesta porque los grandes cuadros o los más...

C: Antiguos

J: Sí, bueno, y modernos. Por ejemplo, una de las cosas que me fascinan, aunque es una contradicción para algunos, por ejemplo los cuadros de Mondrian...

C: Sí, sí, los he podido ver hace poco en la exposición del MNCARS

J: Era un pintor al óleo, pero si te fijas, como él cambiaba las rayitas de sitio, para tapar ese fondo tienes que echar muchísimo blanco, es el único modo de tapar esa mancha

C: Y muchas veces la composición de cada tipo de color es tan diferente que reacciona de manera distinta o las capas o los tiempos de secado que, sobre lo que también le preguntaba, porque hay muchas veces que se mantienen o si es un proceso más espontáneo no se espera, digamos, lo que técnicamente dicen que se espere, pero... es el arte

J: No, muchas veces me ha dado muchos disgustos porque pintaba muy deprisa, bueno no sé si deprisa, es que había una alegría en el aire... Yo siempre he sido muy feliz en el estudio de pintura, porque además, como tenía otra actividad que, a veces, estaba llena de pequeños disgustos o mayores, pues era algo que me encantaba. Entonces, pintaba muy deprisa, a lo mejor no estaba completamente seco y por eso después aparecen esos fenómenos como distinta dilatación o cosas así que daban pie a craquelados. De todos modos, en general no me importa mucho porque está en la naturaleza del óleo. Lo que sí se puede hacer es cuidar que la rendijita que se ha formado no tenga un color distinto, eso los restauradores lo hacéis muy bien.

C: Pasa muy a menudo y bueno en Mondrian pasa a menudo que se craquela tanto una capa pictórica que se ve el color que hay debajo, pero a mí me parece que forma parte de la historia y la vida de la obra...

J: Algún cliente que de pronto te llama para que intervengas la obra, y alguna vez le he dado unos toques, pero yo no quiero hacerlo porque sé que no lo voy a arreglar, volverá a aparecer porque no lo hago bien. Simplemente lo que hago es aplicar un poco la pintura por encima para que se cierre la rendija y eso no es suficiente. Los restauradores lo hacéis mucho mejor

C: Entonces, habitualmente sí que recurre a trabajo del profesional de la restauración...

J: Si porque me llaman, incluso les extraña que diga que no porque se creen que es una obligación del artista. Eso es una técnica especial que hacéis mejor los restauradores. A lo

mejor, un coleccionista se cree que al decir que no te estás quitando de en medio y, claro la restauración le va a costar algo de dinero, pero al cabo del tiempo de si lo han hecho bien o no. Las cosas que a veces he restaurado me han encantado. También ocurre a veces que la pintura según las capas se puede levantar...

C: Por ejemplo, estas obras, la parte inferior que es más inestable claro, porque habrá estado apoyado varias veces en el suelo y absorbe más la humedad estaba un poco disgregada, es decir, inestable. Entonces hay que consolidar para que no se pierda más pintura, porque entiendo, Juan, que a usted le molestaría, que hubiera falta de pintura grandes o lagunas, o perdidas de pintura...

J: Sí, eso conviene evitarlo, yo creo que si se ve que es precisamente porque se ha levantado, o que a veces se levanta como una película, eso también lo hacen muy bien los restauradores. No sé si ponéis algo encima...

C: Sí, a veces se utilizan papeles para aplicar el adhesivo por encima, pero cada obra es un mundo y cada trabajo de un artista es distinto, por eso es tan importante todo lo que me está contando porque es mucho más fácil enfrentarse a una restauración cuando conoces como ha sido el proceso técnico de la pintura.

J: También hay otros factores en los cuadros que afectan al cambiarlo de zona. Por ejemplo, la zona donde yo pinto hay mucha más humedad que en Madrid que es muy seco. Al llegar aquí sufre unos cambios... pero bueno en ese momento cuando volvía yo no preocupaba (risas).

