



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
"SAN JOSÉ". ANTONIO CABRAL BEJARANO

CAPILLA DEL PALACIO DE SAN TELMO

SEVILLA

Febrero 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	5
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....	6
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.....	16
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	18
CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO	
1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	21
2. TRATAMIENTO.....	30
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	34
CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO	
1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.....	59
2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.....	59
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	62
EQUIPO TÉCNICO	70
DOCUMENTACIÓN ADJUNTA	72

INTRODUCCIÓN

El presente informe de diagnóstico comprende la elaboración del estado de conservación y la propuesta de tratamiento de la pintura sobre lienzo "San José". Pertenece al conjunto de santos ubicados en los lunetos de la capilla del palacio de San Telmo, concretamente en el muro del Evangelio.

Constituye la tercera obra del grupo denominado "Lote P-A", siendo su identificación: P64 Santo 2. Muro Evangelio.

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 han desarrollado en sus dependencias.

La formulación de este memoria corresponde a la última fase de los trabajos realizados, y se ajusta al protocolo normalizado PR-ECT del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

El plazo de ejecución del tratamiento de esta obra ha sido de tres meses.

Para establecer el diagnóstico del estado de conservación incluido en este documento se empleó principalmente como método de examen la inspección ocular.

Además, en la elaboración del mismo 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.
- . El estudio histórico.
- . El estudio analítico del soporte.

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

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Nº Registro: P 64

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

- 1.1. TÍTULO U OBJETO. San José
- 1.2. TIPOLOGÍA. Pintura
- 1.3. LOCALIZACIÓN.
 - 1.3.1. Provincia: Sevilla
 - 1.3.2. Municipio: Sevilla
 - 1.3.3. Inmueble: Capilla San Telmo
 - 1.3.4. Ubicación: Muro del evangelio. Luneto
 - 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 José con el niño Jesús en brazo.
- 1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.
 - 1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo
 - 1.5.2. Dimensiones: 1,44 x 85 (h x a)
 - 1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: Aparece en el bastidor y en el marco escrito a lápiz el número 11 en el lateral derecho. El número 8 en el marco, por el lado curvo.
- 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 doce pinturas en forma de cuarto de círculo o escuadra que incorporaron los Duques de Montpensier a la capilla del Palacio de San Telmo tras la compra del mismo, al Estado en 1849. Los Duques de Montpensier adquirieron el edificio de la antigua Universidad de Mareantes para establecer su residencia en Sevilla. Este encargo fue hecho al pintor Antonio Cabral Bejarano en mayo de 1850. El pintor fue el responsable de acometer todas las intervenciones 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 el alcance del mismo².

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.

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

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

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.

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

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

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

Las cuatro pilastras iguales a la del arco toral y dorar los cuatro 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 moldura 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 se 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 arreglados 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 r.v. 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 reundidos recibido para ello el terciopelo a 1200 r.v. 2.400

Por dorar las molduras de las enjutas del arco que sostienen la tribuna de SS AA 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 Cabral Bejarano no sólo es el autor de las pinturas, con sus molduras sino además de las tribunas y sus adornos. Tradicionalmente, se aseguraba la participación de sus hijos en el encargo, 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 las 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

Por entregado a Bejarano a cuenta de las obras de la capilla nº 27.2000 r.v.

Existe una nota del carpintero que trabaja con Bejarano: José María Rios, 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 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 para 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

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

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 esta 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 frontalería 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.

Sintetizando lo expuesto anteriormente: cada luneto tuvo un costo individual de 800 reales de vellón y la pintura y dorado de cada moldura 160 reales de vellón. Los temas representados fueron facilitados por el duque, lamentar que hasta el momento no se ha encontrado en el archivo dicha lista.

Los Duques de Montpensier realizaron numerosos inventarios de sus propiedades con fines administrativos y testamentarios, algunos incluso

fueron editados a modo de catálogo.⁴ En uno de estos inventarios dedicado a su colección de pintura⁵ incluye la tasación de las obras en éste encontramos la misma anotación recogida en el encargo del proyecto de Cabral Bejarano con el mismo precio, no sabemos el año (aunque está en torno a la década de los sesenta) exacto, ni quien lo redacta, aunque la teoría más cercana es que lo hace Joaquín Domínguez Bécquer que trabajó para la familia durante esos años.

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 Huerfanos a continuación se desglosa 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 el Palacio de San Telmo de Sevilla previo a su restauración y rehabilitación a cargo de la Dirección General de Bienes Culturales. En éste informe se establece tres niveles de conservación en función del estudio

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)

organoléptico de las obras. 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 estos cuadros en concreto lo define su estado de conservación como: "todos destensados y deformados, en parte por las especiales características del formato, cuyo lado curvo ha provocado pandeos en los soportes y bastidores marcados en profundas aristas. Bolsas con acumulación de restos murarios en las zonas inferiores. La capa pictórica oscurecida por depósitos de polvo y oxidación de los barnices- no obstante son policromías intencionadamente oscurecidas-, impide en muchos casos determinar con claridad el dibujo y rasgos de la figuras".

