

## LA HERENCIA MASAVEU: DOCUMENTACIÓN, ESTUDIO Y PLAN DE INTERVENCIÓN.

---

**Clara González-Fanjul Fernández, Museo de Bellas Artes de Asturias, clarafanjul@yahoo.es**  
**Araceli Gabaldón García, Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE),**  
**araceli.gabaldon@iphe.mcu.es**  
**Tamara Alba González-Fanjul, Licenciada en Bellas Artes (Conservación-Restauración),**  
**tamarafanjul@gmail.com**

---

### INTRODUCCIÓN

---

Los Bienes Culturales se han convertido en un bien de consumo imprescindible para la economía de cualquier país o región, dado que su exhibición no sólo favorece la cultura, sino que mueve mucho dinero y se convierte en un gran motor de desarrollo, pero hay que tener en cuenta lo delicadas que son las obras y que en caso de deterioro, no son bienes renovables.

Como dice Hegel: 'El contenido del arte está formado por todo el contenido del alma y del espíritu'. Es, por tanto, un producto irrepetible, fruto de la intuición, inspiración, sensibilidad única y personal.

Plenderleith, Paul Coremans y Gary Thomson, nos han dejado las claves teórico prácticas, diagnóstico y tratamiento para evitar las causas de deterioro de las obras de arte.

En el ámbito europeo, programas como el Raphael, el Meda o la CICYT, potencian la investigación científica y tecnológica. Se ha avanzado mucho en metodología de intervención, documentación, seguimiento e incluso en contratación, pero estos métodos no se aplican más que a los Bienes Culturales famosos y queda una gran distancia con los métodos aplicados a los que no son tan conocidos o están situados en pueblos y provincias.

De ahí viene el dicho surgido en los años 70 de que: 'Un mal restaurador puede destruir un objeto por mes, pero un mal conservador puede destruir una colección entera en un año a causa de las prisas'.

A continuación, vamos a exponer un tema relacionado con la cultura asturiana, referido a todo lo que sucedió con la herencia Masaveu, caso en el que hubo prisas y nervios de toda índole, pero a pesar de ello, se logró realizar el trabajo metodológico y con garantía, debido a una planificación previa a la intervención de las obras.

## LA COLECCIÓN

---

Pedro Masaveu Peterson (**Figura 1**), sucedió a su padre, Pedro Masaveu Masaveu, en un imperio financiero que, además de grandes empresas, contenía una colección importante de pintura iniciada en los años 40.

El hijo, en los últimos años de su vida, adquirió numerosas obras convirtiendo su colección en una de las mayores de España. El financiero asturiano murió sin testamento el 15 de enero de 1993, y la heredera fue su única hermana, que saldó parte del Impuesto de Sucesiones con 410 cuadros de su colección personal, valorados en unos 8.000 millones de las antiguas pesetas.

Fue la liquidación tributaria más elevada en la historia de España y se trata de una novedad también acogida a la Ley de Patrimonio de 1985 que decía que: 'El Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones puede ser liquidado mediante la entrega de Bienes donde el declarante tenga su domicilio fiscal...'. En este caso, entre Madrid y Asturias, motivo de un litigio por la herencia entre estas dos comunidades, que duró 11 años, hasta que el Tribunal Supremo concluyó con fallo a favor de Asturias, dado que el año anterior a su muerte residía en esta región.

El conjunto de obras con que se hizo el pago, pertenecía a la colección del hijo, Pedro Masaveu Peterson, y no fue incluida ninguna obra perteneciente al grupo de empresas Masaveu. El lote contenía obras de varias épocas:

La parte antigua contaba con un impresionante *Calvario* (**Figura 2**), obra sienesa del siglo XIV; la pintura gótica española presenta doble influencia: la italiana, representada por J. Huguet y varios maestros catalanes del XV; y la flamenca, con la *Anunciación* de Berruguete, *La Adoración de los Reyes* y *El Descenso al Limbo* de Fernando Gallego. El retablo del Maestro de Palanquinos, del último tercio del siglo XV o principios del XVI, que mide 6 x 8 metros. El altar portátil de la pintura tirolesa del XVI, de los Pacher, es una obra inusual dentro de las colecciones españolas y también, *Santa Úrsula y sus compañeras*, obra de Benson y el tríptico de Coffermans.

