



**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN**

"EL NIÑO VISITANDO A SAN ANTONIO".

ANTONIO CABRAL BEJARANO

SEVILLA

Septiembre 2006

ÍNDICE

Introducción	1
1. Identificación del Bien Cultural	2
2. Historial del Bien Cultural	3
3. Datos técnicos y estado de conservación	6
4. Propuesta de Intervención	14
5. Recursos	16
Equipo Técnico	17
Anexo: Documentación gráfica	18

**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN:
"EL NIÑO VISITANDO A SAN ANTONIO", DE ANTONIO CABRAL
BEJARANO.**

INTRODUCCIÓN.

El presente informe de diagnóstico comprende la elaboración del estado de conservación y la propuesta de tratamiento de la pintura sobre lienzo "El niño visitando a San Antonio".

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

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

El demandante de la intervención 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 desarrollarán en sus dependencias.

La formulación de este informe corresponde a la Fase A de los trabajos a realizar, y se ajusta al protocolo normalizado PR-ECT del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Dentro de la Fase B el plazo de ejecución de esta obra está estimado en once meses.

Para establecer el diagnóstico del estado de conservación se ha empleado principalmente como método de examen, la inspección ocular.

Además en la elaboración del informe se ha contado con la colaboración interdisciplinar de varios profesionales cuyas aportaciones son:

- el reportaje fotográfico con luz normal, rasante y como técnica especial aplicada, la ultravioleta.
- la ficha y un avance del estudio histórico.
- el estudio analítico.

La información generada por los medios anteriores ha posibilitado dar contenido a los diferentes apartados que se desarrollan a continuación.

Nº Registro: P 82

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 actitud 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: 280 x 170 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 lienzos en forma de cuarto de círculo o escuadra que incorporaron los Duques de Montpensier a la capilla tras su compra en 1849. Este encargo fue hecho al pintor Antonio Cabral Bejarano el 22 de mayo de 1850 según aparece en el presupuesto que le dió a los Duques. Concretamente aparece reflejado de la siguiente manera:

“Por dos cuadros de medio punto que representan pasos de la vida de San Antonio que tienen de alto por su lado mayor 9 pies y 10 pies y por su base seis pies y dos pies”¹

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 (Universidad-Colegio; residencia-palacio de los Duques de Montpensier; Seminario, Junta de Andalucía).

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se aprecian.

¹ Legajo 27. Pieza 5. Montpensier. Economía / Asuntos Religiosos Capilla San Telmo / Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850

2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El tema está 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. Movidado 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.

La elección de los temas representan a santos y santas vinculados a la devoción de los Duques. Los diseños de las obras no son originales y están sacados de estampas de la época y copias de artistas como Murillo.

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

El conjunto de pinturas es técnicamente discreto. Más adelante se estudiará el trabajo de este artista cuya trayectoria se desarrolla en Sevilla en la primera mitad del XIX.

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

2.7. CONCLUSIONES.

Se aportará tras las investigaciones.

Notas bibliográficas y documentales.

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

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

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

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

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. BASTIDOR.

3.1.1.. 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.3.2 y 3.3).

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.3.4).

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.3.4).:

- 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, cuyo 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 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 imposibilitan cualquier tipo de movimiento y los transforman en uniones fijas.

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

3.1.2. Intervenciones anteriores.

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

3.1.3. 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. 3.4).

3.1.4. 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.

3.2. SOPORTE.

3.2.1. Datos técnicos.

Tras el examen visual del tejido, se concluye que sus rasgos morfológicos coinciden con los de la tela de lino. La identificación de la **fibra** por el examen de laboratorio confirmará esta apreciación.

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.3.6).

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 y en el caso del primero incluso ondulados y despegados del bastidor (fig.3.5). 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.

3.2.2. 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. En 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).

3.2.3. Alteraciones.

El 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. La 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.3.7).

3.2.4. 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.

3.3. IMPRIMACIÓN.

3.3.1. 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.

