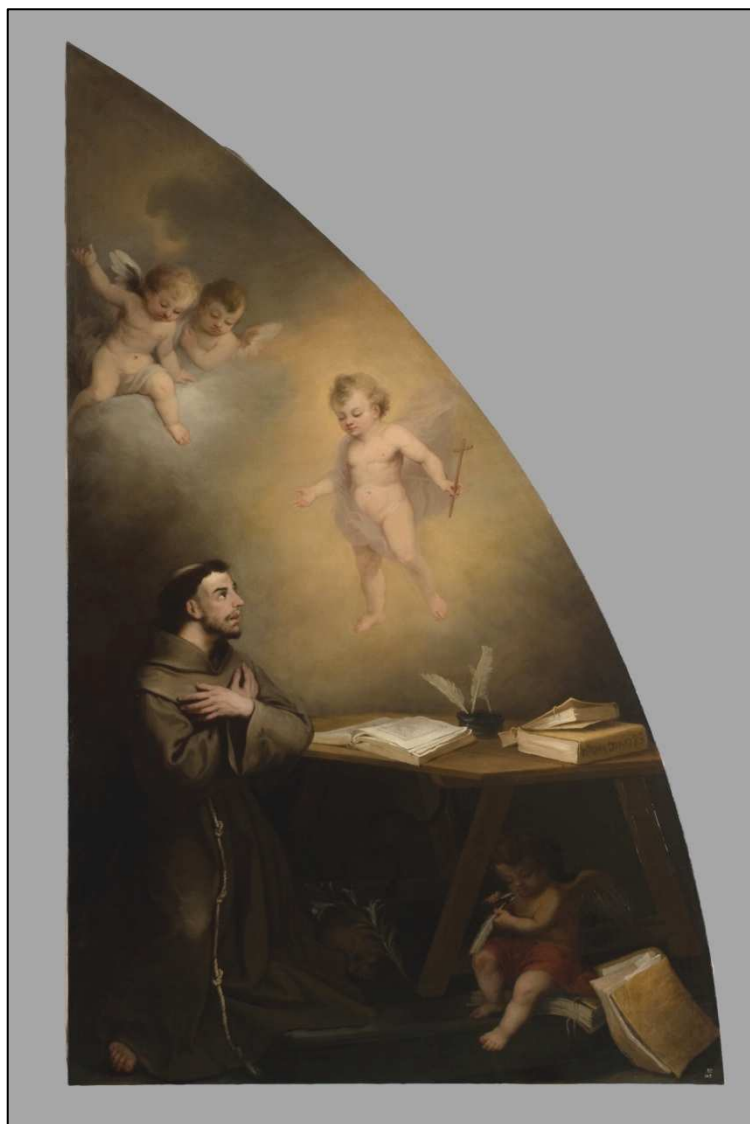




MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

"EL NIÑO VISITANDO A SAN ANTONIO".

ANTONIO CABRAL BEJARANO

SEVILLA

Octubre 2007

ÍNDICE

Introducción	1
<i>Capítulo I: Estudio Histórico-Artístico</i>	2
1. Identificación del Bien Cultural	2
2. Historia del Bien Cultural	3
<i>Capítulo II: Diagnósis y Tratamiento</i>	15
1. Datos técnicos y estado de conservación	15
2. Tratamiento.	23
Anexo: Documentación gráfica	29
<i>Capítulo III: Estudio Científico-Técnico</i>	56
1. Examen no destructivo	56
2. Caracterización de materiales	56
Equipo Técnico	62

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN: "EL NIÑO VISITANDO A SAN ANTONIO", DE ANTONIO CABRAL BEJARANO

INTRODUCCIÓN

La presente memoria recoge los estudios y actuaciones realizados a la pintura sobre lienzo "El niño visitando a San Antonio" de Antonio Cabral Bejarano.

Se localiza en el lado derecho del coro de la capilla de San Telmo y se encuentra emparejada con otra de similares características.

Constituye la tercera obra del grupo denominado "Lote P-F", siendo su identificación: P82 (F06-F07).

El demandante de los trabajos es la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Economía y Hacienda.

La empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Consejería de Cultura gestiona la adjudicación y los aspectos administrativos de la contratación, siendo el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico el responsable de la dirección técnica de las actuaciones que se desarrollan en sus dependencias.

Con la formulación de esta memoria se concluye la Fase B del trabajo, ajustándose al protocolo normalizado PR-ECT del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

En la ella se recoge la diagnosis del estado de conservación implementada con los resultados de la analítica, la ampliación del estudio histórico-artístico y los datos generados durante la restauración.

El nivel de preservación que mostraba la obra demandaba una intervención primordialmente conservativa.

En la exposición del tratamiento realizado se relacionan los criterios que han guiado las actuaciones, reflejando de forma pormenorizada los distintos procesos a los que se ha sometido la obra y la metodología empleada para llevarlos a cabo.

CAPÍTULO I. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO. El niño Jesús visitando a San Antonio.

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla Palacio de San Telmo.

1.3.4. Ubicación: coro, lado derecho.

1.3.5. Propietario: Consejería de Economía y Hacienda.

1.3.6. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda. Dirección General de Patrimonio.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

San Antonio en aptitud orante es sorprendido por un rompimiento de gloria del que emerge el niño Jesús. Completan la escena tres angelitos.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 280x170 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: en el ángulo inferior derecho aparece la siguiente anotación: y. ^o 517.

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Antonio Cabral Bejarano.

1.6.2. Cronología: 1850.

1.6.3. Estilo: Romanticismo.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Este lienzo forma parte de la colección de pinturas que incorporaron los Duques de Montpensier tras la compra al Estado de la antigua Universidad de Mareantes para convertirlo en su residencia palacio en 1849. Este encargo fue hecho al pintor Antonio Cabral Bejarano en mayo de 1850. El pintor fue el responsable de acometer todas las intervenciones que se realizaron en la capilla, respetando el legado existente. El contrato fue dado a conocer parcialmente por Gestoso y publicado por Falcón en su monografía sobre San Telmo¹.

A continuación exponemos el contrato íntegro incluyendo el resto de encargos que contenía el mismo, para comprender mejor todo su alcance²:

Presupuesto del costo de la pintura de los cuadros al óleo que se están pintando. Para la capilla del Real Palacio de San Telmo con inclusión de la pintura al temple de la bóveda de la tribuna adornos de toda la nave de la capilla, dorado de las cornisas capiteles y demás adornos conforme a lo que están pintados y dorados, cuyos dibujos están aprobados por su S.A.

Por los tres lienzos de forma ovalada que se han de colocar en los centros de la bóveda que representan, la Virgen y su santísimo hijo otro San Luis y el otro san Fernando que tienen de alto 6 pies y de ancho 5 pies 6000 r.v.

Por dos cuadros de medio punto que representan pasos de la vida de San Antonio que tienen de lado por su lado mayor 9 pies y 10 pies y por su base seis pies y dos pies 6000 r.v.

Por doce cuadros de medio punto que representan doce santos y santas según la lista que recibí para ellos los cuales se han de colocar en los dos lados de la tribuna y tienen de alto por su lado mayor 5 pies y por su base 3 pies a 800 reales cada uno 9.600 r.v

Por la pintura de la bóveda de la tribuna de SS: AA que tiene de ancho 8 ½ de pies y de largo 42 pies, pintado al temple según el dibujo 7 r.v.

La pintura y dorado de los cuatro arcos de la bóveda según esta en el arco toral 4000 r.v.

Por los seis lunetos de las bóvedas que están sobre las tribunas, según los dibujos presentados a 400 r.v. cada uno 2.400 r.v.

Suma Total 39.0000 r.v.

Por pintar y dorar las seis tribunas por fuera y pintarlas por dentro, según los dibujos a 800 r.v. cada uno 4.800 r.v.

¹ Falcón, T. El palacio de San Telmo, Sevilla Géver, 1991, página 202

²Toda la documentación relativa al periodo de los Montpensier se encuentra en el Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier (Sanlúcar de Barrameda) LEGAJOS 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850.

Las cornisas y el arquitrabe tienen que dorarse como el arco total 3660 r.v.

Por los cuatro adornos en el friso según los del arco total 160 r.v.

Por dorar y ornatar la moldura del banquillo conforme esta la del arco total 900r.v.

Las cuatros pilastras iguales a la del arco total y dorar los cuatros capiteles que tienen tres cuartas de alto y dos tercios de ancho 4.800 r.v.

Por pintar y dorar el sofito del arco que sostiene las tribunas que sostiene la tribuna de SS AA con el dorado que le corresponde. 800 r.v.

Por el adorno de la sobre puerta de las tribunas de SS AA con el adorno que le corresponde según el diseño 160 r.v.

Por pintar y dorar el techo que sostiene la tribuna principal y dorar las molduras de las impostas, con inclusión de sus dos guardillas 1.200 r.v.

Por pintar la Capilla del Bautismo con sus adornos dorados y un zócalo alrededor 600 r.v.

Colocar y adornar los milagros 500 r.v.

Por restaurar la media naranja del altar mayor en lo que tenga saltado 800 r.v.

Por las tres molduras de la sacra del evangelio y el ----- según los dibujos 2.200 r. v.

Suma Total 55.580 r.v.

Por la pintura y dorado de las doce molduras de medio punto para los santos y santas que se han de colocar a los lados de las tribunas a 160 r.v son. 1920 r.v.

Por el dorado de las dos molduras de medio punto, con sus fajas blancas a 600 r.v. 1.200 r.v

Por la hechura en madera y dorado de las tres molduras de la Virgen, San Luis y San Fernando a mil seiscientos r.v. 4.800 r.v.

Por la pintura y dorado del antepecho de la tribuna de SSAA dorar las molduras de la guardilla nueva y las molduras del arquitrabe y pintarlo 1.400 r.v.

Por hacer el antepecho de la tribuna de SSAA toda la armazón de pino y los tableros tallados en caoba según diseño 6000 r.v.

Por hacer y colocar en su sitio las seis tribunas de la capilla según el dibujo siendo de mi cuenta todo el herraje que se necesite para su seguridad a mil seiscientos reales cada uno. 7.800 r.v.

Por las dos molduras grandes de medio punto en madera con sus tallados conforme a los dibujos a 640 cada uno. 1.280 r v.

Por la pintura y dorado de los zócalos de las tribunas de SSAA con sus molduras de madera y el zócalo según dibujo. 2.440 r.v.

Por hacer de madera y tallar la frontalera del altar mayor, según el dibujo 2.900 r.v.

Por dorar y pintar al bruñido dicha frontalera 2.300 r.v.

Suma Total: 89.620 r.v.

Por hacer el púlpito de caoba tallada según el dibujo arreglado a la escalera que tiene 5.000 r.v.

Por arreglar la escalera y resanarla 300 r.v.

Por dorar los adornos del púlpito y de la escalera según lo mandado por SA 2.240 r.v.

Por componer las cuatros frontaleras de los cuatro altares laterales y aumentar con los adornos con el dorado que necesiten para resanarlos a 660 rv cada uno. 2.640 r.v.

Por hacer el relicario y dorarlo que se ha de colocar en la pilastra frente del púlpito 1.500 r.v.

Por pintar los dos confesionarios de caoba dorar los filetes y molduras de las cornisas los----- pintados de coloridos y dorados siendo de mi cuenta el forrado de los rehundidos recibido para ello el terciopelo a 1200 rv 2.400.

Por dorar las molduras de las enjutas del arco que sostienen la tribuna de SSAA. 600 r.v.

Por pintar la cabeza del serafín de la imposta del mismo arco y dorar los frontones que salen de el 320 r.v.

Por pintar la cancela de la pila de la pila bautismal y dorar sus botones lanzas y guirnaldas. 550 r.v.

Por pintar y dorar el escudo y corona que están colocado debajo del antepecho de las tribunas de SSAA 400 r.v.

Suma Total 105.570 r.v

Cuya cantidad figurada suman ciento cinco y mil y quinientos setenta siendo en mayo a 22 de 1850

Antonio Cabral Bejarano

Como se puede apreciar, Bejarano no sólo es el autor de las pinturas con sus molduras sino además es autor de las tribunas y sus adornos. Tradicionalmente, se aseguraba la participación de sus hijos en el encargo aunque sin embargo este dato no se puede aseverar ya que ni en el contrato, ni en los pagos realizados a Bejarano aparece dicha participación. Es evidente, por otro lado que un encargo de esta naturaleza y sobre diversos soportes estuvo realizado por un taller.

Otros datos de interés es el conjunto de facturas, que nos describen el proceso de ejecución y el estado de ls obras de la capilla. Incluimos en esta memoria sólo aquellas facturas relacionadas con las pinturas exclusivamente de las tribunas y los tondos. También hay que distinguir entre facturas y otras notas que son informes semanales del estado de las obras. En este sentido hay que tener presente la mentalidad del Duque de Montpensier y su interés personal por llevar exhaustivamente las cuentas y todo lo relacionado con la administración de todas sus propiedades.³ En primer lugar destacar que la primera factura entregada es en febrero de 1850, unos meses antes del presupuesto.

Febrero 1850

Por entregado al señor de Bejarano por adelantado a cuenta de la pintura de la capilla 6000 r.v. Mayo 1850

³ Legajo 241 pieza 1. Montpensier Administración General Economía. Libros auxiliares de caja (Administración General) 1848. Palacio San Telmo

Por entregado a Bejarano a cuenta de las obras de la capilla nº 27 20.000 r.v.

Existe una nota del carpintero que trabaja con Bejarano: José María Ríos, el 10 de julio de 1850:

Estado de los trabajos que estoy haciendo en mi taller para el palacio de San Telmo.

Están concluidos y entregados al Señor Bejarano las seis tribunas de la capilla.

Lo están igualmente las doce molduras que se han de colocar al lado de la capilla.