Del siglo de oro español, fue aportado un *Santo Apóstol* de Ribera, característico de su realismo; los maravillosos *floreros* de Hiepes y de Arellano; los *Bodegones de cocina* y el *Autorretrato*, de Luís Fernández y el *Retrato de Carlos IV* de Goya, entre otros.

La obra más moderna estaba representada por cuadros como: *Felicidad*, de Dionisio Baixeras; varios Sorollas de gran calidad como, *Transportando la uva en Javea*, *Corriendo por la playa* o *Enganchando la barca*; *Lavadero en el Manzanares*, de Eusebio Pérez Valluerca (es propiedad del museo del Prado), que fue robado del museo de Cádiz en 1975 y vendido en el mercado; *Mercado del pescado*, de Álvarez de Sotomayor; *Arrabal de afuera*, de Aureliano de Beruete; *Una calle de Cudillero*, de Martínez Cubells; *Baco niño* y *Estudio para pompas de jabón*, de Ignacio Pinazo; *Dos amigas*, de Eduardo Chicharro; *A la amiga*, de Romero de Torres; de Casas, *Retrato de la familia Sánchez*; Anglada Camarasa con *Campesinos en Gandía* (**Figura**

3), que pertenece a una serie pintada entre 1904-1909 y es su obra de mayores dimensiones; dos *Gitanas*, de Novell, de gran calidad; *Corrida de toros de Sepúlveda*, de Solana; *La vuelta del trabajo*, de Manuel Benedito; o el *Bodegón*, de Pancho Cossio .

Aparte queda el cuadro de Picasso, *Mosquetero con espada y amorcillo*, pintado en 1969 a los 88 años, con ímpetu y frescura geniales.

El Principado tuvo la satisfacción de mejorar su patrimonio artístico con esta valiosa colección, que constituyó un redescubrimiento al estar formada por cuadros de los que se conocía su existencia, pero no su paradero. El Museo de Bellas Artes de Asturias, por su parte, se vio muy enriquecido con el depósito de estas obras, elevando así su categoría a la de uno de los primeros museos de pintura de España.

Esto sucedía en febrero de 1995 y como se puede suponer, se desencadenó en diversos sectores de la sociedad asturiana un enjambre de opiniones a favor y en contra de este tipo de pago. En primer lugar, los políticos querían exhibir cuanto antes ese logro tan importante para la cultura asturiana y la prensa, quería noticias inmediatas. Por otro lado, la Consejería de Hacienda de Patrimonio no sabía muy bien qué hacer con un pago de impuestos de estas características. Por último, los eruditos de la ciudad opinaban gratuitamente sobre la calidad y autenticidad de las obras y sobre dónde había que exponerlas, o dónde había que mandarlas a restaurar.

Otro aspecto a destacar, es que el museo que debía exponerlas carecía de espacio suficiente... y en el medio de esa gran noticia y ese gran caos, se encontraban las obras embaladas en una cámara acorazada y sin que nadie las hubiera visto hasta el momento. En fin, se desencadenó una espiral de locura de información, de bulos y de opiniones, que carecían de toda base fundada.

Finalmente, se tomó la decisión de restaurar las pinturas en el Departamento de Conservación-Restauración del Museo de Bellas Artes de Asturias y presentarlas al público en una serie de exposiciones.

La colección, que contenía algunas obras prácticamente inéditas, procedentes del mercado del anticuario y sin historia previa conocida, fue presentada en siete exposiciones realizadas desde mayo de 1995 hasta mayo de 1999, con un trabajo titánico, en lo que a nivel de organización y restauración se refiere.

El criterio de selección de las obras para las diversas exposiciones, se basó en la temática y en la cronología, a excepción de las obras de la primera exposición, que procedían de diversas épocas.

Posteriormente, en el 2002, se realizó otra exposición, un poco descolgada de las anteriores, con los cuadros de Martínez Cubells.