3.3.2. Intervenciones anteriores.

No se constatan actuaciones a nivel de este estrato.

3.3.3. 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.3.8).

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

Este craquelado presenta un trazado amplio, describiendo un 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.3.9).

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.3.13).

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

3.3.4. 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.

3.4. PELÍCULA PICTÓRICA.

3.4.1. 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.3.10).

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.3.11 y 3.12) 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.3.13).

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.

3.4.2. 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.3,15).

3.4.3. 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.

3.4.4. 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.

3.5. 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.3.14).

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.) dado 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 han podido visualizar en los márgenes ocultos por el marco, ya que parece que se barnizó con él puesto.

3.6. ESTRATO SUPERFICIAL.

Los depósitos están más presente 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.

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

4.1. ESTUDIOS PREVIOS.

4.1.1. Estudio histórico.

Consistirá en la ampliación y desarrollo del estudio histórico preliminar planteado en este informe diagnóstico. Se completará con la información generada por el trabajo de investigación y con aquellos datos referentes a la historia material obtenidos durante el transcurso de intervención de la obra.

4.1.2. Estudio analítico.

Los estudios científicos a realizar tienen como finalidad obtener un conocimiento más profundo de la obra en todos sus aspectos. Para ello se han aplicado técnicas de análisis no destructivos y microdestructivos.

Los primeros se han efectuado para documentar y servir de apoyo a la propuesta de intervención.

Con carácter previo a este informe diagnóstico, se ha realizado el estudio fotográfico inicial de la obra, empleando diversas fuentes de luz: normal, rasante y ultravioleta. Los datos aportados por éstas dos últimas técnicas especiales se han ido reflejando en los apartados correspondientes del estado de conservación.

Se podrían aplicar otros métodos de examen, como son la radiografía y la reflectografía infrarroja, pero que en el caso de esta obra no se creen indispensables ya que no aportarían datos relevantes para su intervención.

Las técnicas de análisis microdestructivos se han llevado a cabo para determinar la naturaleza de los materiales constitutivos de la obra.

La identificación del tejido o la confirmación del examen visual practicado, está pendiente de realizar. Por lo que las conclusiones se incluirán en la memoria final.

La toma de micromuestras de pintura para proceder a su análisis ha quedado condicionado por las características del estado de conservación de la obra. Con carácter previo al desmontaje del marco tuvo lugar esta operación. Por la existencia entonces de un único punto adecuado para la extracción (el único orificio existente), se eleccionó una sola muestra.

Las conclusiones obtenidas de su estudio analítico ya se han expuesto en los apartados correspondientes.

No obstante, tras el desmontaje se ha visto la posibilidad de extraer otra muestra de los bordes dañados. Su análisis completará la información obtenida hasta el momento y se incluirá en la memoria final.

Sería conveniente además la identificación de la sustancia con la que se impregnó la pintura, para estudiar su proceso de degradación y determinar los medios adecuados para su eliminación.

4.2. TRATAMIENTO.

Tras realizar la inspección visual de la obra que ha permitido la descripción pormenorizada del estado de conservación, y con los datos proporcionados hasta el momento por la analítica y el estudio fotográfico, se cuenta con la información necesaria para poder definir una propuesta de intervención.

La actuación a seguir se debe concretar en función de lo que demanda el nivel de conservación. Al haberse considerado como relativamente aceptable, no se plantea una intervención integral de la obra. Algunas fases de la restauración comprenderán por tanto sólo tratamientos parciales.