Lo están igualmente las doce molduras que se han de colocar al lado de las tribunas.

Igualmente las dos grandes molduras que se colocaran en la tribuna de su alteza y las molduras de los Milagros.

Para fin del presente julio se acabarán el frontal del altar mayor.

Para fin de agosto lo serán igualmente las tribunas grandes.

El púlpito no puedo afirmar-----la época en que será concluido en razón a ser un trabajo prolijo y no días ---por estar ocupados en otros trabajos y actualmente en los tableros del balcón principal.

El estante para las Armas y guardamaletas del salón de los -----

Estado en que se encuentra las obras de pintura dorado de la Capilla del Real Palacio de San Telmo.

De los cuadros que estoy pintando par dicha capilla siete están concluidos cinco bosquejados y los restos dibujados.

La bóveda o media naranja concluida de retocar el arco toral concluido; los arcos y los lunetos están trabajándose en ellos y empezados a dorar.

Las tres molduras ovaladas las están dorando

Las catorce molduras que e tengo a mi cargo se están dorando y algunos acabados

Los confesionarios en estado de pintura

Tengo entregadas las seis tribunas

Concluidas la moldura de los milagros con sus cuadros.

Sevilla 18 de agosto de 1850 Antonio Cabral Bejarano

Los trabajos de los cuadros, pintura y dorado de la bóveda y demás adornos de la Capilla del Real Palacio de San Telmo siguen adelantándose en cuanto es posible.

Sevilla Agosto 31 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

La Pintura dorado y adornos y trabajos de moldura de la capilla del Real Palacio de San Telmo continúan trabajándose en ellos con la mayor actividad y tienen de adelantos tienen una tribuna colocada y principada otra; Las cornisas se están aparejando para dorarla y probablemente todas las molduras y sus adornos estarán concluidos en la semana siguiente.

Los mecheros están concluyéndose para presentarlos a S:A. Los

confesionarios están atrasados a causa del francés encargado de la pintura.

Sevilla Septiembre 7 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

Razón de los adelantos en los trabajos de la Capilla Real del Palacio de San Telmo en la presente semana.

Concluidos del todo las seis tribunas y doradas las cornisas de la capilla. Empezados a dorar los capiteles de las pilastras, todos los serafines de la bóveda están concluidos y dibujándose la gloria de la tribuna el grueso de la puerta de entrada a la tribuna está muy adelantado y las molduras quedan hoy colocadas en sus respectivos sitios, las de los óvalos se colocaron dos al principio de la semana y la frontalera la están aparejando

Sevilla Septiembre 28 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

Junio 1851

Gratificación a Bejarano por las obras de la Capilla 6000 r.v

A Bejarano resto de su cuenta obra en la capilla 21.834 r.v

Octubre 1851

A Bejarano últimas obras de la Capilla.2875 r.v.

Tras el pago de octubre de 1851 no existe ninguna otra nota o factura, con lo cual entendemos que se habían dado por finalizadas. Prácticamente los trabajos se desarrollaron en algo más de un año. Los duques habían inaugurado la capilla en diciembre de 1851, de ahí la celeridad con la que se hicieron los mismos. Está claro que la variedad de soportes implicaron la presencia de un taller amplio que agilizaran las obras.

Sintetizando lo expuesto anteriormente: Cada cuadro costó 3000 reales de vellón y además Bejarano también se encargó de las dos marcos que tuvieron un coste de 600 reales cada una. (el 18 de agosto de 1850 ya se había terminado las molduras)

Los Duques de Montpensier realizaron numerosos inventarios de sus propiedades con fines administrativos y testamentarios, incluso uno fue editado a modo de catálogo.⁴ Algunos venían con la tasación económica. En uno de estos inventarios dedicado a su colección de pintura⁵ encontramos la misma anotación recogida en el encargo del proyecto de Bejarano con el mismo precio. No sabemos el año exacto (estaría en torno a la década de los sesenta) ni quien lo redacta, aunque la teoría más cercana es que lo hace Joaquín Domínguez Bécquer que trabajó para la

⁴ Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS AA RR los Duques de Montpensier, Sevilla 1866

⁵ Legajo 567. Pieza 5. Inventario y aprecio de la colección de pintura 1860 y añadidos (cuadernillo)

familia durante esos años. El resultado es cierta confusión de números de inventario según se consulte uno u otro incluso la propia obra. De esta forma se recogen hasta cuatro números diferentes: el 515 en una placa en el marco, en la propia pintura el 507, en el catálogo impreso el 215 y en el inventario sin fechar en el archivo el 506.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

El cuadro no ha sido modificado de su situación original, aunque lógicamente ha ido unido a la historia de la capilla y sus sucesivos propietarios.

La dilatada vida del Palacio de San Telmo ha tenido como consecuencia numerosos propietarios y cambios de usos. Creada como nueva sede para la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos.

A continuación se desglosan los cambios de propietarios y de usos que ha tenido aunque principalmente los más representativos hayan sido: la Universidad-Colegio, Palacio de los Duques de Montpensier, Arzobispado de Sevilla y Junta de Andalucía.

- Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898). En 1893 donación de parques al ayuntamiento de Sevilla

- Arzobispado de Sevilla (1898-1989)

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898: Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902) En 1968: Declaración de Monumento Histórico Artístico.

- Junta de Andalucía. (1989-actualidad) "Cesión Institucional" 19 de septiembre de 1989. En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se aprecian.

En 1991 se realiza un Inventario de los Bienes Muebles y Ornamentos del Palacio de San Telmo de Sevilla previo a su restauración y rehabilitación a cargo de la Dirección General de Bienes Culturales. En este informe establece tres niveles de conservación en función de un estudio organoléptico de las imágenes.

Según la opinión de Elisa Pinilla, conservadora restauradora de la Dirección General de Bienes Culturales y autora del mismo inventario, consideraba que esta obra pertenecía al nivel 2, el cual definía como: El grado de deterioro se ha producido por actuaciones antrópicas accidentales o intencionadas: cableados sobre retablos, repintes en superficies pictóricas o mutilaciones; asimismo pérdidas de materia por humedades, filtraciones o ascendentes. Requieren labores de limpieza, restauración y reintegración a medio plazo. Respecto a este cuadro en concreto: muy

deformadas, grandes bolsas en la zona inferior con acumulación de depósitos de polvo y restos murarios. Destensados, con marcas verticales y horizontales de los bastidores y travesaños. Capa pictórica craquelada con riesgo de desprendimiento en el tercio inferior. Superficie rozada, carente de barniz, polvo acumulado en las molduras. Corte lateral con perforaciones en San Antonio en la zona inferior, pequeña perforación.

2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El tema esta basado en un episodio de la vida de San Antonio recogido en el Liber Miraculorum, escrito por un monje franciscano en el siglo XIV: cuando se encontraba predicando por el sur de Francia, un adepto le ofrece como alojamiento una habitación en su casa. Movidio por la curiosidad y atraído por las oraciones del santo, se encamina hacia la habitación y ve a través de la ventana, al niño Jesús al que besa y acaricia.

En la pintura estan presente algunos de los simbolos iconográficos de san Antonio⁶: el libro en la mesa simbolizando la Sagrada Escritura y es también el símbolo del magisterio ejercitado por el santo según la idea que predominó en la canonización y en la Legenda Assidua (biografía de la canonización). Contemporáneo al símbolo del libro aparece en la región veneta la representación del santo sentado delante de la mesa donde puso por escrito sus sermones. A partir el siglo XV el símbolo del lirio (azucena) para significar su pureza virginal puesta de relieve en la primera biografía y en la bula de canonización. En el cuadro no aparece curiosamente este símbolo muy utilizado como atributo en la escultura exenta.

Finalmente en pleno renacimiento prevalece el símbolo del Niño Jesús en brazos del santo o también sobre el libro. Responde a una visión que habría tenido según fuentes tardías (Liber Miraculorum)

La elección de los temas representan a santos y santas vinculados a la devoción de los Duques de Montpensier. Hay que tener presente que la capilla del palacio de San Telmo ya poseía su propio programa iconográfico y resultaba difícil introducir un nuevo discurso sin alterar la fisonomía de la misma.

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

La trayectoria pictórica de Antonio Cabral Bejarano transcurre en Sevilla entre 1798 año de su nacimiento y 1861 momento que fallece. Su

⁶ Lázaro Iriarte, El otro San Antonio de Padua en <http://www.franciscanos.org>

formación la realizará en el taller de su padre Joaquín Cabral Bejarano y en la Escuela de Bellas Artes. Pintor comprometido con la política, su condición de liberal le hará obtener el apoyo de la corona realizando encargos diferentes para la misma. Ocupará un lugar sobresaliente en la vida artística de la ciudad siendo miembro fundador del Liceo, impulsor y primer director del Museo de Bellas Artes de Sevilla o Académico Emérito de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

La actividad pictórica de Cabral Bejarano es paralela al periodo histórico en el que se halla la ciudad. Sevilla vive en un cierto desarrollo económico y con una clase burguesa que empieza a hacerse su sitio en la sociedad y por tanto demanda y exige sus preferencias artísticas. Por otro lado la iglesia como cliente habitual había perdido su hegemonía de patrocinador de las artes.

La nueva burguesía reclama formatos más pequeños, temáticas más amables que se adecúan mejor a sus necesidades y están de acuerdo a su posición: el retrato, el paisaje o los temas costumbristas. No se abandonará la pintura religiosa, pero sí se reducirá a una producción para los oratorios y capillas privadas.

En este sentido Cabral Bejarano participa de todo lo expuesto anteriormente siendo un ejemplo de artista que desarrollará en su obra las citadas temáticas. De todas ellas será el género costumbrista en el que se pueden encontrar los ejemplos más brillantes de su creación, sin olvidar por supuesto el retrato.

La relación de Cabral Bejarano con los duques de Montpensier será bastante fecunda durando hasta la muerte del pintor y extendiéndose posteriormente a sus hijos. Esta unión se materializará en obras de copias de Murillo que le fue encargando para decorar sus propiedades.

En este punto cabe preguntarse por la elección de Bejarano para el proyecto de la capilla del Palacio de San Telmo. Esta decisión demuestra un conocimiento profundo de Antonio de Orleans en la pintura sevillana del momento eligiendo a un artista de prestigio y bien relacionado, conocedor de las fórmulas tradicionales pictóricas que en Sevilla, Murillo seguía siendo el maestro. Y por último con la técnica suficiente para no desmerecer el entorno en el que se encontraba.

Muchos autores han estudiado el interés de los Orleans en el mecenazgo de las artes, así pues conviene recordar algunas ideas al respecto para entender mejor el contexto concreto de las pinturas de la capilla. A la llegada a Sevilla los duques fijan su residencia en un edificio emblemático como era la antigua Universidad de Mareantes.

Durante los años de su estancia en Sevilla centraron su interés por crear una corte paralela a la de Madrid, teniendo en cuenta las aspiraciones políticas de Antonio de Orleans (aspiraba al trono de España). Para ello desarrollaron una importante labor cultural en la ciudad promoviendo las Bellas Artes y las letras sin olvidar su interés por las nuevas tecnologías

del momento. Este interés por la pintura no le era ajeno al duque, hombre de una cultura exquisita que se había formado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe de Orleans, rey de Francia, gran amante y conocedor de la pintura barroca española y creador en el Louvre de cinco salas de pintura española. Por ello cuando llega a Sevilla, traía parte de ese legado familiar al que le sumó las compras que fue realizando. Artistas consagrados como Carraci, Ribalta, el Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán por citar algunos. También tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y europeo del momento (Joaquín Domínguez Becquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo o Delacroix etc).

Entre todos los artistas consagrados será Murillo por encima de todos el que mayor interés despertará en el Duque de Orleans. El pintor sevillano era considerado en la primera mitad del siglo XIX como uno de los mejores artistas nacionales e internacionales, prueba de ello será el gran número de coleccionistas que surgirán así como el mercadeo de obras que se hará sobre este pintor entre el público inglés, (favorecido por la desamortización) y entre los franceses tras las invasiones napoleónicas. Esta situación iniciará un retroceso en la segunda mitad del siglo con algunos detractores extranjeros que empiezan a ver a Murillo como un pintor blando o amanerado. En Sevilla, sin embargo, su fama seguía intacta encarnando una serie de valores nacionales y virtudes cristianas. Será el duque de Montpensier uno de los máximos activos a la hora de promover el monumento a Murillo en la ciudad así como actividades paralelas que reivindicaban la figura del mismo.

La pasión por Murilló le llevará (ante la imposibilidad de adquirir originales en un mercado prácticamente agotado) a ecargar a los pintores locales copias de cuadros de Murillo, contabilizándose hasta veintitrés entre su colección. Es en este contexto donde hay que encuadrar la obra de Bejarano para la capilla del palacio de San Telmo.

Es probable que el ideólogo de las pinturas fuera el propio duque y que expresara de esta manera un homenaje al artista dando las directrices a seguir a Cabral Bejarano. Aunque en el contrato no recoge estos aspectos tan concretos, si es cierto que el duque facilitaba diseños de los lunetos, otros adornos o las tribunas, demostrando un celo constante por los resultados. No es por tanto descabellado afirmar que éste guiara esta empresa a tenor de las obras que hoy podemos contemplar. Por otro lado es evidente que no se fija en los grandes cuadros de Domingo Martínez existente en la capilla.