La primera muestra de la Colección se señaló para el 5 de mayo, con un plazo de un mes y unos días y sin consultar si se disponía de los medios y materiales necesarios



para llevar a cabo la intervención de las 50 obras, cuya cronología abarcaba desde el siglo XIV al XX. Es decir, estamos hablando de obras pintadas sobre diferentes soportes pictóricos (tabla, lienzo y papel), con diversas técnicas y procedimientos y por consiguiente, presentaban daños de diferente índole y naturaleza.

El Departamento de Conservación-Restauración del Museo, en ese momento, sólo contaba con una persona (Clara Glez-Fanjul), para afrontar y acometer todo el trabajo de la primera exposición.

Lo primero que le entró fue un ataque de ansiedad y pensó: '¡Dios mío! ¿Donde está esa concienciación social y el cambio de mentalidad de la que no paramos de hablar los profesionales de la restauración, para que respeten nuestra opinión y nos consulten sobre las necesidades para que estas obras puedan ser intervenidas con garantías y puedan ser expuestas con dignidad?!

Ante tal situación, lo lógico es pensar que te están pidiendo algo imposible de realizar en unos 40 días, pero la única opción que quedaba era la de razonar las diferentes posibilidades y finalmente, comenzar a estudiar los productos para poder intervenir las obras lo menos posible y con materiales que te faciliten la labor.

## **DOCUMENTACIÓN**

---

En marzo de 1995, empezaron a verse los cuadros dentro de una cámara de seguridad de la consejería de Hacienda de Patrimonio.

Fue necesario desembalarlos para fotografiarlos nuevamente, porque sólo se disponía de fotocopias de fotografías de mala calidad, con el color completamente alterado. Asimismo, hubo que medirlos, porque las dimensiones que aparecían en la relación de obras, habían sido tomadas sin quitar el marco, por lo que no se correspondían con el tamaño real.

Se hizo la ficha correspondiente a cada cuadro y, en cada una de ellas, se dejó constancia de la descripción de la obra, de los materiales empleados y del estado de conservación. Se ordenaron por épocas y escuelas y finalmente, se procedió a establecer un plan de intervención adecuado, que permitiera exponerlos.

Algunas obras exigían, para su presentación, tratamientos delicados e imposibles de realizar en el breve tiempo del que se disponía. Concretamente, se decidió dejar la mayoría de las tablas para otra muestra posterior independiente de estas.

## **ESTUDIO**

---

- Estudio Histórico-Artístico: El estudio histórico quedó reflejado en 8 catálogos, siendo realizados los de pintura antigua por Alfonso Pérez Sánchez y los de pintura de los siglos XIX y XX, por Javier Barón.

- Estudios Físicos y Químicos: Sólo fueron efectuados en las obras que ofrecían dudas de autenticidad y de autoría. Concretamente, se llevaron a cabo sobre una tabla de Gallego, tres bodegones de Zurbarán, dos floreros de Arellano y 19 bodegones atribuidos a Blas de Ledesma. Para ello se contó con la colaboración del IPHE, siendo realizados los estudios radiográficos y reflectográficos en su Departamento de Física y los análisis de pigmentos, en su Departamento de Química.

Las obras se radiografiaron en las instalaciones del Museo de Asturias (Oviedo), con un equipo portátil PHILIPS de potencial constante con ventana de berilio, modelo MCN 165. Se empleó película del tipo II norma ASTM (D-7 de AGFA), con revelado en procesadora automática a 30° C y en proceso de 8 minutos.

Los estudios de los siguientes apartados y los tratamientos fueron realizados en el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de BBAA de Asturias.

- Estudio tecnológico: Materiales y técnicas de ejecución.
- Estudio de las alteraciones.
- Plan de intervención.

## **RESULTADOS**

---

- Fernando Gallego: Documentado entre 1468 y 1507.

La obra titulada *Descenso de Cristo al Limbo* (132 x 100cm.), se observó mediante reflectografía infrarroja sin grabar la imagen. Se estimó que el dibujo subyacente no se correspondía con el dibujo habitual de Fernando Gallego.

- Francisco de Zurbarán: 1598-1664.