Los diversos procesos se acometerán siguiendo el orden expuesto, no obstante podrá ser modificado según lo requiera el transcurso de los trabajos:

- Desmontaje del marco.
- Limpieza del anverso y reverso para eliminar el polvo y depósitos superficiales, mediante aspirado y brocha suave.
- Disposición del cuadro en horizontal, colocación de bandas de acetato entre bastidor y tela, e introducción de unos moldes de poliuretano adaptados al formato de la obra para poder realizar la fijación.
- Protección integral de la superficie pictórica con papel de seda empleando como adhesivo afín a la obra coleta.
- Fijación puntual de las líneas de cuarteado más acentuadas, con ayuda de calor y humedad.
- Eliminación de las deformaciones localizadas de la tela: mediante peso y humedad controlada.
- Adecuación del bastidor original: el buen estado del mismo aconseja su reutilización. Se plantea mejorar su morfología mediante el biselado de sus aristas con un lijado.
- Eliminación del papel de protección.
- Colocación de un pequeño injerto en el orificio existente protegido por una gasa en el reverso, empleando como adhesivo beva film.
- Realización del test de disolventes, para seleccionar el más adecuado según la naturaleza de la capa de protección.
- Fase de limpieza: realización de catas de limpieza, eliminación del estrato superficial degradado y remoción del barniz oxidado.
- Estucado de las pequeñas lagunas de los márgenes de la obra utilizado un estuco de composición tradicional.
- Reintegración de las lagunas anteriores con acuarelas a base de rigatino, aplicando el criterio de discernibilidad a corta distancia. Tras reintegrar con este sistema acuoso, si se requiere tras el barnizado, se propone retocar con pigmentos al barniz.
- Barnizado: el tipo de barniz a emplear se decidirá de forma consensuada con la responsable de la obra con la que se empareja.
- Memoria final.

Se llevará a cabo el seguimiento fotográfico de las distintas fases, según sea la práctica habitual en este centro.

5. RECURSOS

Los recursos humanos y materiales para la elaboración de esta propuesta han sido los proporcionados por el IAPH.

Para la intervención de la obra se cuenta con la misma colaboración interdisciplinar.

El tiempo estimado de once meses, los medios materiales disponibles y la ejecución material de los trabajos por parte de un restaurador se consideran adecuados, aunque se precise de la ayuda puntual de otra persona en determinadas fases.

EQUIPO TÉCNICO.

- Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención. **María José Robina Ramírez** Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio histórico. **María del Valle Pérez Cano**. Historiadora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Análisis químico-físico. **Lourdes Martín García. Auxiliadora Gómez Morón** Químico-Física. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio fotográfico. **Jose Manuel Santos Madrid**. Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
-