2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

José era hijo de David esposo de la Virgen María y padre nutricio de Jesús. El culto a su figura ha variado a lo largo de la historia, inicialmente la iglesia no lo consideraba especialmente importante. Ésto se refleja también, en los evangelios ya que sólo aparecen en los de San Lucas y San Mateo teniendo que recurrir a los evangelios apócrifos para completar aquellos aspectos menos conocidos de su vida. A partir de la edad media se empezará a considerar la figura del patriarca, pero el gran impulso se lo dará santa Teresa de Jesús (le llamaba "el padre de su alma") consagrando las fundaciones de los diferentes conventos. A ellos le seguirán otras órdenes como los Franciscanos y Jesuítas que extienderán el culto.

En 1621 se establece el diecinueve de marzo como fiesta universal obligatoria. Ese apogeo se traduce en un mayor número de obras del santo así como un debate en torno a cómo debía representarse. En un principio se le representaba como un anciano de barba blanca, para evitar así interpretaciones dudosas y excluirlo de cualquier posibilidad que lo acercara a la paternidad del niño Jesús. Pero gracias a la influencia de Santa Teresa se comienza a interpretarse como un hombre mucho más joven de cabellos castaños y que diera la imagen de protector de la Virgen. Aunque se seguirá representandolo mayor para escenas narrativas como la natividad. Será a partir del Barroco cuando los artistas empiezen a popularizar la imagen devocional de san José con el niño Jesús de manera aislada.

Uno de los artistas que contribuirá a la fijación de éste prototipo del santo será Murillo que lo interpretará como un hombre joven con cabellera negra, barba amplia y vestido con túnica marrón, que actúa como protector y guía del niño Jesús. Teniendo en su producción algunos de los

mejores exponentes como por ejemplo el San Jose con el niño Jesús de la serie de los Capuchinos (1665) hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La representación de Cabral Bejarano seguirá la estela fijada por Murillo. El prototipo empleado es el de un san José joven que (como el que hemos comentado más arriba) sostiene al niño Jesús en una mano y en la otra una rama lirio símbolo de pureza y que esta relacionado con la vara florida que brotó en el Templo cuando san José fue escogido como esposo de la Virgen María. El niño Jesús sostiene la bola del mundo.

La elección de los temas representan a santos y santas vinculados a la devoción de los duques de Montpensier. Al desconocer la lista proporcionada por los Montpensier a Cabral Bejarano, ignoramos sin en ella existía anotaciones al margen que explicaran la causa de tal selección. Es conocida la religiosidad de los duques de Montpensier y en especial de la duquesa. A nivel general, se podría considerar que los santos y santas son reyes y reinas, obispos o papas.

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 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 paralelo al periodo histórico en el que se halla la ciudad. Sevilla vive en un cierto desarrollo económico, 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 el proyecto de

la capilla y posteriormente en diversos retratos y copias de Murillo que le fue encargando para decorar sus propiedades.

En este punto cabe preguntarse por la elección de Cabral 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 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 pretensiones 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 y que se había criado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe rey de Francia gran amante de la pintura barroca 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 Carracci, 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)

Desde el punto de vista morfológico Cabral Bejarano construye la obra con la figura de tres cuartos, de frente y sobre fondo neutro. Hay que tener en cuenta la altura elevada y los detalles del fondo se perderían. Existe un doble tratamiento en la imagen. Para las zonas de la anatomía busca una mayor definición en la picelada el resto de la composición lo resuelve más rápidamente con un trazo más abierto.

Lógicamente la temática del cuadro no da pie a grandes alardes técnicos o compositivos resulta encorsetada a patrones ya bien establecidos desde el barroco.

Existe una cierta intencionalidad en dotar a cada uno de los personajes de la serie, de rasgos definitorios para dar una mayor credibilidad, siendo los santos los que quizás estén mejor logrados.

Es significativo que en este trabajo al igual que en luneto dedicado a san Francisco de Asís sean los que más similitudes guarden con la obra de

Murillo, no es casualidad que ambos son temas muy conocidos en la trayectoria de pintor sevillano, ya que en el resto de las obras no le son tan deudoras.