*Bodegón con membrillos*, fue tasado en un millón de pesetas por la comisión de expertos, por lo que se sospechó que lo habían considerado una copia de escasa importancia. Aunque los elementos de este cuadro estaban colocados frontalmente sobre una mesa y la composición tenía disposición horizontal, característica de los escasos bodegones que se le conocen, el craquelado grueso, que afectaba a varios estratos, y los polígonos que formaban las escamas del cuarteado, en nada se asemejaban a los que se observan normalmente en las obras de Zurbarán. Es decir, tienen comportamientos diferentes ante el paso del tiempo. Desde un principio se creyó que eran craquelados artificiales, conseguidos a base de calentar la pintura y enfriarla posteriormente de forma rápida, para que se resquebraje y adquiriera una apariencia antigua.

Por otro lado, la radiografía ofrecía una imagen gris, no se observaban correcciones en la composición, ni trazos impetuosos. Asimismo, tampoco se apreciaban las marcadas pinceladas blancas que suele utilizar este artista para destacar las



luces en todos los elementos de la composición. No se apreciaban con nitidez ni el trazo claro de pincelada individualizada, ni el contorno que separa del fondo los distintos elementos, rasgos que constituyen la forma de hacer tan visible en toda la obra de Zurbarán. Además de todo esto, las constantes de irradiación empleadas para la obtención de este documento, están fuera de la banda comúnmente utilizada en otros estudios de Francisco de Zurbarán.

En todas las muestras de pigmentos sometidas a análisis, se ha detectado sulfato de bario o blanco de cinc, también conocido como litopón, que es de origen industrial. El análisis de los pigmentos confirmó que esta obra está pintada con colores industriales, incorporados en la elaboración de la pintura a partir del siglo XIX, por lo que se deduce que no se corresponden con los pigmentos utilizados en la pintura antigua.

Sin embargo, el lienzo utilizado en este cuadro es antiguo, como suele ser habitual en las imitaciones.

- Juan de Zurbarán: 1620-1649.

Los dos bodegones titulados *Bodegón de Manzanas y Limones* y *Bodegón de Manzanas y Membrillos*, resultaban muy sospechosos, debido a la regularidad de la forma de los polígonos formados por el craquelado.

El *Bodegón de Manzanas y Limones*, tiene una costura en el tercio superior impropia de un cuadro de proporciones tan reducidas.

La absorción radiográfica es muy baja, lo que produce una imagen prácticamente nula que se funde con el fondo y ni siquiera en los empastes se detecta la pincelada. Además, fue necesario situar las constantes de irradiación por debajo de la banda comúnmente utilizada en obras de esa época y no muestran ningún paralelismo con las imágenes ofrecidas por obras de ese momento histórico.

El análisis de pigmentos, vuelve a demostrar que no corresponden a la época, porque están pintados con pigmentos introducidos en los siglos XIX y XX. Se detectó la presencia de blanco de titanio (1795), sulfato de bario, blanco de cinc (1832) y amarillo de cadmio (1829).

Los detalles de las hojas apenas se aprecian en las radiografías, mientras que en los originales se pueden ver con toda precisión.

El estudio técnico de estas dos obras, establece con claridad que los materiales pictóricos no corresponden a los que se utilizaban en la época que se les atribuye.

- Juan de Arellano: Santorcaz (Madrid), 1614-Madrid, 1676.

Los dos *Floreros* ofrecían dudas, porque los bordes eran de papel. Con la radiografía, se comprobó que habían sido ampliados para darles más atmósfera con

un cartón tipo *Academy*, un cartón texturado que imita al tejido, que se viene utilizando desde principios del siglo XIX y tiene una calidad suficientemente dura como para imprimirlo con óleo.

- Blas de Ledesma: Finales del XVI.

Se trata de 19 cuadros atribuidos por un anticuario, Ramón Torres Martín, a un pintor del que se conoce un solo cuadro, *Cestillo de frutas*, del Museo de Atlanta. Este anticuario, agrupó varias obras de pintura mallorquina del XVII, XVIII, realizadas por diversas manos. En 1978, publicó un libro para dar más credibilidad a su propuesta.

En la actualidad, se ha realizado un estudio basado en los datos que aportan las radiografías de estos bodegones, que se publicará en el boletín del IPHE.

## **PLAN DE INTERVENCIÓN**

---

La restauración fue complicada, no sólo por la cantidad de obras intervenidas, sino también por el tiempo tan escaso para la organización del trabajo de conservación y restauración de las sucesivas exposiciones.