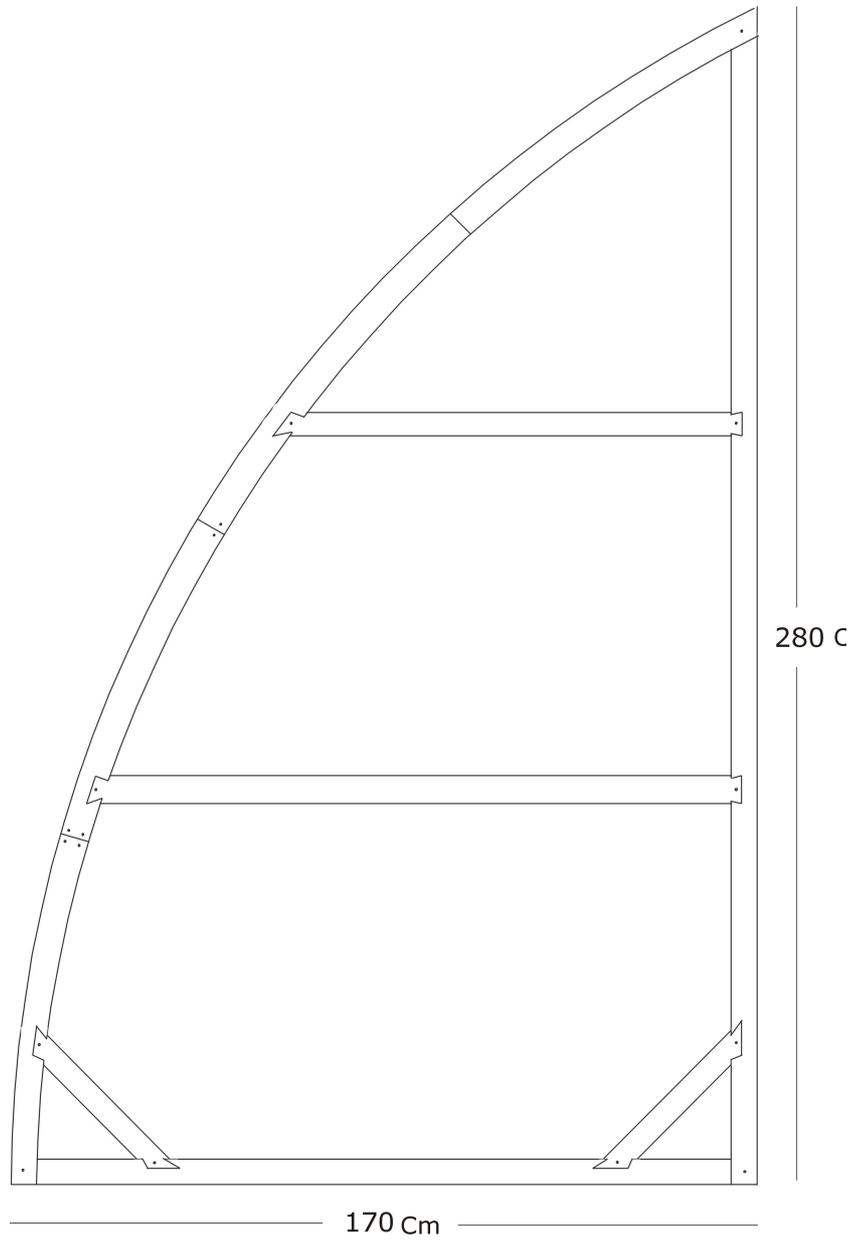
Sevilla, a 28 de septiembre de 2006

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