C: Y los montaba usted, ¿verdad, Juan? ¿Los tensaba y los montaba?

J: Al principio sí, ahora tengo una persona que me ayuda porque hago cuadros muy grandes. En esa época tenía algunos pequeños, pero ahora me gusta pintar cuadros grandes y trabajo con óleo y con látex...

C: ¿En qué está trabajando ahora?

J: Tengo una serie grande cuadros abstractos muy vinculados a los cuadros iniciales de los años 70 que fueron más abstractos. Me ha gustado mucho experimentar con toda libertad. Yo creo que como pasa con grandes pintores modernos, qué duda cabe, son muy experimentadores, y se han movido en su trayectoria como si fuera un libro de historia del arte de todos los tiempos, tocando desde lo más primitivo hasta lo más moderno. Eso me ha gustado siempre mucho, o pintores que tienen una belleza formal y etapas muy diversas muy seguidas continuas como Paul Klee, aunque es un pintor muy distinto, se nota su personalidad. Eso me gusta porque digamos que no he vivido exclusivamente de la pintura, sino que he trabajado libre. A veces el mercado marca las pautas de un artista, y salirse de ello es un inconveniente. Afortunadamente yo nunca he sentido eso, siempre me he movido con total libertad.

C: No solo eso, sino que parece que la pintura le ha servido mucho en su proyección para la arquitectura...

J: Sí, ahora estoy con un libro que se va a llamar “*Travesillas*” y que refleja cómo ha influido. Ahora me interesa que se entienda, he sido libre, y estoy constantemente cambiando, de hecho, en las pinturas que estoy haciendo últimamente la manera de trabajar es muy distinta, son muchas pinturas de vertidos...

C: Sí, no hemos hablado de los vertidos... juega moviendo los cuadros ¿verdad? Para crear esos efectos

J: Los hago a veces haciéndolos girar... hay dos tipos de vertidos, uno que es, digamos, dejando escurrir la pintura por el lienzo. La pintura más adecuada para lograr ese efecto son los acrílicos o el látex, porque van muy bien, escurre muy bien. El óleo es más difícil que escurra a no ser que esté muy líquido por lo tanto pierde esa consistencia.

C: ...Esa consistencia si...

J: El óleo pasa de lo untuoso a lo transparente y para este tipo de cosas. Para otra forma expresiva requiere un material distinto. Ahora por ejemplo estoy trabajando en pintura al óleo pero está hecha con los dedos, exclusivamente con los dedos.

C: Y, ¿nunca había pintado con las manos hasta ahora?

J: No, bueno, por supuesto que todos los pintores pintamos con la mano y hay cosas que lo mejor es hacerlo con la mano. Todos los clásicos usaban esta técnica, como el “viejo tiziano” en esa época casi todo lo que pintó está hecho con las manos. En estos últimos cuadros todo está pintado con la mano, no uso prácticamente pinceles, ni guantes, porque para mí es muy importante sentir el contacto con la pintura. Todo eso supone trabajo y pintar a mucha velocidad, porque para que discurra bien, la pintura tiene que estar húmeda, es la base de aplicación... bueno es fascinante. Es por eso que estos últimos los llamo untuosos, la pintura tiene que tener cierta consistencia porque si no la mano no lo arrastra, no la lleva, o a veces implica mucho espesor.

C: ¿Nunca ha trabajado con pigmentos puros?

J: Sí, incluso me he hecho yo la base...

C: Mezclando con un aglutinante...

J: Bueno yo lo hacía a la manera clásica, con cola, me parece, lo compraba en la droguería de pinturas de Madrid, luego lo mezclaba con aceite y entonces se formaba una emulsión y esta emulsión la unía a una base de pigmentos puros. Me encantaba también hacer eso. Y aquí en Madrid, como tenía la droguería, que ya no voy pero creo que todavía existe... te estoy hablando de hace 50 años ¿eh? (risas)

C: Es posible, es posible

J: Me parece que estaba detrás de la Gran Vía...