En cuatro años pasaron por el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Asturias 253 obras, que fueron estudiadas y tratadas en diferente medida.

Los objetivos que se pretendían alcanzar fueron los siguientes:

- Frenar el proceso de deterioro que estaban sufriendo algunas de las obras.
- Detectar los agentes que influyen en su degradación.
- Devolver a los soportes la estabilidad y consistencia necesaria para que continúen sustentando al resto de estratos.
- Recuperar la cohesión entre los diversos estratos.
- Eliminar los productos que alteran la armonía estética de las obras.
- Reintegrar las zonas perdidas.
- Devolverles el equilibrio estético.
- Proteger la película pictórica ante los agentes de deterioro.

Después de observar los cuadros en su conjunto y siguiendo las pautas marcadas en los documentos por los que nos regimos los profesionales de la restauración, los criterios aplicados fueron: aplicar una intervención mínima, basada en una actuación metodológica unitaria, con planteamientos técnicos y éticos respetuosos con las obras, cuyos resultados dejaran visibles las huellas del tiempo y la unidad estética, ya que, como afirma Cesare Brandi, 'Los elementos que componen una obra, vistos aisladamente, pierden todo su significado'. Este tipo de intervención, permite además, que las obras sigan emitiendo poder emocional al espectador.



En las obras que ofrecían dudas de autenticidad o autoría, se realizaron, con la colaboración del Instituto del Patrimonio Histórico Español, radiografías, reflectografías y análisis de pigmentos.

El estado de conservación general de las obras era bastante bueno, ya que no se apreciaron daños que comprometieran gravemente su estabilidad. Sin embargo, muchas habían sufrido limpiezas abusivas con aplicación de disolventes abrasivos, que ocasionaron barridos de los tonos oscuros y de las veladuras. Algunos habían sido limpiados de forma desigual apurando los colores claros para sacar las luces, de manera que la imagen había perdido la unidad visual de la obra. Para disimular esto, les habían aplicado repintes que cubrían parte del original, modificaron elementos que no les gustaban y en algunos casos, cubrieron el cielo entero. También añadieron, directamente sobre la capa pictórica, barnices teñidos y betunes sin ajustarse a ninguna metodología. El más destacado fue el cuadro de Pinazo, *Niños con pompas de jabón*, que estaba perdido en varias zonas.

Los tratamientos aplicados finalmente fueron los siguientes:

- Bastidores: Cambio o adaptación de los mismos, debido al ataque de xilófagos.
- Soporte: Limpieza y eliminación de suciedad y depósitos de insectos en el reverso; eliminación de parches gruesos que se marcaban por el anverso; añadido de bordes en cuadros que habían sido montados con bordes debilitados e incluso con desgarros y desinsección de las tablas (se encontró un xilófago de 5 cm. de longitud).
- Sentado del color: Fijación del color con cola de conejo, papel japonés y calor moderado.
- Limpieza: Los barnices de los cuadros Masaveu variaban mucho de grosor y calidad; los había de diferentes resinas (almáciga, elemi, ceras). Hubo que hacer muchas pruebas para comprobar la sensibilidad que ofrecían, a los disolventes, las diferentes capas pictóricas.

Dado el escaso tiempo del que se disponía, decidí volver a repasar las características de los disolventes y encontré el Vulpex, utilizado en la National Gallery para eliminar la suciedad superficial que provoca la contaminación. En aquel momento, fue una novedad para mí, porque me permitió limpiar la suciedad superficial con más facilidad, menos intervención y menos agresividad para la obra.

Se hicieron limpiezas superficiales para eliminar la grasa de la contaminación con Vulpex (oleato de potasio, más metilcicloexilo, con acción germicida. Ph 11) al 10% en agua e igual proporción en White Spirit para los que no admiten el agua. En los que fue necesario eliminar el barniz, se utilizaron disolventes poco penetrantes o de penetración media y volatilidad alta, como el isooctano, que es muy poco penetrante y disuelve muy bien los compuestos de materias grasas, ceras, parafinas y bitumes. También se uti-



lizó tolueno, que no amarillea y desaparece completamente después de 100 minutos. Además de disolver los mismos materiales que el isooctano, también disuelve las resinas naturales como la colofonia, dammar, elemi, mastic, que no tengan mucha antigüedad y la mayor parte de resinas sintéticas. En algunos casos, pusimos en práctica lo que los restauradores llamamos 'regenerar el barniz', aplicando superficialmente metil-isobutil-cetona, que aunque es de penetración media y escasa volatilidad (permanece 4 días retenida), si no se insiste, deja el barniz como si lo acabaras de aplicar.