Lorenzo Pérez del Campo

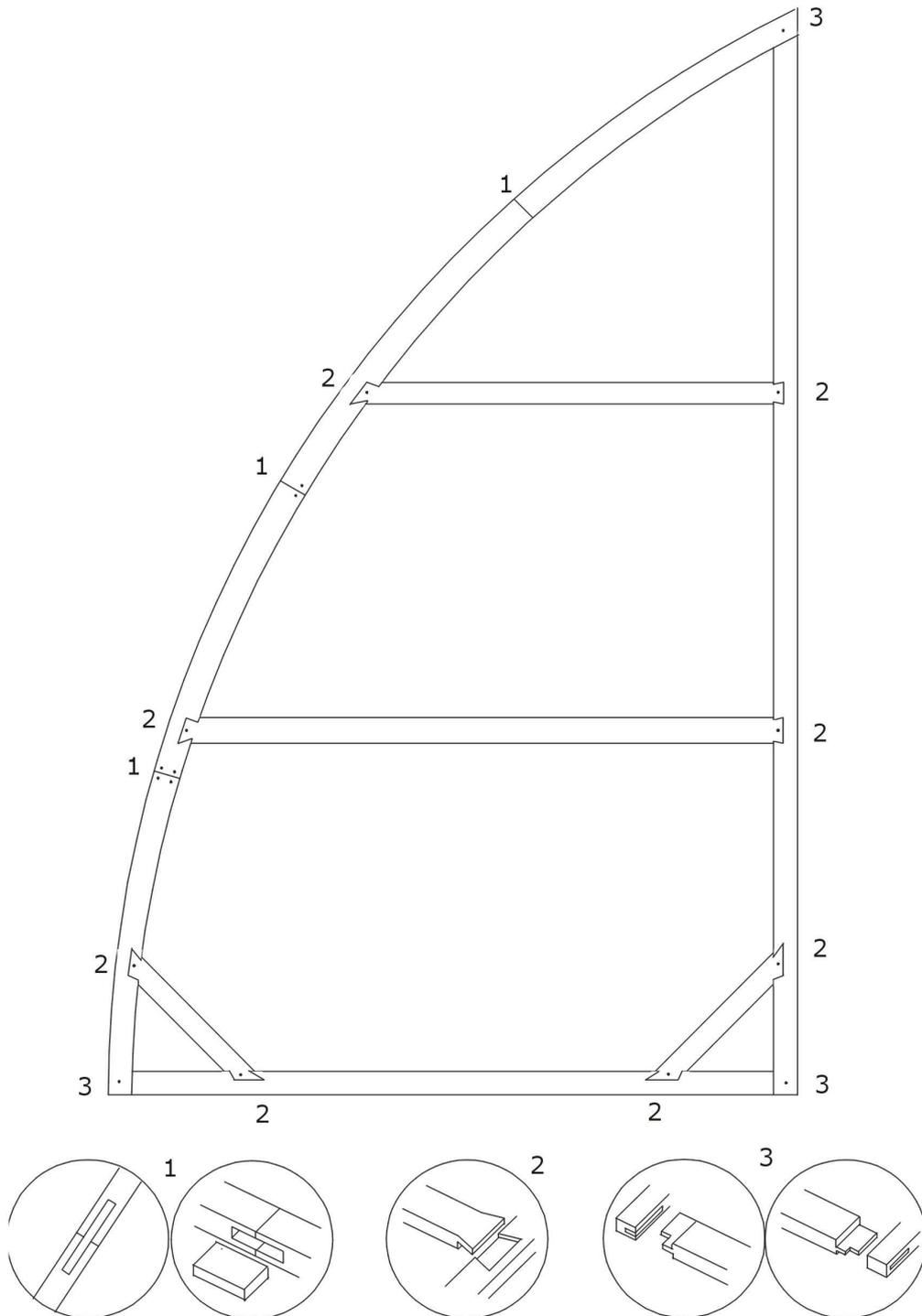
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura 3, 1