Desde el punto de vista morfológico Cabral Bejarano construye la pintura en dos campos de color que actúan de manera divisoria de las dos realidades la natural y la sobrenatural. La parte natural representado por el habitáculo del santo con tonalidades ocres y más oscuras que reflejan la austeridad de la celda. En este espacio se encuentra en un primer término a San Antonio a punto de levantarse de la mesa ante la visión en la que se le aparece el Niño Jesús, a modo de rompimiento de gloria. El

otro plano de realidad, la que podíamos calificar de sobrenatural lo enfoca el artista con una paleta en tonalidades doradas creando una atmósfera confusa y efectista muy característica de los recursos teatrales del Barroco. Es la figura del niño Jesús y el grupo de angelitos del ángulo superior derecho que asiste al milagro, el que otorga a la escena una mayor fluidez y rompe con la monotonía de la parte inferior.

El modelo empleado sigue la iconografía fijada por Murillo dos siglos atrás en obras como "San Antonio con el niño" de 1655 de la Catedral de Sevilla o la serie del Convento de los capuchinos. Recordar que Bejarano había restaurado el conjunto de pinturas del convento de los Capuchinos y los hermanos. Como agradecimiento le habían regalado el gran lienzo de La Porcúncula⁷.

Es evidente que Cabral Bejarano reinterpreta la escena con poco margen a la imaginación. No se puede considerar una copia pero, el personaje de San Antonio, y el conjunto de angelitos y Niño Jesús son versiones menos lúcidas del maestro sevillano. Las figuras infantiles están lejos de alcanzar la espontaneidad, dulzura y frescura de aquellos niños murillescos. La expresión de los personajes y más concretamente la de San Antonio está vacía y plana. Existiendo un encorsetamiento en toda la composición con un resultado demasiado convencional. A pesar del intento del pintor por presentar al santo entre la candidez y recogimiento no logra conmovir al espectador.

En líneas generales es una obra correcta bien realizada, formalmente no aporta nada a la historia del arte pero si se integra muy bien en la tradición pictórica de la escuela sevillana. El artista ha sabido combinar todos los elementos teniendo como resultado una obra nada descuidada, amable y técnicamente bien ejecutada.

Si comparamos esta pintura con la que realizaron otros pintores coetáneos que abordaron la temática religiosa, llegamos a la misma conclusión: utilizaban como fuente de inspiración a los maestros barrocos y casi irremediabilmente a Murillo. Éste será reinterpretado de forma diversa, algunos con mayor o menor fortuna y otros con cierta elegancia, agotando las posibilidades del maestro, por ello la obra de Cabral Bejarano es hija de su tiempo, en este sentido son pocos los que innovaron en una materia poco dada a los cambios.

Este cuadro forma pareja con otro de similares características existente en la capilla: San Antonio predicando a los peces.

2.7. CONCLUSIONES.

Es una pintura de corte académico, correcto y sin pretensiones que funciona bien en el espacio en el que está. Tras la restauración se puede disfrutar de su paleta cromática con un resultado más atractivo. Su interés reside por ser parte del conjunto al que pertenece, no

⁷ Valdivieso, E. Pintura barroca sevillana Ediciones Guadalquivir , 2003 pág. 338-39

entendiéndose de manera aislada ni fuera de su contexto. Es un fragmento de la historia de la capilla del Palacio de San Telmo de un gusto por este tipo de pinturas. Además tienen el valor de haber permanecido allí desde el momento de su ejecución, ya que cuando el palacio es donado al Arzobispado de Sevilla, no desmantelan los bienes muebles de la capilla.

Señalar que en este espacio se encuentra un conjunto importante de obras de este artista sevillano que ilustran muy bien la temática religiosa de Cabral Bejarano más conocido por sus cuadros costumbristas.

Notas bibliográficas y documentales.

AAVV.: *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX*. 1987. Banco de Bilbao, Consejería de Cultura, Archivo Histórico Provincial. Madrid.

AA.VV.: *Pintura cotidiana en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. 2004, Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid.

CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*, 2003. Istmo, Madrid.

COMES RAMOS, R.: *Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842*, en *Laboratorio de Arte*, nº 5, 1992.

FERÁNDEZ ALBÉNDIZ, C.: *La corte sevillana de los Montpensier*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1997.

GARCIA FELGUERA , M.S.: *La fortuna de Murillo*, Sevilla 1989, Diputación de Sevilla.

GALÁN, E.: *Pintores del Romanticismo Andaluz*, 1994. Universidad de Granada, Granada.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Los pintores románticos sevillanos*, Sevilla, Archivo Hispalense, nº 36,37,38, 1949.

JOS LÓPEZ, M.: *La Capilla de San Telmo*, 1986, Diputación de Sevilla, Sevilla.

LLEO CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1997.

REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, 1996, Ediciones del Serbal, Barcelona. Tomo I, vol. 2.

REINA PALAZÓN, A.: *Pintura costumbrista en Sevilla*, Sevilla Universidad de Sevilla, 1979.

REYERO, C, FREIXA, M. : *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, 1999, Cátedra, Madrid.

RODRIGUEZ REBOLLO, A.: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, Fundación Unversitaria Española, 2005.

SAURET, T.: *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX. Reflexiones al filo de una exposición*, en *Boletín de Arte* nº 9 Málaga, 1988.

VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana*, 1992, Ediciones Guadalquivir, Sevilla.

CAPÍTULO II. DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. BASTIDOR.

1.1.1. Datos técnicos.

Por la observación de sus características macroscópicas, el **material constitutivo** corresponde a la madera de pino, de la variedad pino flandes.

La **tipología** del bastidor queda condicionada por el espacio ocupado por la obra en la capilla: lado derecho del coro. Por ello adopta el formato de cuarto de esfera (fig.II.1 y II.3).

Posee tres largueros de 3 cm. de grosor y anchura variable, el derecho (6,1 cm.) e inferior (6,2 cm.) rectos y el izquierdo curvo (7,1 cm.), junto con dos travesaños horizontales centrales, y otros dos oblicuos dispuestos en los ángulos inferiores en forma de escuadra (fig.II.4).

El **tipo de corte** que predomina es el tangencial, empleado para la obtención de los largueros y de los travesaños, mientras que el corte radial sólo se ha utilizado en las escuadras.

Todas las piezas muestran las aristas vivas, carecen de rebaje interno o chaflán, incluso los travesaños centrales y los inferiores. Estos cuatro travesaños por tener sólo un grosor de 2,4 cm, quedan por su cara externa al mismo nivel que los largueros mientras que por la interna no contactan con el lienzo.

En la construcción del bastidor se distinguen varios **tipos de ensambles** (fig.II.2):

- Los tres largueros están armados mediante el de caja y espiga con escopladura calada: en este caso adopta la variante llamada caja y espiga con cogote escuadrado.
El larguero horizontal posee espigas en los dos extremos, el vertical presenta espiga en el superior y caja abierta en el inferior, y el curvo por tanto muestra cajas abiertas en ambos extremos.
- La curvatura del larguero derecho está trazada por la unión de cuatro piezas, cuyos ensambles se sitúan a intervalos casi regulares, dando lugar a cuatro segmentos de 83, 85, 88 y 78 cm. El acoplamiento entre cada uno se realiza mediante la introducción de una falsa lengüeta visible en ambos cantos.
- Los cuatro travesaños se acoplan a los largueros mediante colas de milano a media madera.

Como sistema de fijación adicional de los ensambles se introducen perpendicularmente en algunos, espigas de madera de 3-4 mm de diámetro. Aparecen sobre todas las colas de milano, exceptuando la izquierda del travesaño superior, mientras que en los ensambles de los largueros sólo hay una, concretamente en el vértice superior.

El bastidor carece de **sistema de expansión**: no existen cajas en las intersecciones de los cantos para la introducción de cuñas. Además la presencia de espigas embutidas en los ensambles imposibilita cualquier tipo de movimiento y los transforman en uniones fijas.

Tras la inspección visual, no se han detectado **inscripciones** relevantes.

1.1.2. Intervenciones anteriores.

Se conserva el bastidor original sin que haya sido sometido a ningún tipo de modificación.

1.1.3. Alteraciones.

El bastidor se encuentra en buen estado de conservación. No se aprecian **deformaciones** ni **alteraciones biológicas** ni **microbiológicas**.

Como **lesiones** mencionables sólo se visualizan algunas marcas de puntillas procedentes del ajuste al marco, y en el larguero curvo huellas de la herramienta utilizada para tensar la tela.

El soporte de madera permanece prácticamente íntegro, sin fisuras ni pérdidas.

Únicamente habría que resaltar un leve **desplazamiento** de la lengüeta que une los dos tramos superiores del lateral curvo, ya que su ensamble se encuentra ligeramente abierto (fig. II.4).

1.1.4. Conclusiones.

Las deficiencias que posee son de tipo técnico, al carecer de sistema expansivo y de bisel en las aristas. En los demás aspectos se mantiene de forma correcta, por lo que no se propondrá su sustitución, sino su adaptación.

1.2. SOPORTE.

1.2.1. Datos técnicos.

Tras el examen visual del tejido, se puede afirmar que sus rasgos morfológicos coinciden con los de la tela de lino. La identificación de la **fibra** por el examen de laboratorio corrobora esta apreciación: el estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida concluye que el tejido es de lino.

El **tipo de armadura** empleado es el más habitual: tafetán simple. En él la estructura base del ligamento se limita a dos hilos y dos pasadas, alternando en cada pasada los hilos pares y los impares por debajo y por encima de la trama.

El **nº de hilos por cm²** de trama y urdimbre que determina el cuentahilos es de 13 x12.

Por el formato de la obra, a pesar de sus dimensiones, el soporte se compone prácticamente en su mayor parte de una sola **pieza**, ya que su disposición en vertical hace que el ancho de la obra casi coincida con el de la pieza de tela (164,5 cm). Solamente ha sido necesario añadir una segunda pieza triangular alargada para terminar el ángulo inferior derecho de 69 x 6 cm de base.

Por tanto la **disposición** de la tela sigue el esquema ordinario en el que la longitud corresponde a la urdimbre y el ancho a la trama. El orillo del tejido se visualiza en el lateral recto izquierdo, y por la derecha coincide con la costura del añadido. Ésta es de unión viva y punto "por cima". (fig.II.6).

El **sistema de montaje** de la tela en el bastidor es el normalmente empleado: la pieza se sujeta por los cantos mediante clavos o puntillas de hierro de cabeza plana, que actualmente se encuentran oxidadas.

En el listón vertical se sitúan a intervalos regulares, apareciendo una segunda hilera en el tercio inferior; en el curvo las distancias entre las puntillas se acortan, debido a que la sujeción de la tela a la curvatura del bastidor así lo exige.

La tela del orillo que monta en el lateral derecho cubre el canto del bastidor. El borde de tela que monta sobre el listón curvo es más ancho y llegando a los 6 cm. en algunos puntos.

El primero presenta las llamadas "guirnaldas de tensión". Esta patología puede considerarse habitual al formar parte del proceso de preparación del lienzo. Su formación se debe a un encogimiento de la tela una vez montada en el bastidor, tras humedecerse por la aplicación de la cola aislante.

Como resultado, en los espacios entre los puntos de sujeción, la tela se retrae y ondula.

Los extremos del margen curvo son muy irregulares, apareciendo deshilachados, incluso ondulados y despegados del bastidor (fig.II.5). Esto se debe a que la adaptación de la tela al contorno curvo hace que el corte se haya realizado aquí de forma oblicua al sentido del ligamento, lo que origina cierta expansión en el tejido.

1.2.2. Intervenciones anteriores.

No se constata que se hayan producido en la tela intervenciones posteriores a su ejecución, a excepción de la realización de un nuevo tensado de la tela. El lateral curvo se visualizan orificios procedentes de

las antiguas puntillas, que se han recolocado de forma más arbitraria ya que se encuentran a distancias muy variables (2-6 cm).

1.2.3. Alteraciones.

El soporte se mantiene en su estado originario, sin reentelar. El tejido no manifiesta síntomas importantes de **fragilidad** ni falta de consistencia a pesar de las dimensiones del cuadro.

De igual modo, tampoco se constatan **alteraciones microbiológicas**.

Conserva un **tensado** aceptable, en parte debido a que no hay desprendimiento de puntillas, ni desgarros alrededor de las mismas.

El grado de tensión de la tela, no obstante, no es homogéneo en toda la superficie: en la mitad superior es mejor que en la inferior.

No presenta **deformaciones** apreciables. Las únicas alteraciones mencionables son las marcas de las aristas internas del bastidor, que son más notorias en la base y en el lateral curvo.

De los dos travesaños sólo el inferior es perceptible.

También, la escuadra izquierda se hace más prominente por el anverso que la derecha.

El soporte se conserva prácticamente íntegro. Sólo se constata un pequeño **orificio** en el ángulo inferior izquierdo (2x0,6 cm), ocasionado por algún impacto accidental producido por el anverso, ya que hay hundimiento de los bordes y deshilachamiento de los mismos (fig.II.7).

Se puede considerar como otra pequeña pérdida de soporte otro minúsculo orificio de dimensiones muy reducidas localizado en el centro de la mitad inferior.

El estado de los bordes es desigual, mostrando el tejido una serie de **desgarros** especialmente apreciables en el lateral curvo y en el lado inferior horizontal. En cada uno por un motivo diferente: la curvatura obliga a un tipo de corte oblicuo al ligamento, lo cual produce una expansión en el tejido que favorece el deshilachamiento, mientras que en el borde inferior, aunque el corte es recto, el hecho de ser la zona sobre la que descansa el peso de la obra ocasiona un mayor rozamiento y deterioro de las fibras. El borde vertical, en cambio conserva el margen íntegro por constituir el orillo del tejido.

1.2.4. Conclusiones.

Se circunscriben los daños a deformaciones poco pronunciadas, subsanables con un tratamiento localizado del soporte, y con una actuación puntual en el caso del único orificio existente.

Además, la escasa fragilidad y el aceptable tensado que presenta se consideran como factores positivos a la hora de descartar un posible forrado de la tela.