- Estucado: Se utilizó sulfato de cal y cola de conejo en todas las obras.
- Reintegración: Se utilizó el método ilusionista a base de acuarela y pigmentos al barniz (sólo en dos casos se reintegró mediante la técnica de la selección cromática, utilizando el rigattino como criterio diferenciador).
- Barnizado: Se eligió barniz Winsor & Newton, porque es estable y de fácil reversibilidad con White Spirit.

## HALLAZGOS EN LA COLECCIÓN

---

- Gallego: (1468-1507).

El pico superior de la chambrana, la viguería de la techumbre y el dibujo subyacente de *La Adoración de los Reyes*, guardan similitud con los de las tablas del retablo de Arcenillas (Zamora), realizado por Fernando Gallego, por lo que se sospechó que esta obra pudiera pertenecer a dicho retablo.

En la actualidad, se ha hecho un estudio radiográfico y reflectográfico comparativo con otras dos tablas de F. Gallego. Aunque hay diferencias en la forma de construir los paneles y en la textura de la pintura, se aprecian similitudes en el dibujo preparatorio de las tres tablas y también, con el conjunto de tablas estudiadas por el Instituto de la misma atribución, como son las del retablo de Trujillo o La Virgen de la Rosa.

En *La Adoración de los Magos* y en *La Epifanía*, se ha localizado dibujo inciso y un punto de fuga marcado claramente en la radiografía.

- F. Zurbarán: Fuente de Cantos (Badajoz), 1598-Madrid, 1664.

La historiadora Odile Delenda, encontró la fecha de ejecución y la firma de este artista en la base a los pies de Cristo de la obra *Cristo Crucificado*.

- José de Arellano: Madrid, 1655-1705.

Se comprobó que el *Florero*, atribuido a Juan de Arellano, estaba firmado por su hijo José, lo que constituyó un interesante descubrimiento.



- Luís Meléndez: Nápoles, 1716-Madrid, 1780.

Salen a la luz dos obras inéditas: *Bodegón de los panes planos* y *Bodegón de la sandía*. La historiadora americana M. Tufs, le atribuye el *Autorretrato*.

- Goya: Fuendetodos (Zaragoza), 1746-Burdeos (Francia), 1828.  
Ahora se cree que el *Retrato de Carlos IV*, inicialmente dudoso, es auténtico, gracias a los estudios de Juliet Wilson-Bareau y Manuela Mena.

- E. Sala: Alcoy, 1850-Madrid, 1910.

En su cuadro *El Puente*, apareció la firma original bajo los repintes.

- Sorolla: Valencia, 1863-Cercedilla (Madrid), 1923.

En un principio, se decía que los cuadros que se le atribuían eran falsos, posteriormente, se pudo comprobar que son suyos y de excepcional calidad.

- Evaristo Valle: Gijón, 1874-1951.

El cuadro titulado *Pescadores*, aparece repetido en otra colección, pero se sabe que Valle nunca pintaba el mismo tema dos veces. Después de estudiar las dos obras, se comprobó, por los materiales y la técnica empleada, que la réplica era el cuadro procedente de la colección Masaveu.

## **CONCLUSIONES**

---

La aportación de esta colección al Museo de Bellas Artes de Asturias, ha sido fundamental para elevar su categoría a la de uno de los primeros de España. Con ella se cubrieron períodos pictóricos de los que se carecía, como el siglo XIV, XV y XVI, se reforzó el siglo XVIII y, principalmente, enriqueció la colección de los siglos XIX y XX con obras de primer orden, que seguramente el Museo no podría haber adquirido con los medios de los que disponía.