Medidas

Figura 3, 2



Bastidor: gráfico de ensambles

Figura 3, 3



Reverso soporte y bastidor

Figura 3, 4



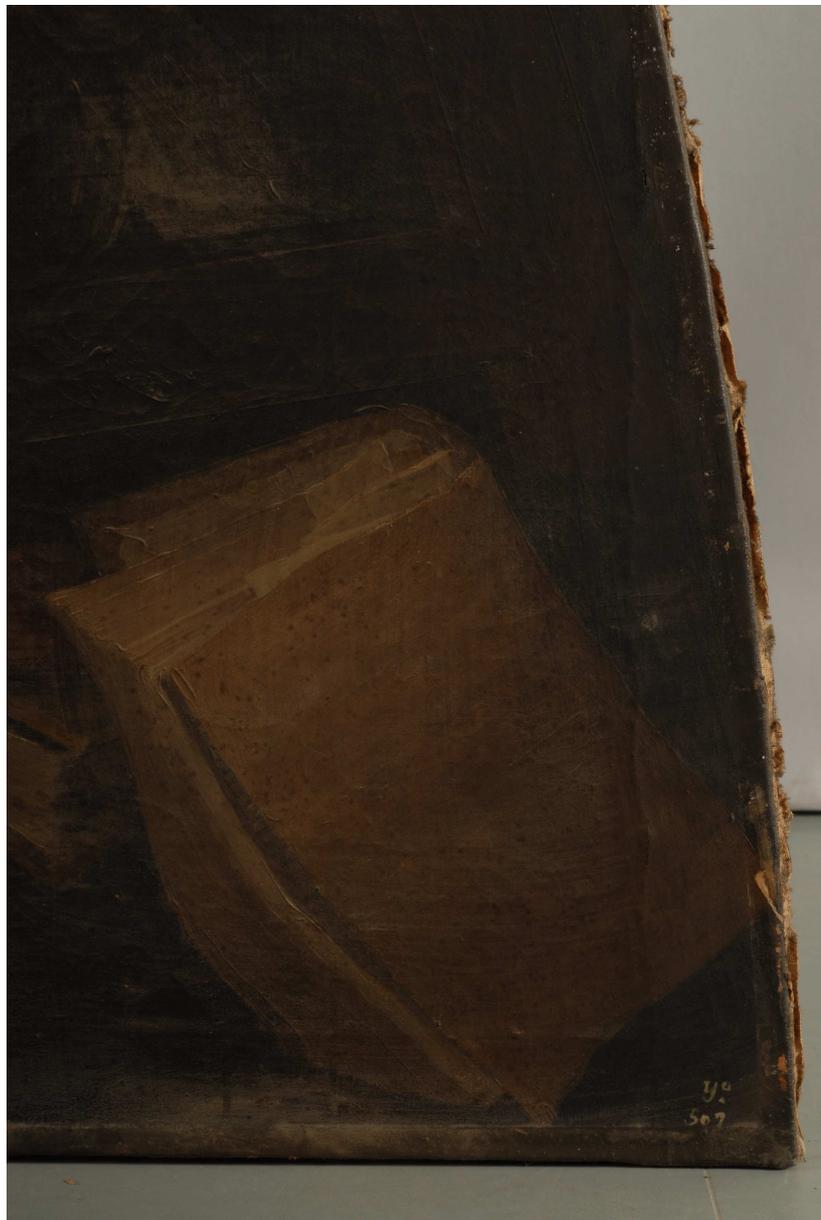
Detalle de travesaño en escuadra y ensamble de lengüeta exenta

Figura 3, 5



Márgenes del soporte

Figura 3, 6



Pieza añadida y marca de la costura