1.3. IMPRIMACIÓN.

1.3.1. Datos técnicos.

Según se deduce del examen visual y táctil del reverso, la tela aparece impregnada de una sustancia que posiblemente se aplicara por el anverso y que hubiera traspasado por el reverso. Aunque se debió extender de forma uniforme, la capa pudo ser espesa, ya que en el reverso se observan zonas de absorción desigual.

Por las características que presenta, color ambarino y aspecto cristalizado, parece tratarse de una materia de naturaleza proteica, seguramente cola animal.

Esta aplicación constituye el paso previo para la preparación del soporte: la tela una vez montada en el bastidor se impregna de este **aislante** para evitar interacciones negativas en la conservación de la obra.

Posteriormente, el lienzo recibe una capa de **imprimación**, probablemente de tipo oleoso, que posee una coloración rojiza.

En el perímetro del cuadro se puede apreciar claramente al haber desbordado los límites de la pintura.

La analítica practicada confirma la existencia de esta capa y la composición de su carga y pigmentos: está constituida por sulfato cálcico (yeso), blanco de plomo y granos de tierras. El espesor máximo medido es de 310 µm.

En la estratigrafía se visualiza el color original anaranjado. El tono rojizo más oscuro que se observa por los bordes de la pintura se debe probablemente a la alteración producida al quedar más expuesta.

1.3.2. Intervenciones anteriores.

No se constatan actuaciones a nivel de este estrato.

1.3.3. Alteraciones.

El estado de conservación de este estrato es correcto en general.

Mantiene un nivel de **cohesión** adecuado, sin detectarse disgregaciones de ningún tipo.

Se constata además que, según suele ser lo habitual, es mayor el grado de **adhesión** entre la imprimación y la capa de color que el existente entre imprimación y soporte, por la mayor afinidad que poseen ambas materias.

Por el anverso, los movimientos del soporte sólo han provocado la formación de un **cuarteado** poco relevante, sin indicios de falta de adhesión.

En la mitad superior se agrupan varias líneas de cuarteado paralelas y oblicuas al segmento curvo (fig.II.8).

En la zona central también hay líneas de este tipo pero más distantes entre sí.

Este craquelado presenta un trazado amplio, describiendo una retícula irregular que a veces se dispone de forma concéntrica a modo de caracol, y cuyas líneas están levemente levantadas en cresta. Se distribuyen principalmente por la mitad inferior de la superficie pictórica (fig.II.9).

En cuanto a las lagunas existentes de este estrato son muy escasas. Las únicas halladas son de dimensiones muy reducidas y perimetrales al estar motivadas por rozamientos con el marco. En el lateral curvo se localizan tres, dos en el centro y otras dos más pequeñas en el ángulo inferior derecho (fig.II.13).

En el soporte que dejan al descubierto ha quedado la impronta del color rojizo de la imprimación.

1.3.4. Conclusiones.

La capa de imprimación se encuentra en un estado aceptable, sólo los craquelados más acentuados requerirán un tratamiento de asentado, y las pequeñas faltas una actuación puntual de reposición.

1.4. PELÍCULA PICTÓRICA.

1.4.1. Datos técnicos.

La representación de San Clemente extasiado ante la aparición del Niño responde al tratamiento y **técnica pictórica** imperante en el siglo XIX respecto a los temas religiosos (fig.II.10).

Se trata de una pintura elaborada siguiendo unas pautas academicistas. En la composición existe una clara diferenciación entre la luminosidad de la mitad superior que evoca al cielo, y la inferior terrenal, casi totalmente en sombra.

La paleta, con escaso cromatismo, queda reducida a los tonos ocres, pardos, tierras y negros, que le otorga un aspecto apagado y con pocos contrastes de color.

La técnica pictórica emplea en general poca carga matérica, siendo la capa de color de textura delgada y uniforme. El tratamiento pictórico de cada elemento adopta, no obstante, algunas variantes:

Las carnaciones del santo, Niño y ángeles (fig.II.11 y II.12) aparecen más trabajados que el resto, con pinceladas poco marcadas, muy difuminadas, y suaves transiciones al perfilar los rasgos. Las telas se plasman con una técnica menos elaborada, sin apenas definir los pliegues.

El fondo aparece casi monocromo y difuso, restándole así poca importancia en la composición. Aquí la capa es tan poco cubriente que a veces se transparenta el fondo rojizo de la imprimación. Las sombras se trabajan de igual modo con escasa carga pictórica.

Los empastes se utilizan sólo para dibujar elementos, como para definir las líneas o aristas de la mesa y para diferenciar las hojas de los libros.

Existen correcciones que se perciben por la finura de la capa pictórica que apenas cubre la pintura subyacente: por ejemplo la sombra de la manga izquierda deja traslucir las líneas de empaste del libro y de la mesa.

Tras el examen visual no se ha detectado ninguna firma de autoría, sólo la marca de inventario Yº 507 (fig.II.13).

Respecto a la técnica empleada se puede afirmar que se trata de una pintura al óleo. La muestra analizada hasta la fecha correspondiente al suelo, determina su composición mineral y su disposición en dos estratos:

- Capa beige constituida por granos marrones, blancos y alguno naranja. Su espesor oscila entre 80 y 210 μm . Está compuesta por blanco de plomo, granos de calcita, granos de tierras y abundantes granos de cuarzo.
- Capa marrón con granos negros, marrones, blancos y dos grandes amarillos. Su espesor oscila entre 50 y 75 μm . Está constituida por granos de blanco de plomo, calcita, tierras y abundante negro de hueso.

1.4.2. Intervenciones anteriores.

Al igual que los elementos anteriores, este estrato permanece intacto. Tras la inspección de la obra con luz ultravioleta, se ha podido comprobar la inexistencia de retoques ni repintes en la capa pictórica (fig.II.15).

1.4.3. Alteraciones.

La capa de pictórica no presenta en sí misma alteraciones destacables de ningún tipo.

El grado de **cohesión** entre pigmentos y aglutinante oleoso es el correcto, al no advertirse ningún síntoma de disgregación en el color.

De igual modo, la **adhesión** de la capa de color respecto a su estrato inferior se mantiene en buen estado.

El **craquelado** que aflora a la superficie pictórica es el transmitido por la imprimación.

Por último, la pintura preserva su integridad total, exceptuando las **lagunas** de la imprimación descritas y dos erosiones situadas en el borde del lateral recto ocasionadas igualmente por rozamiento con el marco.

El único deterioro reseñable de este estrato habría que atribuirlo a la degradación del estrato superficial, y que afecta por tanto a la percepción del cromatismo original.

En los márgenes del cuadro ocultos por el marco se conservan los colores intactos. Éstos no han sufrido transformación alguna por no haber estado expuestos a la degradación lumínica.

1.4.4. Conclusiones.

La capa pictórica presenta un nivel de conservación en general bueno, pero su correcta apreciación se encuentra muy afectada por el deterioro de la capa superficial.

1.5. CAPA DE PROTECCIÓN.

La capa de protección también se ha visto condicionada por la intervención a que fue sometida su superficie.

Recibió una impregnación de alguna sustancia que se ha degradado con el tiempo, dando lugar a una capa blanquecina y a veces amarillenta en forma de gránulos que oculta y enmascara la película pictórica.

Esto se hace más patente en los tonos oscuros, como en los fondos, el hábito y especialmente en el ángel del ángulo inferior derecho, cuyo rostro, brazos y vestido se encuentran recubiertos de un halo blanquecino que enturbia totalmente los colores (fig.II.14).

Igualmente se perciben por el resto de la superficie las marcas de las brochas en diferente sentido dejadas al aplicar dicha sustancia. Podría tratarse de algún producto de origen orgánico (patata p. ej.) utilizado en su momento para limpiar y avivar la pintura, tal y como era costumbre en ciertas épocas.

Por ello el barniz ha perdido casi todas las cualidades de otorgar brillantez, y profundidad a los tonos.

Por otro lado la oxidación natural de la resina ha producido un amarilleamiento generalizado, que amortigua aún más si cabe el escaso cromatismo de la pintura.

El colorido original sin degradar se ha podido visualizar en los márgenes ocultos por el marco, ya que parece que se barnizó con él puesto.

1.6. ESTRATO SUPERFICIAL.

Los depósitos están más presentes en el anverso que en el reverso. Sobre la superficie pictórica los acúmulos se hacen visibles de dos formas: El más generalizado se deposita como polvo sobre las escasas deformaciones del soporte, y sobre los cuarteados que se hallan más pronunciados.

Las acumulaciones se acrecientan en el borde inferior, y especialmente en el canto del lateral curvo, donde aparece polvo estratificado. Existe otra variante de suciedad presente sobre la obra en forma de minúsculos gránulos oscuros y dispersos. Las deyecciones de insectos son escasas.

Al quitar el marco se observa en algunas zonas la formación de una línea oscura que contornea la pintura, posiblemente de suciedad acumulada.

En el reverso sólo se aprecia un polvo superficial sobre bastidor y soporte. También aparecen los habituales acumulaciones remetidas entre la tela y el bastidor.

Como depósitos de origen antrópico cabría mencionar las manchas que se observan dispersas por la superficie. Aunque aparentemente adoptan la forma de manchas causadas por hongos, ya se descartó esta posibilidad por el cultivo realizado a la otra pintura anexa del coro que mostraba el mismo deterioro. Parecen tratarse por tanto de salpicaduras de alguna sustancia de naturaleza no identificada hasta la fecha.

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La intervención se ha llevado a cabo en las dependencias que el IAPH ha habilitado para el desarrollo del proyecto de San Telmo, concretamente las obras de pequeño y mediano formato se han situado en la entreplanta del taller de tejidos.

Para la realización de los trabajos se ha utilizado la infraestructura y el material disponible en el centro.

La metodología aplicada en cada fase del trabajo responde a la línea de actuación que vienen desarrollándose en el centro de intervención del IAPH de forma habitual.

Para el desempeño de la actividad interdisciplinar se ha contado con el apoyo del equipo de técnicos necesario para el estudio completo de la obra: historiador, químico, biólogo y fotógrafo.

Los tratamientos que se relacionan a continuación se adaptan al nivel de preservación descrito anteriormente. Al considerarse éste como relativamente aceptable, los criterios aplicables han sido preferentemente de tipo conservativo, primando o comenzando por aquellos procesos que exigen una intervención de tipo parcial. Este criterio se ha adoptado concretamente en dos elementos: el bastidor y el soporte. En este último, el grado de efectividad alcanzado ha evitado someter a la obra a otro tipo de manipulaciones innecesarias, como el desmontaje y la colocación de bordes.

El tratamiento de otros elementos de la obra como la capa de protección, o las pequeñas alteraciones de la capa pictórica, se ha abordado de una forma más integral. Para ello se han tenido que acometer procesos de restauración en lo referente a las fases de limpieza, reposición y reintegración de la capa pictórica.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

2.2.1. TRATAMIENTO DEL BASTIDOR.

En el informe-diagnóstico se propugnaba el mantenimiento del bastidor original, dado el buen estado de conservación que presentaba, y dicha propuesta se ha llevado a cabo en la intervención.

Además el tratamiento conservativo realizado al soporte y los resultados satisfactorios obtenidos con el mismo, hizo innecesario el desmontaje de la obra.

Aunque morfológicamente el bastidor no reunía todos los aspectos requeridos en un bastidor (biselado de aristas y sistema de expansión), en la decisión de su reutilización ha primado la circunstancia anterior y su adecuado nivel de preservación por encima de dichas deficiencias.

Por tanto el bastidor sólo se ha intervenido por el reverso del mismo, intentando mejorar en la medida de lo posible sus características formales. La falta de chaflán en sus aristas internas se ha subsanado mediante el lijado de las mismas. Se ha dispuesto una protección entre el bastidor y el soporte para proceder al lijado sin riesgo para la tela. Con esta operación se han creado unos biseles no muy pronunciados pero sí suficientes para evitar en el futuro la progresión de las marcas de las aristas.

El proceso de limpieza ha consistido en la extracción previa del polvo depositado mediante su aspiración y cepillado con brocha.

La suciedad adherida en la madera, especialmente acumulada en los bordes horizontales, se ha eliminado con la ayuda de hisopos impregnados en agua + etanol 50:50 (fig. II.17)

2.2.2. TRATAMIENTO DEL SOPORTE.

El aceptable estado de conservación de la tela desaconsejaba, por innecesaria, la intervención de tipo integral.

Por tanto el tratamiento llevado a cabo en el soporte ha sido preferentemente de tipo conservativo.

Como operación preliminar se ha procedido a la limpieza del reverso con ayuda de brocha y aspirador, realizándose de forma simultánea a la del bastidor.

Se ha insistido en la extracción del polvo acumulado entre éste y la tela, especialmente en la zona del listón inferior, para lo cual ha sido necesaria la ayuda de una herramienta afilada que desprendiera los depósitos adheridos entre ambas superficies.

Dada la integridad del soporte, y su escaso índice de fragilidad, se reducían sus patologías a las deformaciones producidas por las aristas del bastidor.

Para la subsanación de estos deterioros se ha seguido la línea de actuación prevista en la propuesta.

En primera instancia, se trataba de eliminar dichas deformaciones sin desmontar la obra, sometiendo el soporte a tratamientos localizados.

Estos han consistido inicialmente en la colocación de peso de forma progresiva, una vez dispuesta la obra horizontalmente bocabajo.

Se ha interpuesto papel y cartón de protección, teniendo éste los bordes ligeramente biselados para evitar posibles marcas.

Se ha mantenido la obra con peso durante varios días, retirando a menudo el peso para comprobar si el tratamiento era efectivo.

Al comprobar tras este proceso que las deformaciones no cambiaban sustancialmente, se podía optimizar el resultado empapelando el anverso y sometiéndolo a un ligero planchado.