## FIGURAS



Fig. 1: Pedro Masaveu Peterson

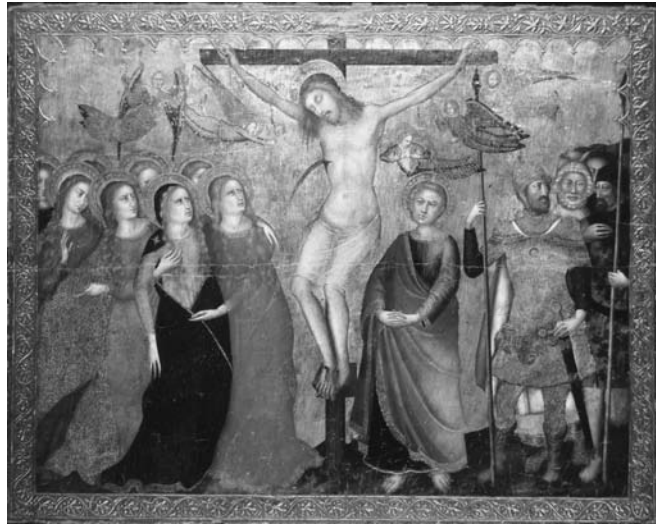


Fig. 2: Calvario. Siglo XIV



Fig. 3: Anglada Camarasa. Campesinos de Gandía

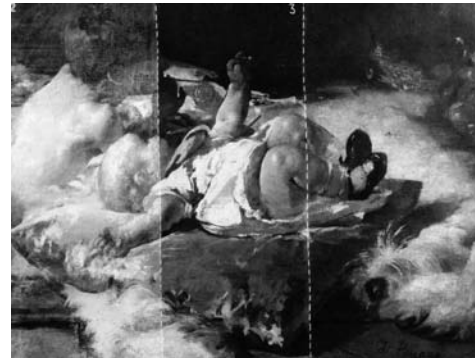


Fig. 4: Ignacio Pinazo. Pompas de jabón



Fig. 5: Joaquín Sorolla. Corriendo por la playa



Fig. 6: Joaquín Sorolla. Enganchando la barca



## BIBLIOGRAFÍA

---

Serie de Catálogos de la Colección Pedro Masaveu. Museo de Bellas Artes de Asturias. Diversas fechas.

1º - Cincuenta obras, mayo 1995.

2º - Pintores Asturianos, Julio de 1996 (34 obras).

3º - Floreros y Bodegones, Julio de 1997 (45 cuadros).

4º - Pintura del siglo XX, diciembre de 1997 (51 cuadros)

5º - Pintores del siglo XIX, Gijón, 1998 (40 cuadros)

6º - Pintura sobre tabla, mayo 1999 (21 tablas)

7º - Pintura sobre tabla, Oviedo, 1999 (43 cuadros)

8º - Martínez Cubells, Oviedo 2002 (23 cuadros).

MACARRÓN MIGUEL, Ana María y GONZÁLEZ MOZO, Ana, *La Conservación y Restauración en el siglo XX*, Tecnos, Madrid, 1998.

MASSCHEIN-KLEINER, L., *Les Sovants. Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruselas, 1978.

TORRACA, Giorgio, *Solubilidad y disolventes en los problemas de conservación*, ICCROM, Roma, 1975.

## CURRÍCULUM VITAE

---

### **Clara González-Fanjul**

Titulada por la Escuela de Madrid (1974). Directora del Departamento de C. y Restauración del Museo de BBAA de Asturias desde 1979. Ha impartido cursos y conferencias en Universidades y otros Organismos y presentado ponencias en diversos Congresos, también ha restaurado colecciones de varias Fundaciones, Bancos, etc. Tiene varias publicaciones.

### **Araceli Gabaldón García**

Licenciada en Ciencias Físicas por la Universidad Complutense de Madrid. Unidad de estudios Físicos del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE). Supervisora de la instalación radiactiva del Museo Reina Sofía. Ha impartido clases en el **Master** de la Universidad Autónoma de Madrid. Entre otros, ha realizado estudios técnicos y científicos sobre Berrugute y actualmente, sobre Fernando Gallego.

### **Tamara Alba González-Fanjul**

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, especialidad de Conservación y Restauración. En la actualidad está realizando el Doctorado en Conservación-Restauración en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.