Figura 3, 7



Orificio en el soporte por impacto accidental

Figura 3, 8



Luz rasante: Deformaciones del soporte y líneas de cuarteado

Figura 3, 9



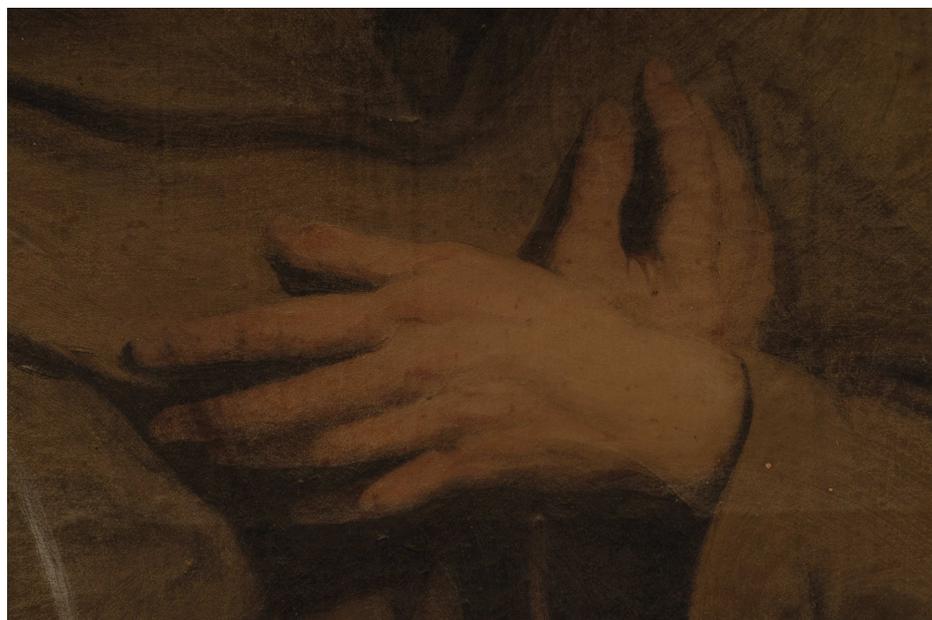
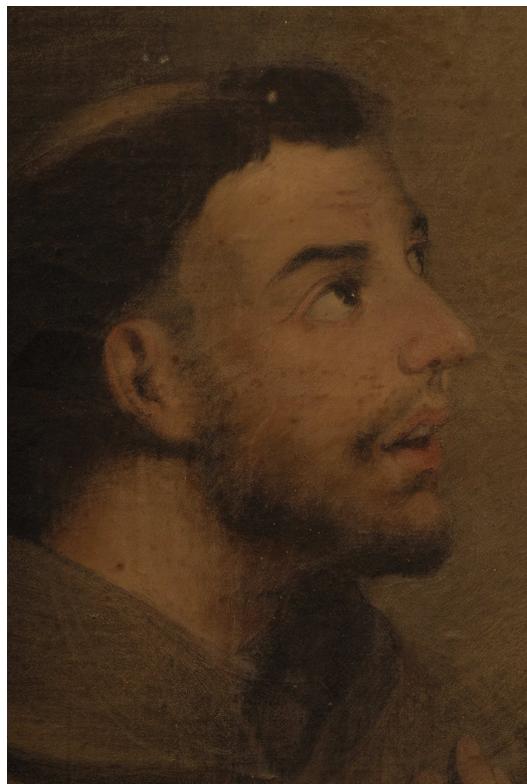
Luz rasante: Cuarteados en zona central en forma de caracol