C: Ah, Riesgo

J: Sí, tenía que ser Riesgo, que tenía sus cajoncitos. Y ahí precisamente compraba también la pintura "La Pajarita". Es muy buena. No tiene muchos colores, no tiene una gama de colores como los óleos, pero sí tiene una calidad muy buena y ahí los colores han pasado años inalterados. Por cierto, me preguntas, que también me interesa contestarte, sobre ese tema, sobre los cuadros cuando pasa el tiempo y las alteraciones y que sensaciones producen. Te puedo decir que me encantan, cada vez más. Bueno hay alguno que, lógicamente no, pero los cuadros cuando ha pasado el tiempo y los he vuelto a ver, con el color que tienen con ese paso del tiempo me encanta, se produce algo...

C: La pátina, lo llamamos en restauración...

J: Pero es una pátina sin tener nada aplicado. Yo creo que se produce una especie de equilibrio entre los cuadros, entre los colores o algo que generalmente me gusta mucho. También puede que influya psicológicamente porque si pasan pocos años los cuadros no te gustan, pero si pasan muchos años te vuelven a gustar. De una manera objetiva, como si se integrasen los colores, no sé lo que es, porque también yo creo que todos acaban secándose, pero tardan mucho, en el fondo...

C: Muchísimo, las capas de óleo tardan hasta 50 años, y si están empastados mucho más

J: Pues algo de eso pasa, cuando veo un cuadro de hace 20 o 25 años me gusta más. Está más, no sé, como si hubiera llegado a un punto mejor. Y luego hay otro problema que es que a veces el sol puede matar (alterar) algunos colores, pero a mí no me ha importado mucho porque como he usado colores muy brillantes, incluso no le viene mal...

C: Que se apaguen un poco quizás, bueno que se maten...

J: Que se maten sí... no creo que me haya importado mucho... yo sé que a Matisse por ejemplo sí le importaba mucho (risas) y decía que no pusieran ningún cuadro suyo que le diera la luz solar... A mí no me afecta mucho, no sé, tengo algunos con luz fuerte y no...aunque la acuarela por ejemplo desaparece

C: Bueno sí, lo que hablábamos antes, los colores que son más blancos, más claros, que se ensucian más con el tiempo, que pierden la intensidad, pero...

J- Me refiero a casi todas las acuarelas o cualquier pintura al agua también pierde mucho. Pero tengo algunos cuadros que noto que han perdido ese tipo de intensidad.

C: ¿Con acuarela ha trabajado también habitualmente?

J: No mucho. A veces, por supuesto, usas la acuarela, pero puede ser sobre un dibujo, una cosa así...

C: Y no hemos hablado de si utiliza algún tipo de boceto o dibujo preparatorio

J: En general muy poco, en algún momento sí marco, pero por alguna razón de distribución de áreas donde estoy trabajando a veces, marco pues la geometría básica, pues a lo mejor unas líneas, estos son 50 cm. que quiero manchar así... pero es con carboncillo, pinto muy

directamente. A lo mejor, con una aguada quizá también. Como los clásicos, que pintaban con color un poco sucio, dibujaban, ¿no? Velázquez, incluso

C: Y luego le iban dando cuerpo con más capas...

J: O incluso dibujaban con el propio color. El caso de Velázquez era una maravilla porque pinta con el pincel (risas). La sensación con Velázquez es... no sé si te acuerdas de una película que me fascinaba de Walt Disney que llegaba el pintor con un pincel y ya salía todo dibujado

C: Sí, no sé si era en Fantasía (risas)

J: A mí me fascinaba porque era el sueño de un pintor. Velázquez me da la sensación de que pintaba tan bien, el tacto, el pulso, la libertad, la vibración manual es...

C: Totalmente, ¿sabes Juan que Velázquez modificaba sus obras aun después de estar colgadas? pedía que las bajarán para modificarlas, porque nunca estaba conforme con el trabajo final y de ahí los arrepentimientos

J: Y además hay arrepentimientos muy gordos... de la posición de unas piernas de un caballo...