Como paso previo a la operación anterior se ha realizado una prueba de encogimiento: se ha recortado un pequeño fragmento de tela del borde más ancho, trazando su contorno y sumergiéndolo en agua hirviendo varios minutos. Tras sacarlo del agua se ha colocado bajo un cristal para su secado, y comparándolo con la silueta previa.

Al obtenerse de la prueba de encogimiento un resultado negativo, se ha podido pasar a realizar los preparativos del empapelado.

Para ello se han elaborado unos moldes de poliuretano adaptado a la forma del hueco del bastidor, que se han forrado de papel melinex.

Ha sido necesario el empleo de pequeños calzos en el bastidor para suplir el mayor grosor del molde.

Antes de proceder al empapelado, se han revisado los clavos de los bordes. Al constatar la falta de sujeción parcial por la pérdida de alguno o por haber traspasado la tela en otros casos, ha sido necesario grapar la tela en los espacios existentes entre los clavos.

Se ha optado por no reemplazarlos por grapas para no dañar la tela circundante debilitada durante la operación de extracción de clavos.

Como medida necesaria para evitar que traspasara la coleta al bastidor, se han recortado unas bandas de acetato adaptadas a su forma y se han dispuesto entre el reverso de la tela y el bastidor.

A continuación se ha empapelado la superficie pictórica con coleta según la composición tradicional, pero elaborada a partir de cola fuerte en perlas y diluida según la proporción: una parte de coleta concentrada por tres de agua.

Se ha empleado papel de seda sin humedecer para no transmitir al cuadro exceso de humedad. Una vez concluida la operación se ha procedido a dar un planchado general muy suave con temperatura controlada, insistiendo algo más en las zonas de las marcas del bastidor y en las líneas de cuarteado (fig.II.16).

Se ha dejado el cuadro de nuevo bocabajo, colocándole esta vez el peso repartido uniformemente por la superficie.

El resultado en general ha sido satisfactorio en lo que respecta a la mejora en el tensado de la tela. No obstante se ha decidido repetir el proceso parcialmente para tratar algunas zonas en las que aún persistían ciertas deformaciones. Por lo que se ha tratado localmente con un ligero planchado.

La obra se ha dejado de nuevo varios días con peso localizado en las zonas tratadas, dando por finalizado de este modo el tratamiento del soporte.

Al día siguiente se ha retirado el empapelado con ayuda de humedad.

El estado en que se encontraban los bordes curvo e inferior, en su mayor parte deshinchados y con una importante acumulación de polvo y

suciedad, aconsejaba un tratamiento parcial de los mismos para su adecentamiento.

En primer lugar se ha procedido a la limpieza: tras el aspirado realizado inicialmente, se han utilizado hisopos humedecidos en agua+etanol al 50%. Mediante esta operación se ha eliminado en gran parte la suciedad que impregnaba la tela (fig.II.17).

Además, con el objeto de ocultar los extremos deshilachados e irregulares y para evitar mutilar el soporte si se optaba por recortarlos, se ha preferido realizar una doblez por su línea perimetral con ayuda de un ligero planchado, remetiéndolo de este modo el borde deteriorado de la tela.

En la superficie interna, el soporte mostraba dos pequeñas pérdidas que han recibido el correspondiente tratamiento: se trata del orificio ubicado en el ángulo inferior izquierdo y el minúsculo el de dimensiones muy reducidas localizado en el centro de la mitad inferior.

No ha sido necesario la colocación de injertos por una razón diferente en cada caso: en el primero porque los bordes desgarrados que posee ha posibilitado la reordenación de los hilos sueltos entrecruzándolos de tal modo que el espacio queda cubierto por sus hilos entretejidos. En el segundo orificio el tamaño mínimo que mostraba era insuficiente para realizar cualquier tipo de injerto.

Tanto en uno como en otro se han aplicado por el reverso como refuerzo unos parches de gasa de seda natural adheridos al soporte con Beva Film.

2.2.3. TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA.

La **fijación** de la capa pictórica se ha realizado de forma simultánea al tratamiento del soporte.

El empapelado integral de la superficie y el ligero planchado al que fue sometida la obra ha servido como sistema de fijación de los cuarteados existentes y de las pequeñas lagunas de los laterales.

Las diversas líneas de cuarteado que se extendían por el tercio superior y la zona inferior se han tratado de asentar durante este proceso. Con este fin se ha insistido algo más en su planchado, manteniendo la temperatura controlada, y se ha completado la intervención con la ayuda de la espátula térmica. No obstante, determinados cuarteados persistentes no han llegado a bajar totalmente con este tratamiento parcial y localizado. Únicamente lo hubieran podido hacer mediante un forrado, lo cual siempre se ha visto como innecesario por el buen estado de conservación del soporte, y habría supuesto un método algo agresivo para este lienzo del XIX.

Además, estos craquelados que se mantienen se pueden considerar naturales y producto del envejecimiento de los materiales, y no interfieren en la preservación de la obra en el futuro, por haber sido fijados, ni en su apreciación estética.

El sistema empleado en la **limpieza** de la superficie pictórica ha sido el habitual de tipo químico con la ayuda mecánica de hisopos (fig.II.18).

Previamente se ha llevado a cabo el test de disolventes, depositando una gota sobre el barniz para comprobar la capacidad de disolución de cada uno y se han realizado catas en las diversas tonalidades de la composición. Se han comenzado las pruebas por los de acción más débil (isooctano, disopropileter, isopropanol), constatándose que el que actuaba de forma más eficaz para la remoción del barniz oxidado era el compuesto por la mezcla de isooctano e isopropanol en la proporción 50:50.

Con esta disolución se ha llevado a cabo la limpieza de la mitad superior de la obra, es decir, el cielo, el fondo ocre, las carnaciones y los objetos de la mesa, así como del ángel de la zona inferior (fig.II.19, 20 y 21).

No obstante, en la mitad inferior, constituida por el fondo oscuro y la mayor parte del hábito de San Antonio, no ha podido utilizarse dichos disolventes en la misma proporción: aquí actuaban de forma demasiado enérgica.

Ello es debido a que las tonalidades oscuras han recibido un tratamiento pictórico diferente. Para conseguir profundidad en los tonos se han terminado a base de veladuras elaboradas con un barniz coloreado.

A consecuencia de ello, se ha optado por modificar la fórmula anterior para suavizar y controlar mejor la acción limpiadora, disminuyendo la cantidad de isopropanol en favor del isooctano, según la proporción 35:65.

Además se ha tenido que emplear otra metodología de limpieza, evitando repetir las pasadas del hisopo por una misma zona, para no ablandar en exceso dichas veladuras.

Por otro lado, se ha testado el empleo de una proporción más baja aún de isopropanol para soslayar estos inconvenientes de la limpieza, pero no era efectiva. La razón es que una disolución de tan baja concentración ni siquiera eliminaba el estrato superficial blanquecino ni regeneraba el barniz, por lo que la limpieza era ineficaz.

El grado de limpieza alcanzado no ha supuesto por tanto la eliminación total del barniz original en la globalidad de la superficie. Esta circunstancia ha complicado en gran medida este proceso, al tener que encontrar un grado intermedio de limpieza en el que había que lograr un equilibrio entre la zona inferior con una media limpieza y la superior en la que podía efectuarse más a fondo.

Este tratamiento pictórico es común con otras obras de Cabral Bejarano, como en el luneto "San Clemente", donde no era posible realizar un desbarnizado completo, ya que determinados elementos, como la barba o algunas sombras habían recibido acabados a base de veladuras o barniz coloreado.

Aplicando esta metodología de limpieza se ha continuado con el procedimiento habitual, dejando en un primera fase varios testigos para el seguimiento fotográfico, y en una segunda fase, tras la eliminación de éstos, se ha igualado y perfeccionado la limpieza contando con la ayuda puntual del bisturí. (fig.II.22 y 23).

Durante la actuación de la mitad superior, las manchas dispersas detectadas por el fondo ocre y las carnaciones antes de iniciar la limpieza, no han podido ser eliminadas porque no se trataba en realidad de depósitos removibles sino de minúsculas alteraciones del color irreversibles, que únicamente podían ser suprimidas mediante el retoque.

En las pequeñas lagunas del margen derecho, y en los dos orificios de la mitad inferior se ha repuesto la capa de imprimación mediante el **estucado** y enrasado con sulfato cálcico y cola animal (fig.II.24).

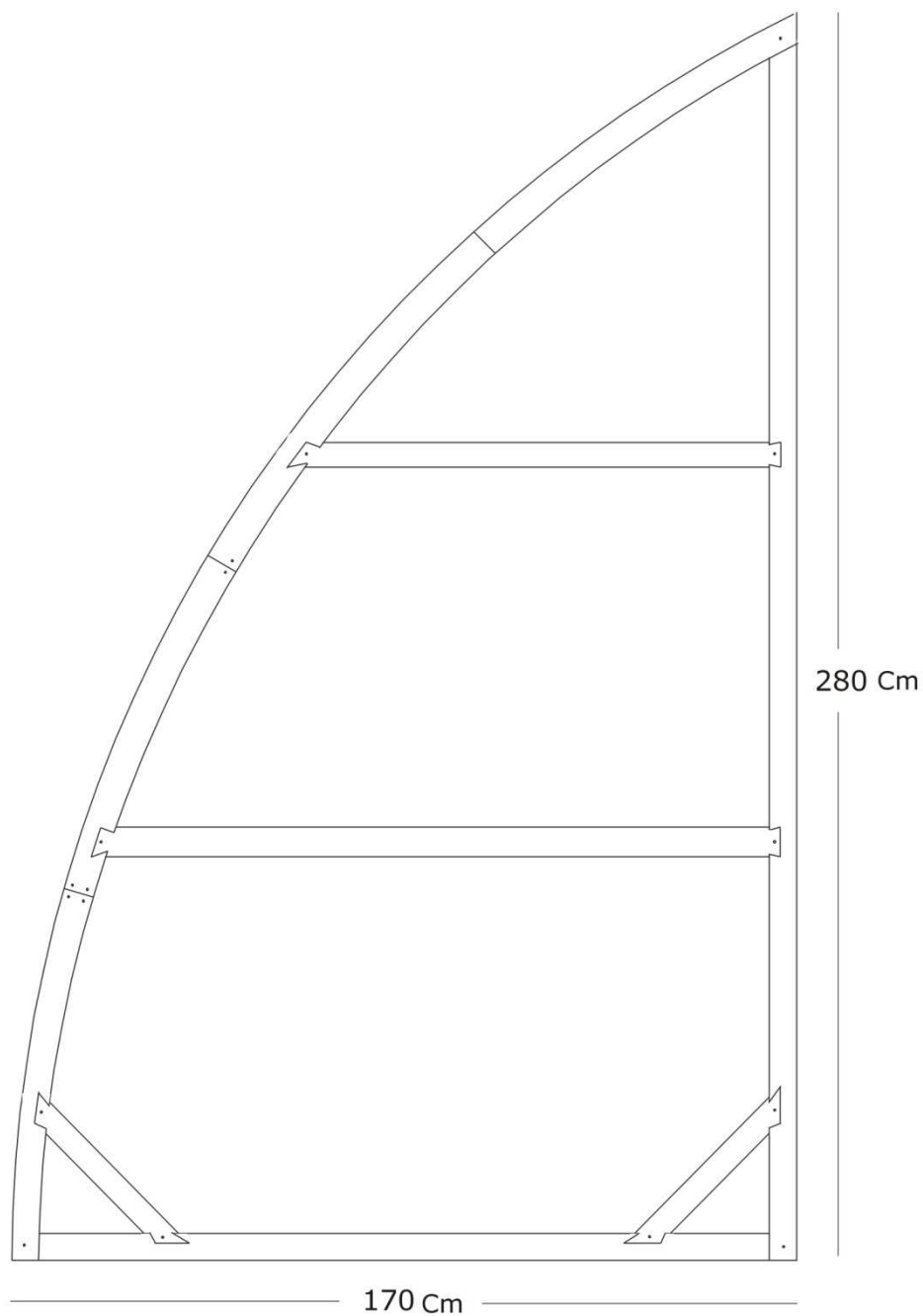
En una primera fase de la **reintegración**, se ha empleado técnica acuosa y sistema discernible a corta distancia mediante un rayado fino o rigatino. Una vez barnizado, se han retocado e igualado las lagunas con pigmentos al barniz Maimeri siguiendo el mismo criterio (fig.2.25).

En las pequeñas lagunas se han empleado ambos sistemas, al tener como punto de partida una base de estuco, mientras que las minúsculas alteraciones del color citadas anteriormente se han disimulado puntualmente sólo con pigmentos al barniz al tener como base la pintura. De igual modo se han reintegrado las faltas de color de la rodilla del ángel de la mitad inferior.

El **barnizado** se ha realizado en dos fases: se han aplicado dos capas a brocha empleando barniz de retoques Vibert de la casa Lefranc Bourgeois rebajado en esencia de petróleo al 20%, dejando un tiempo de secado intermedio. El motivo es que se considera más fácil conseguir un reparto homogéneo del barniz aplicando dos capas diluidas que solo una más concentrada.