Figura 3, 10



Vista general de la pintura : estado inicial

Figura 3, 11



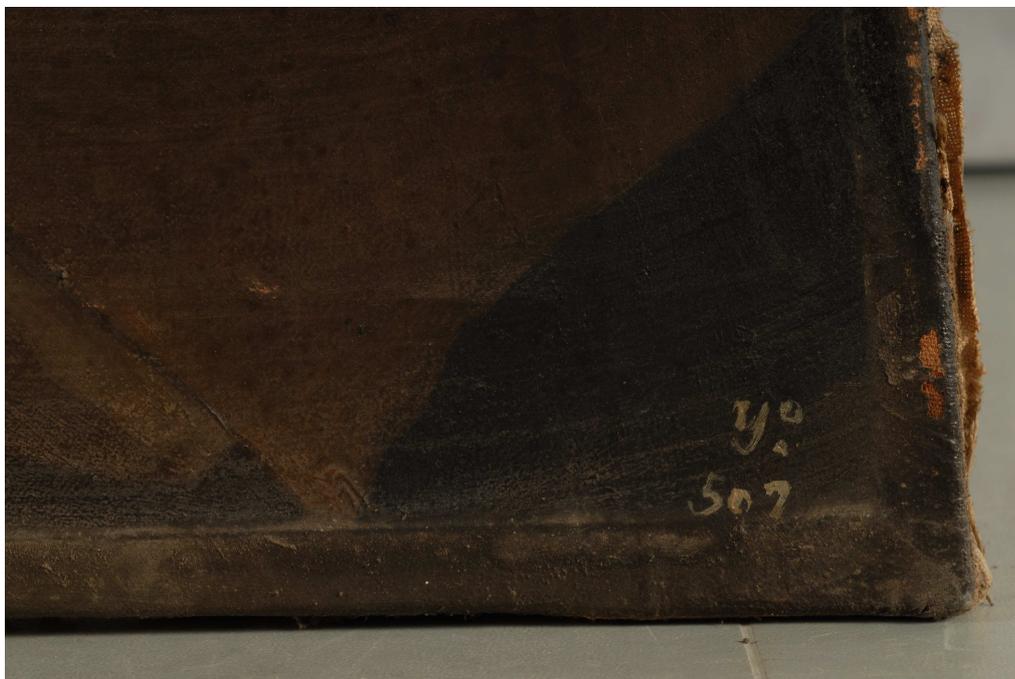
Detalles de la técnica pictórica

Figura 3, 12



Detalles de la técnica pictórica

Figura 3, 13



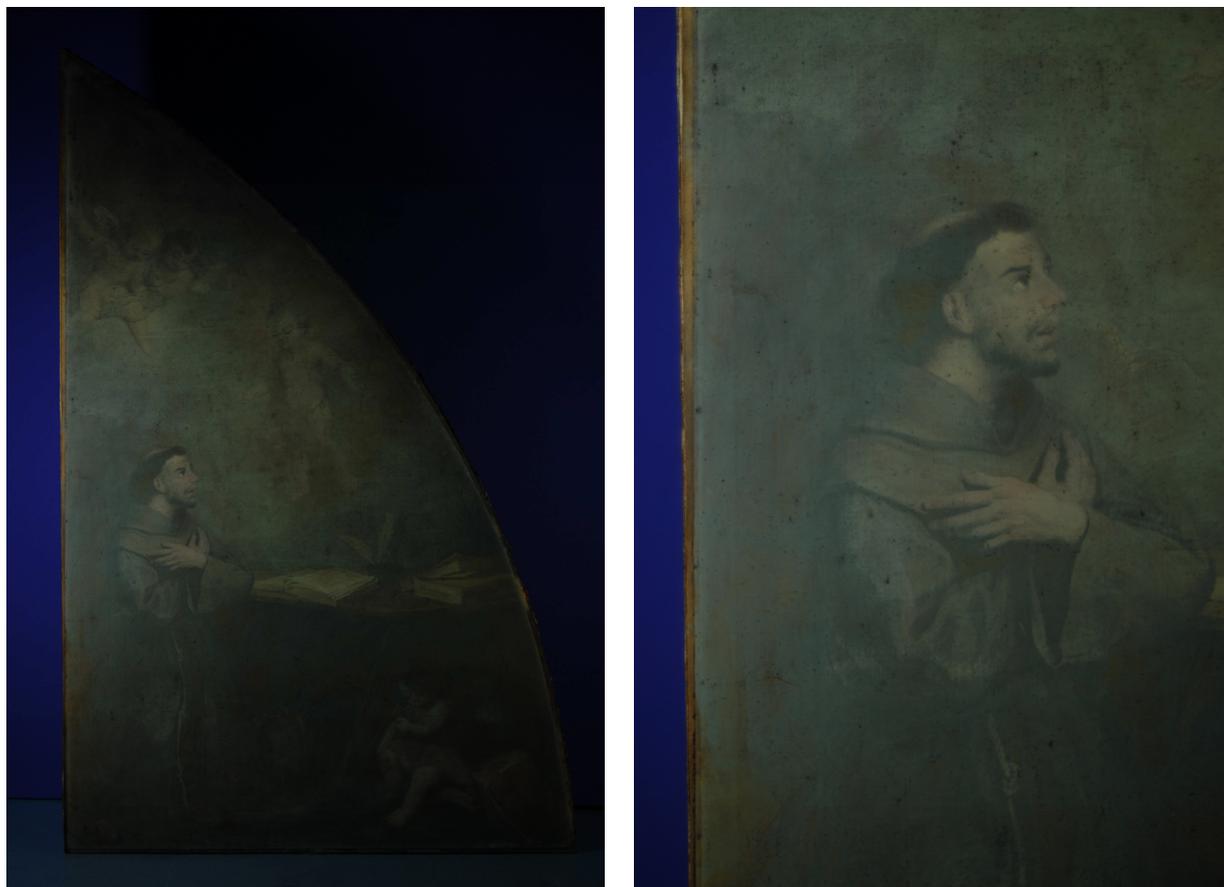
Ángulo inferior derecho: detalle de nota de inventario, marcas de bastidor y pérdidas de capa pictórica.

Figura 3, 14



Estrato superficial degradado

Figura 3, 15



Fotografías con luz ultravioleta