C: Exacto, como en los retratos reales

J: Porque luego sale, eso sí. Bueno de hecho en los cuadros de Velázquez ves que tiene pintado a pincel sobre el lienzo, entonces, claro, con el tiempo vuelven a aparecer, como luego lo ha tapado por encima pero luego han reaparecido. Luego en los laterales de los cuadros a veces en Velázquez ves cómo ha pasado el pincel para limpiarlo. Es fascinante...

C: O en las radiografías que se ven todas las modificaciones... Juan, ¿usted modifica también a veces las composiciones o generalmente tiene claro el diseño final?

J- Sí, sí suelo hacer profundos cambios

C: ¿Sí?

J: Sí, yo creo que también ahí, o en mi experiencia, hay cuadros que están hechos como de una vez y otros en los que he trabajado mucho. Es difícil saber cuáles me gustan más, porque a veces en los que he trabajado mucho son mejores, pero otras no es así.. Por ejemplo, hay un cuadro muy bonito, que tiene la colección March¹³ en Mallorca, es un cuadro que, a mí, me parece maravilloso y además valoro mucho que esté en la March porque allí lo cuidan mucho y lo exponen y... que tiene como dos momentos. O sea, como si lo hubiera pintado y luego, más tarde, hubiera seguido trabajando en él. Incluso no sé si es uno de esos cuadros, por la fecha, que también quizás tenga una base de acrílico y después una parte de pintura al óleo, pero es un cuadro que, precisamente, por haber tenido dos etapas distintas tiene mucho valor. Eso le pasa por ejemplo a las "señoritas de Avignon", porque está pintada en dos etapas, por lo menos, son como maneras de hacer distintas y eso me gusta mucho. Casi toda la pintura que estoy haciendo ahora, tiene que ver con maneras de hacer. Arranca y tiene unos objetivos y una manera distinta... por ejemplo, estos pintados con los dedos, a mano, que se puede llamar

13 Museo Fundación Juan March, en Palma de Mallorca. Su colección está formada por obras de arte español del siglo XX

digitales, aunque la gente pensará que son hechos por ordenador, pero me divierte la confusión (risas). La razón por la que me gusta hacer estos cuadros, y que además son difíciles porque el movimiento es distinto, o sea, no puedes hacer grandes movimientos porque te puedes llevar mucha carga de pintura. Es fascinante, esto de la pintura es fascinante... Creo que la pintura lo que tiene, es como una aproximación, como arte, es la expresión corporal. Yo insisto mucho en que el arte es el arte del cuerpo, donde se manifiesta su organismo y el sentimiento que manifiesta a través de los retratos, de los ojos del pelo... es infinito, es un mundo...

C: Hay una cita suya que me encanta que decía que el arte busca incorporarse en lo que el artista está creando que es físico. Es decir, que el arte no pertenece al artista, sino que lo crea, lo plasmas

J: Va más allá, es un poco el misterio que tiene y por eso es arte. Creo que tú sirves de puente, eres el intermediario de un flujo que es mayor que tú mismo. Eso es muy bonito y además pienso que, como también he trabajado en otras cosas, sé que como la expresión artística, o sea la forma de expresión de la pintura es extraordinariamente único y es su profundidad corporal, física, orgánica, porque además como cada vez hay más maquinitas, nos rodeamos de maquinitas...

C: Nos perdemos un poco todo esto, de lo que estamos hablando

J: Es un mundo casi desconocido, denso, que está sin hacer, sin nada especial. Entonces eso me interesa mucho en este momento, incluso oriental y es como un poco la actitud zen. Precisamente la razón de ser de estos cuadros es que ya no haya nada entre ellos y yo, directamente del tubo de pintura, que además es con muy poco disolvente, a mi mano.