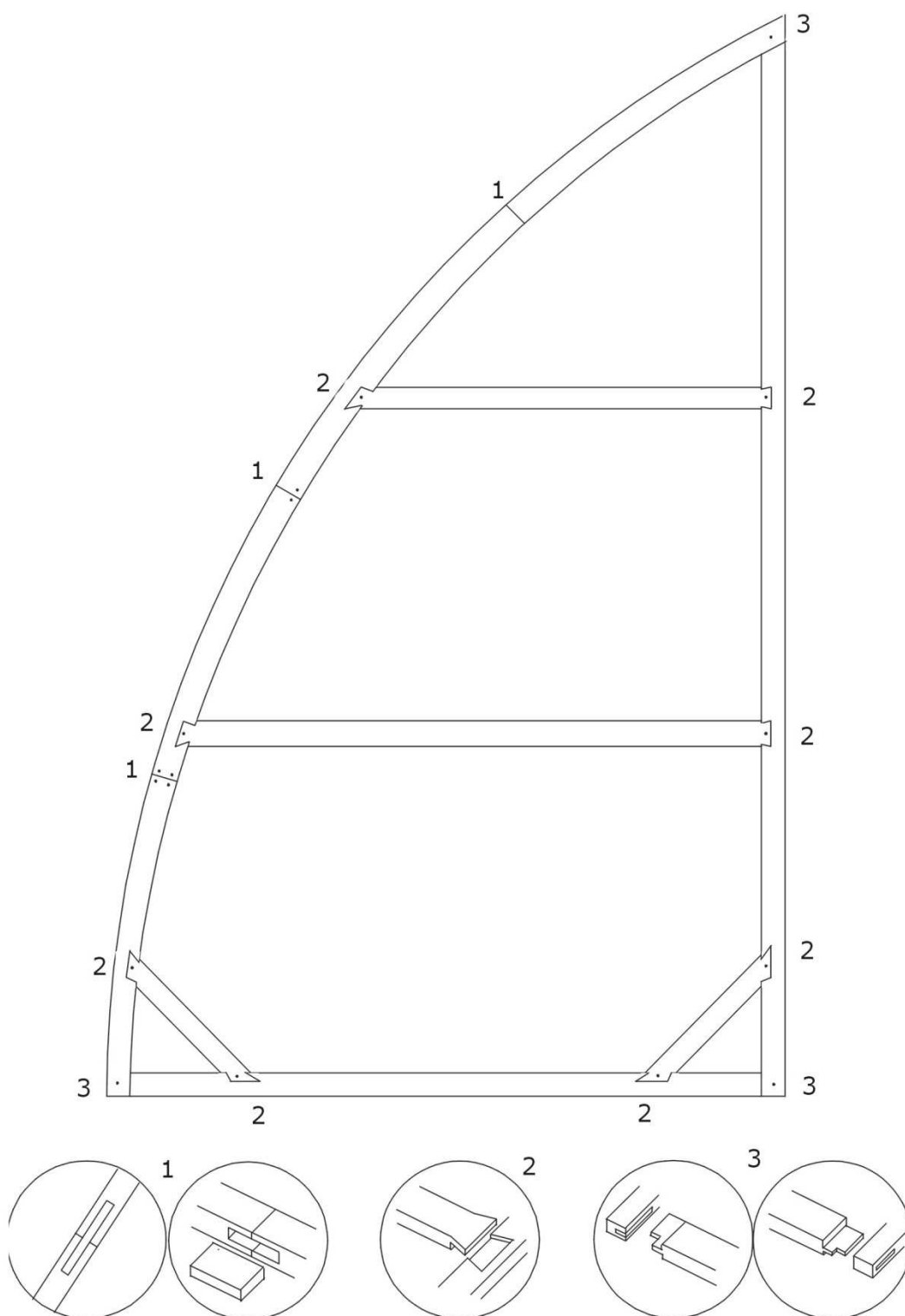
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura II.1



Medidas

Figura II.2



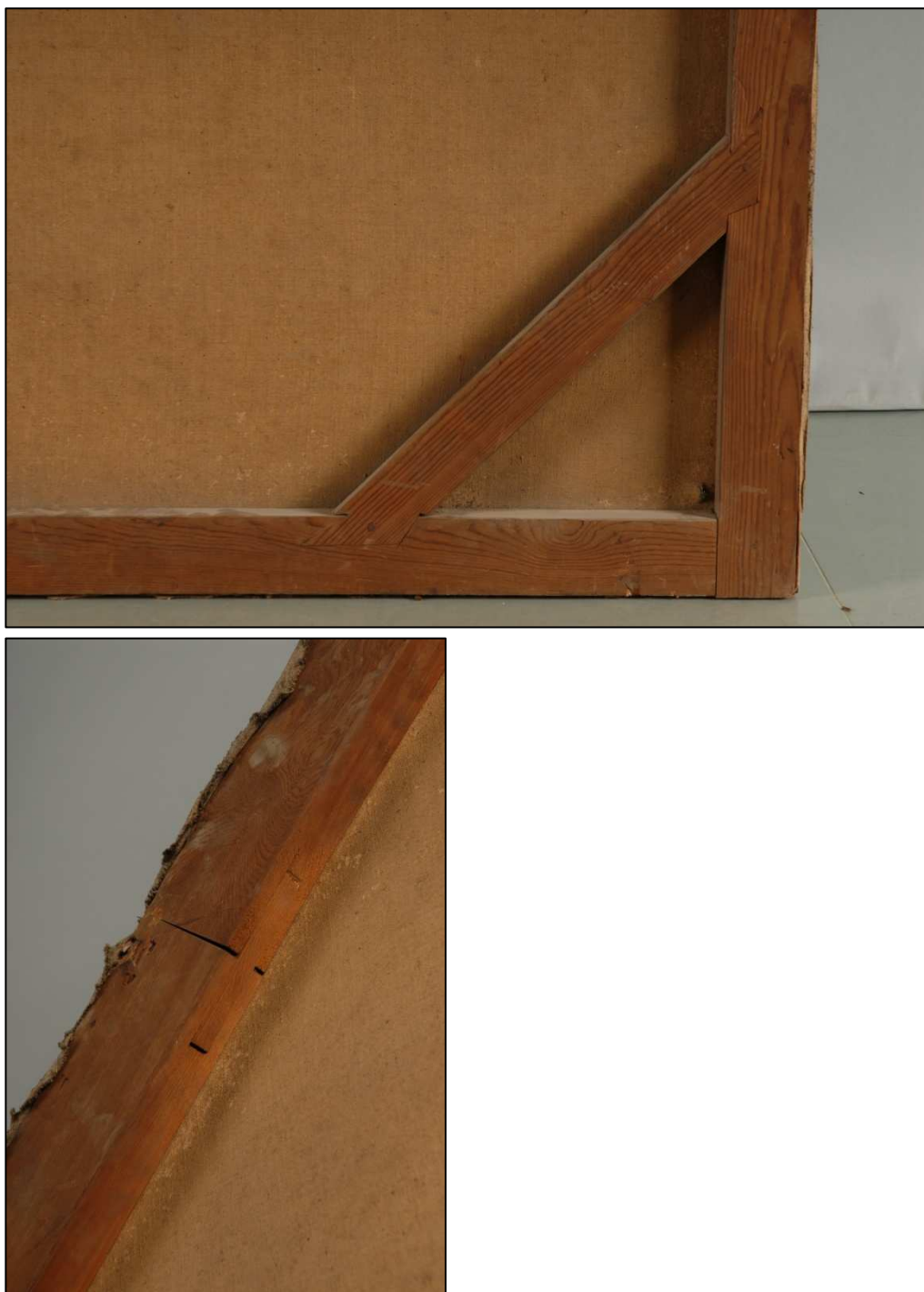
Bastidor: gráfico de ensambles

Figura II.3



Reverso soporte y bastidor

Figura II.4



Detalle de travesaño en escuadra y ensamble de lengüeta exenta

Figura II.5



Márgenes del soporte

Figura II.6



Pieza añadida y marca de la costura

Figura II.7



Orificio en el soporte por impacto accidental: anverso y reverso.

Figura II.8



Luz rasante: Deformaciones del soporte y líneas de cuarteado

Figura II.9



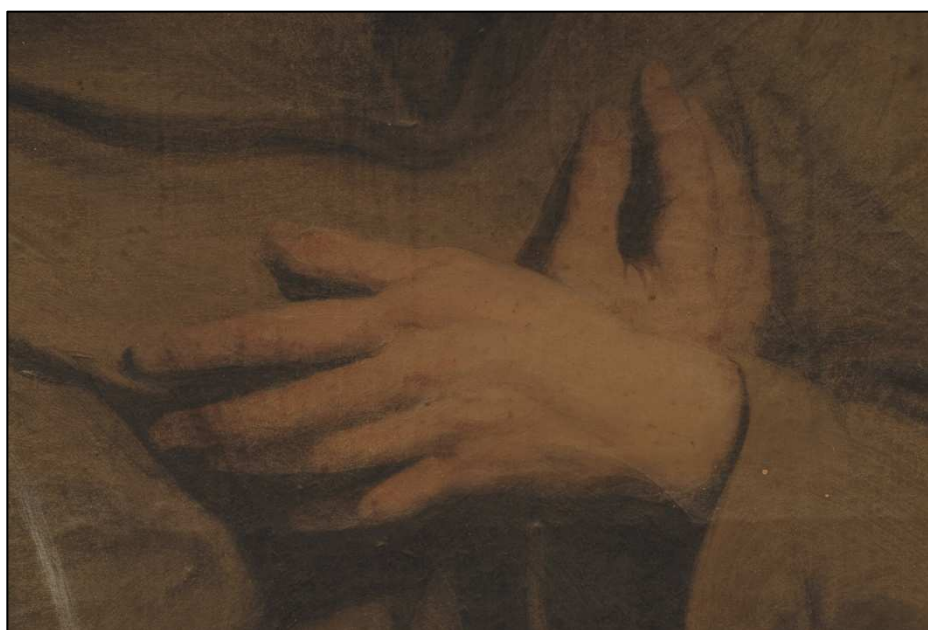
Luz rasante: Cuarteados en zona central en forma de caracol

Figura II.10



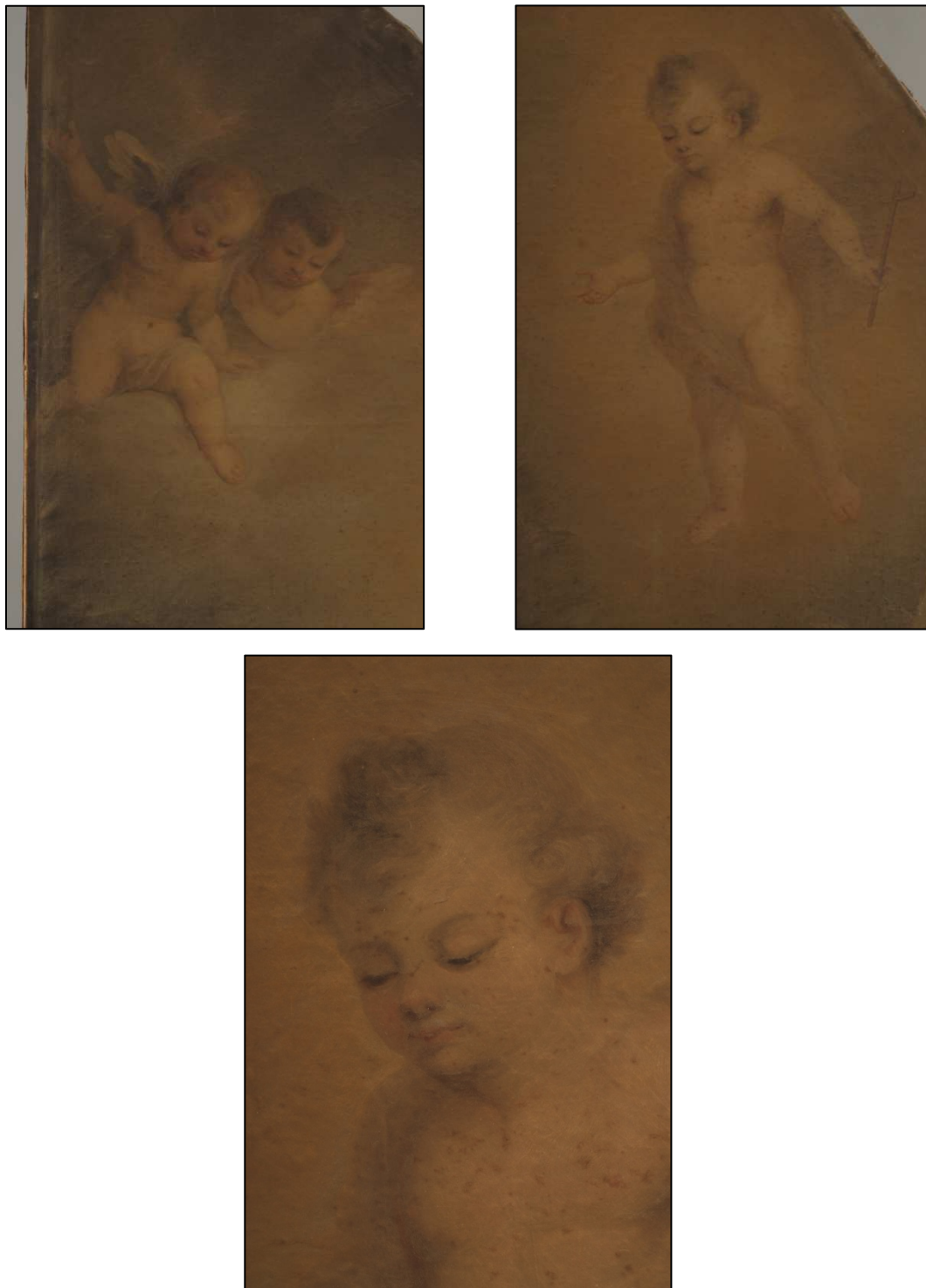
Vista general de la pintura: estado inicial