C: Si no utiliza guantes, mejor que no tenga mucho disolvente (risas)

J- Bueno si, además últimamente uso también un óleo que es al agua. Aunque a veces, aunque no me gusta, tengo que mezclar en un plato porque el color que quiero no lo tienen en tubo.

C: ¿No mezcla? ¿No juega a mezclar distintos tonos para crear el que...?

J: Se puede crear, pero en propio cuadro y, no sé. No llevo mucho tiempo con estos últimos, pero mi intención hacerlos con nada, que sean lo más "desnudos" como una expresión más directa. Hay algo que transmiten inmediatamente un cuadro de este tipo lo ves e inmediatamente te preguntas que tiene...

C: ¿Está preparando alguna exposición? ¿Tiene a la vista alguna muestra? Bueno tal y como están las cosas ahora¹⁴...

J: Ahora no va ni la gente. Los últimos cuadros los tengo en una exposición en Italia, que han cerrado los museos también y hasta que no acabe... sí que es un tema del que tengo que hablar con Amador para hacer una exposición en cuanto vuelvan los cuadros. Lo que pasa que yo no sé si lo prolongarán porque ha estado prácticamente cerrado todo este tiempo. Como hay obras en esa exposición que son de museos, como el Reina Sofía, o del archivo Lafuente....

14 Referencia a la pandemia de COVID-19

el tema es que a lo mejor lo reclaman. Esta exposición se inauguró a mediados de noviembre y va a estar hasta abril. Pero claro, al principio no me di cuenta pero es una exposición a la que no va a ir nadie (risas).

J: Pues yo no sé si hemos hablado de todo lo que me preguntabas...

C: Me parece que hemos hablado de todo...Fenomenal.

J: El paso del tiempo lo hemos hablado y ya te digo que no influye mucho... esa es la última pregunta...

C: Bueno y hablando de las reintegraciones cromáticas... pero ya me ha dicho que le parece bien ¿no? para que no se noten esas faltas de pintura en medio de las obras y que no confundan la lectura del espectador

J: Si es una cosa puntual, como por descascarillado, por así decirlo, yo creo que viene bien, porque además lo hacéis muy bien. Pero ¿es muy grande esa reparación del descascarillado...?

C: No, es la grieta que ya le informaron por lo que me cuenta. Es pequeñita, yo le mandaré toda la información para que lo vea. A mí me encantaría si pudiera tener una foto de su taller de pintura, donde pinta habitualmente...

J: En un catálogo de la Galería Malborough del año 16/17, hay una foto en el catálogo del estudio. Lo pides y si lo tienen... No es nada especial pero

C: Seguro que sí es especial. Para nosotros es estupendo poder ver un poco el entorno y cómo están los materiales colocados...

J: Si quieres llama a la Malborough y diles que has hablado conmigo y a ver si tienen alguno y si no, yo busco y te la mando. Además, es una fotografía que está hecha en blanco y negro, está hecha deliberadamente así para que se vean las texturas de los cuadros y no los colores.

C: Estupendo, sí, porque me encantaría utilizarla porque después de terminar con la restauración y los estudios analíticos, es decir, cuando termine con todo este estudio, lo colgaremos en la web del museo, y me encantaría poder meter en el informe una foto de sus estudios. Bueno Juan, no le quito más tiempo que ya llevamos un montón y le agradezco infinito esta conversación. Ha sido muy interesante.

J: De todos modos, Clara, con toda confianza si no encuentras ese catálogo te puedo mandar esa fotografía, llámame.

C: Si no la consigo... pero bueno, seguro que sí. De todas maneras, estamos en contacto. Cuando termine con toda la documentación le pasaré los informes para que los tenga y con las fotos de alta calidad de las obras y así aprecia bien todos los colores que hemos estado hablando... ¿de acuerdo?. Muchísimas gracias

J. Me encantaría, muy bien. Igualmente



Estudio de pintura de Juan Navarro Baldeweg. Madrid.2016. Utilizada para la portada del catálogo de la exposición *Dos por Dos* en la Galería Marlborough 2014/2016.