Figura II.11



Detalles de la técnica pictórica

Figura II.12



Detalles de la técnica pictórica

Figura II.13



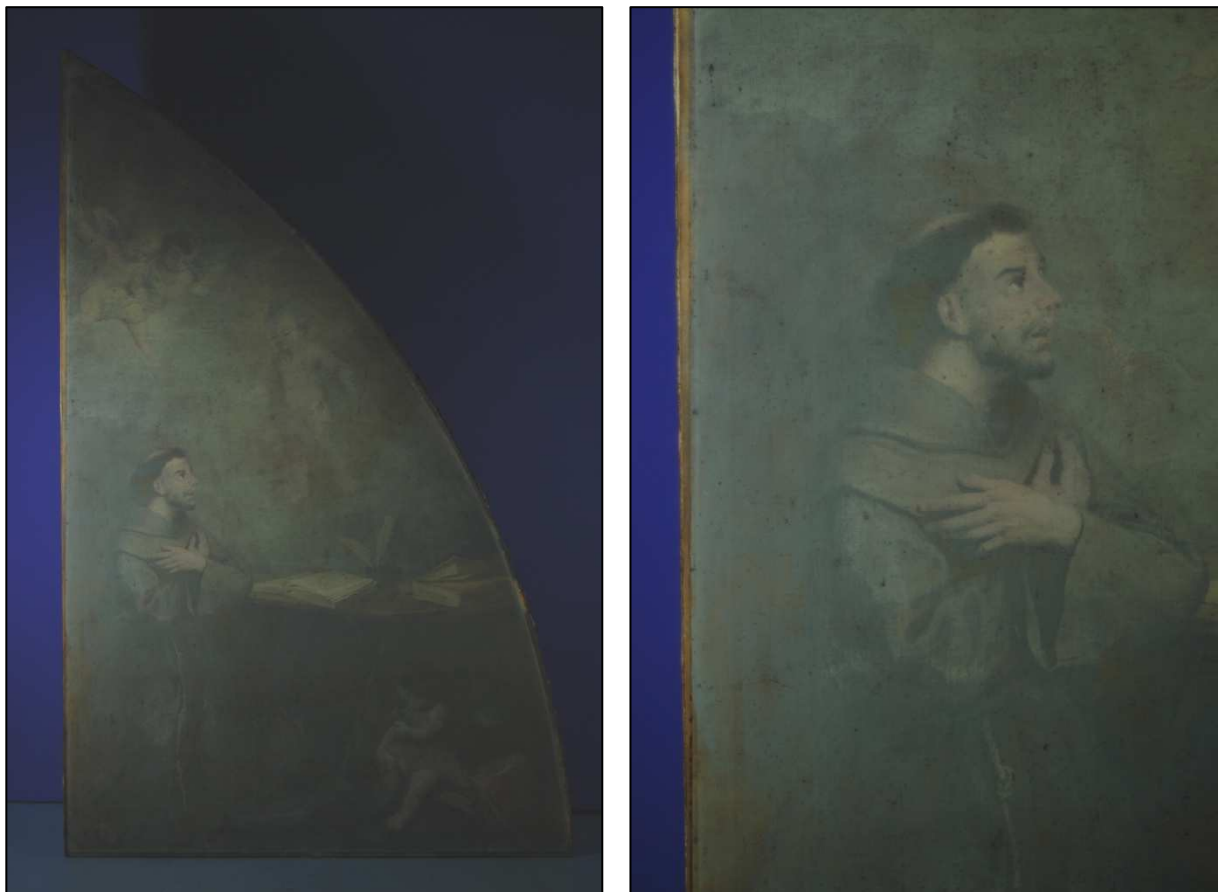
Ángulo inferior derecho: detalle de nota de inventario, marcas de bastidor y pérdidas de capa pictórica.

Figura II.14



Estrato superficial degradado

Figura II.15



Fotografías con luz ultravioleta

Figura II.16



Empapelado de la superficie pictórica

Figura II.17



Proceso de limpieza del bastidor y de los márgenes del soporte

Figura II.18



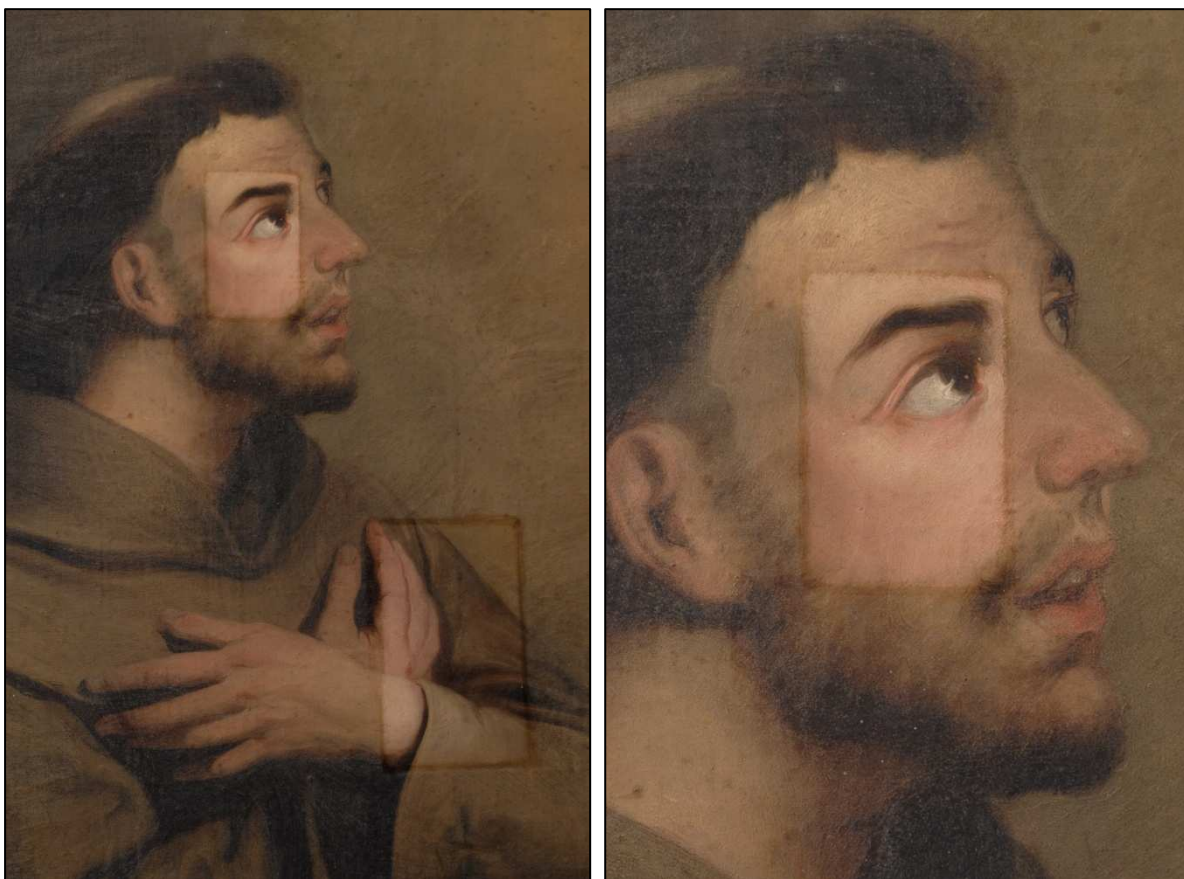
Inicio de la fase de limpieza: realización de catas

Figura II.19



Detalles de catas de limpieza

Figura II.20



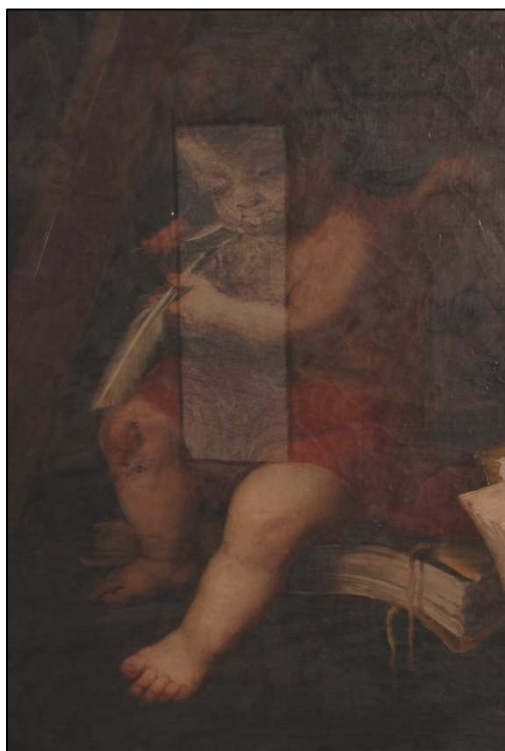
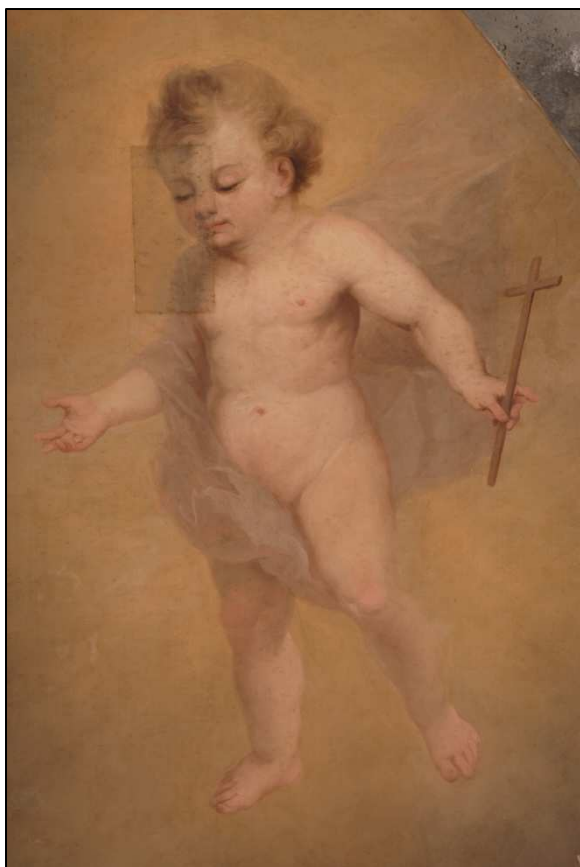
Detalles de catas de limpieza

Figura II.21



Detalles de catas de limpieza

Figura II.22



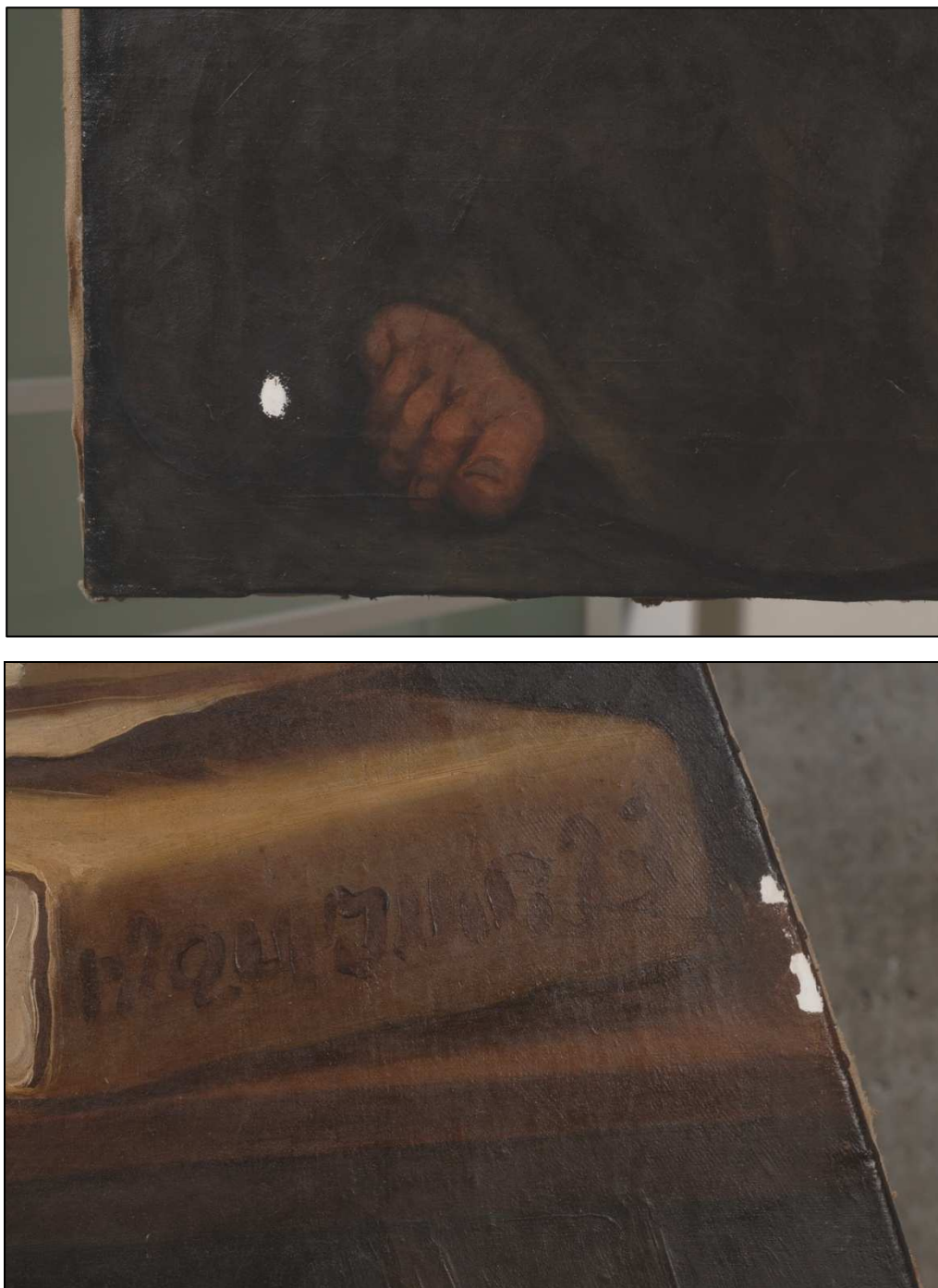
Testigos de suciedad

Figura II.23



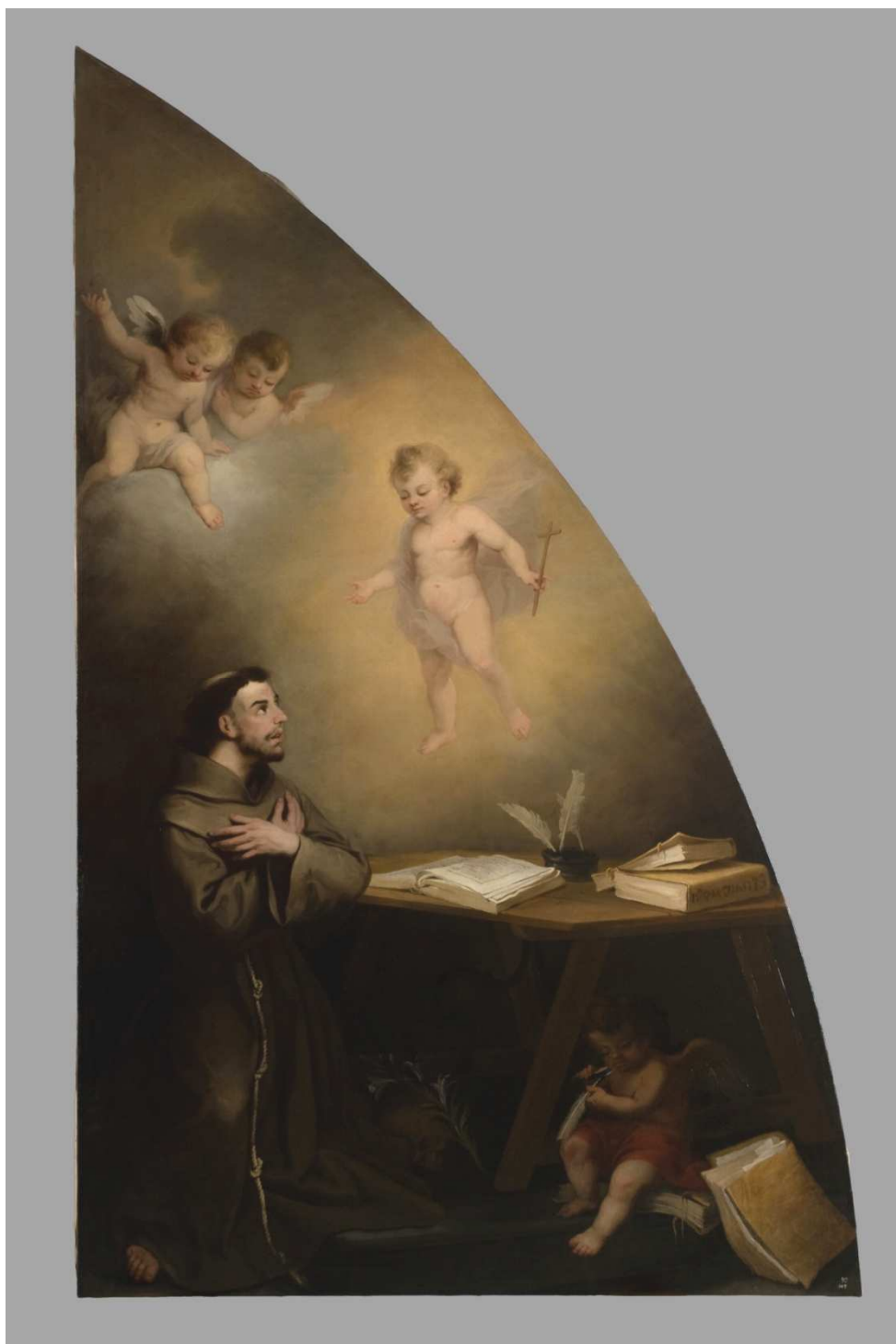
Testigos de suciedad

Figura II.24



Estucado de lagunas

Figura II.25



Finalización de la intervención.

Figura II.26



Detalles de la obra finalizada.

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO- TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.

De las técnicas de examen de carácter no destructivo disponibles en el centro, se han aplicado a esta obra solo aquellas que el estudio de su estado de conservación demandaba. Al ser éste relativamente aceptable, los medios empleados se han limitado al reportaje fotográfico pormenorizado utilizando las fuentes de luz habituales: normal, rasante y ultravioleta. Las conclusiones obtenidas del mismo ya han sido reflejadas en los apartados correspondientes del informe diagnóstico.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.

La analítica practicada a la obra se ha basado en dos tipos de muestras extraídas para su identificación: una fibra textil, y una micromuestra de policromía.

2.1. SOPORTE.

Se realizó el análisis de una muestra del tejido original del lienzo. Para su estudio se efectuó la preparación de la sección longitudinal de la muestra para la identificación de las fibras textiles.

Técnicas de análisis

La metodología de trabajo seguida fue la siguiente:

1. Observación previa de la muestra al estereomicroscopio (lupa binocular).
2. Preparación de la muestra.
3. Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida (fig.III.1).

CONCLUSIONES

El tejido original es de lino.

2.2. POLICROMÍA.

Para la preparación de la estratigrafía, la muestra de pintura se englobó en metacrilato y se cortó perpendicularmente para obtener la sección transversal, en la que se observa tanto la capa de preparación como las de pintura.

MATERIAL Y MÉTODO

Técnicas de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.

- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos.

Descripción de la muestra

A continuación se hace una breve descripción de la muestra y de su localización (fig. III.2.).

P82Q1 Negro del suelo.

ESTRATIGRAFÍA

Aumentos: 200X

Descripción: Negro del suelo.

(fig. III.3 de abajo hacia arriba):

- 1) Preparación naranja constituida por granos naranjas, blancos y marrones. Tiene un espesor superior a 310 μm . Está constituida por sulfato cálcico (yeso), blanco de plomo y granos de tierras.
- 2) Capa beige constituida por granos marrones y blancos y alguno naranja. Su espesor oscila entre 80 y 210 μm . Está compuesta por blanco de plomo, granos de calcita, granos de tierras y abundantes granos de cuarzo.
- 3) Capa marrón con granos negros, marrones, blancos y dos grandes amarillos. Su espesor oscila entre 50 y 75 μm . Está constituida por granos de blanco de plomo y granos de calcita, granos de tierras y abundante negro de hueso.

CONCLUSIONES

La obra presenta una preparación naranja constituida por sulfato cálcico (yeso), blanco de plomo y granos de tierras. El espesor máximo medido es de 310 μm .

El negro del suelo está constituido principalmente por negro de hueso.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

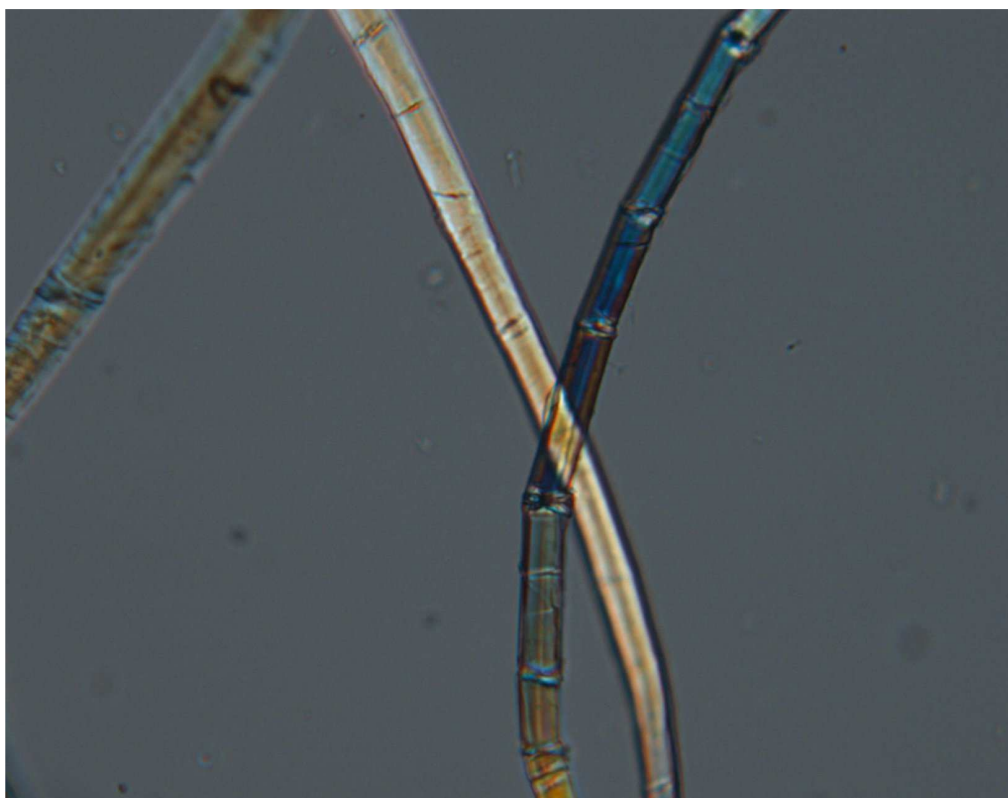
Blancos: blanco de plomo, calcita, cuarzo.

Marrones: tierras.

Negros: negro de hueso.

ANEXO FOTOGRÁFICO

Fig. III.1



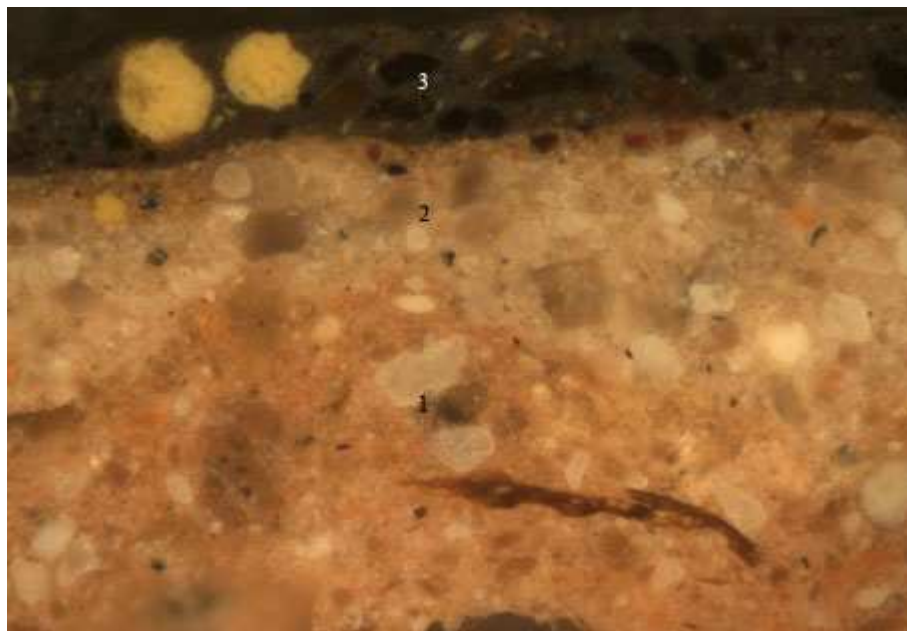
Microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida (200X).

Fig. III.2



Localización de la muestra tomada.

Fig. III.3.



Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada de la muestra P82Q1.

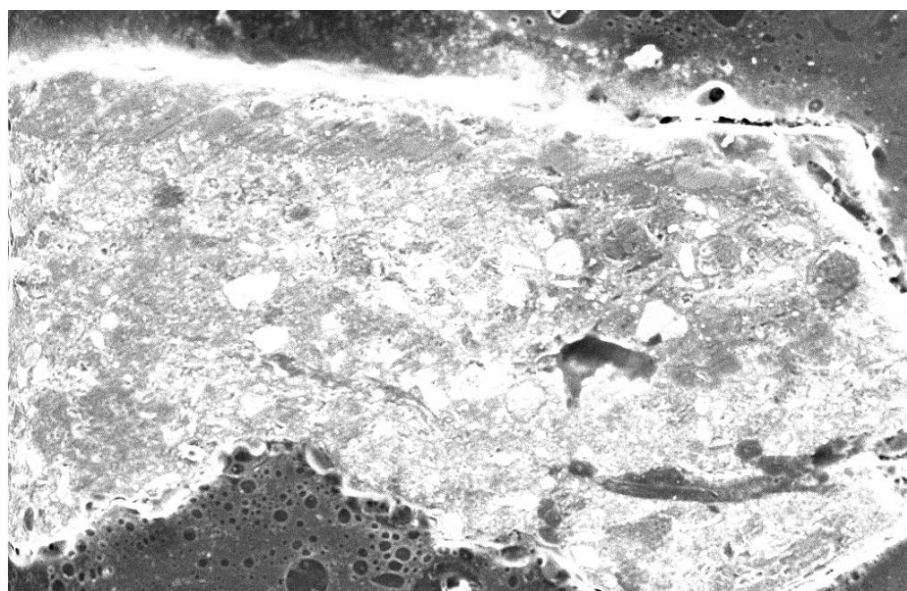


Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo secundario de la muestra P82Q1.

EQUIPO TÉCNICO.

- Memoria final de intervención: **María José Robina Ramírez** Restaurador/a. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio histórico. **María del Valle Pérez Cano.** Historiador/a. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Análisis químico-físico. **Lourdes Martín García y Auxiliadora Gómez Morón** Químico/a - Físico/a. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio fotográfico. **Jose Manuel Santos Madrid.** Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
-

Sevilla, a 30 de Octubre de 2007

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Lorenzo Pérez del Campo