Esta pintura es una de las doce que realizó para ser colocada en los lunetos de la bóveda de la capilla, como el resto están concebidas de la misma forma no existiendo desigualdad técnica entre ellas. Su lectura en conjunto podría ser definida como una galería de retratos de "santos ilustres", al igual que existía otra de personajes ilustres en las dependencias del palacio. La capilla ya poseía su propio programa iconográfico, bien definido, por ello no había lugar ni espacio para desarrollar otros temas hagiográficos en la nave, aunque sí se colocaran en lo alto de la tribuna las dos escuadras grandes de la vida de San Antonio pero que no se ven a simple vista. Por ello la decisión del duque fue muy respetuosa con el entorno existente.

2.7. CONCLUSIONES

Es una pintura de corte académico, correcta, 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 se entienda 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 éste tipo de pinturas.

La serie está concebida de forma austera pocos elementos simplemente los atributos básicos de los santos, necesarios para que se reconozcan. Esta economía de medios puede resultar a veces monótona, pero proporciona gran unidad al conjunto. No hay nada anecdótico y los detalles se reducen sólo a alguna joya, o un textil más o menos elaborado, ésta no era la preocupación del artista que prefiere centrarse en el rostro y en captar de manera subjetiva la santidad del personaje. Sin embargo a veces se puede confundir el misticismo con la quietud.

Señalar que en esta capilla 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. Aunque la realidad, es que las representaciones están más cercanas a la pintura de historia ya que los cuadros están tratados más como personajes históricos que como santos.

Notas bibliográficas y documentales.

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

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

ALVAREZ LOPERA, J.: *La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX*, en Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo I-1, 1998

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

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

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

GARCÍA FELGUERA, M.S.: *La fortuna de Murillo 1682-1900*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1989

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

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

LUNA, M.: *La iconografía de San José en la colección de pintura del Museo de arte colonial de Mérida*, Merida, 2001

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

PÉREZ CALERO, G.: *A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los Duques de Montpensier*, Laboratorio de Arte, 18, Sevilla, 2005

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

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

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

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.: *El duque de Montpensier y la introducción de la estética orientalista en España*, en *Arte e Identidades Culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998

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*, Ediciones Gudalquivir, Sevilla, 1992

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Figura I. 1. Inscripciones en marco y bastidor

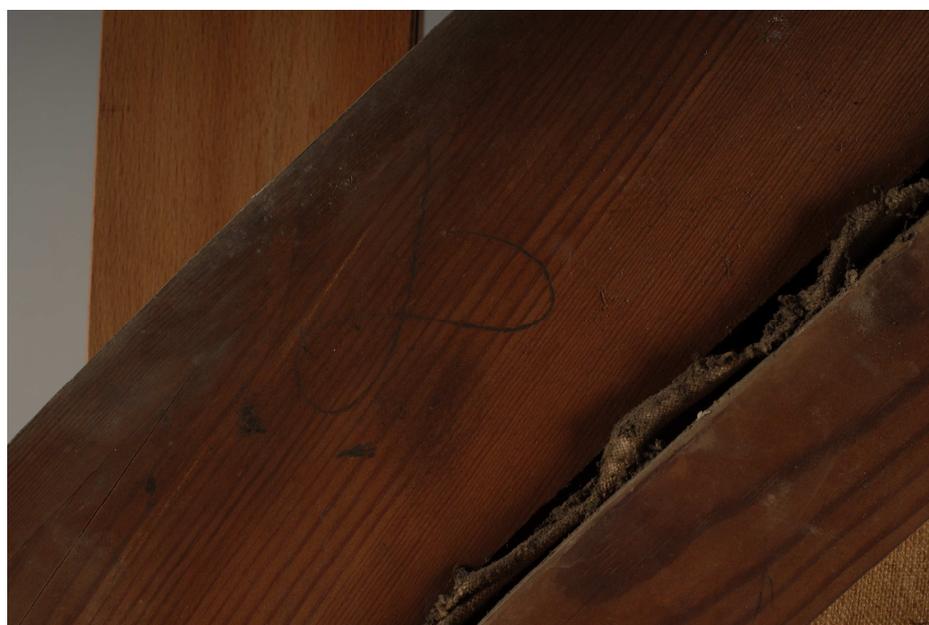


Figura I. 2. Inscripción en marco

CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. DATOS TÉCNICOS.

1.1.1. Bastidor.

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

El **tipo de corte** empleado para la obtención de los largueros es el tangencial, mientras que en el travesaño central se utilizó el corte radial.

La **tipología** del bastidor queda condicionada por el espacio ocupado por la obra en la capilla: un luneto del muro del evangelio. Por ello adopta el formato triangular.

Posee tres largueros de 1,9 cm. de grosor, el izquierdo e inferior rectos y el derecho curvo, junto con un travesaño central (Figura II. 2).

Todas las piezas muestran las aristas vivas, carecen de rebaje interno o chaflán, incluso el travesaño central. Éste por ser más fino, queda con su cara externa al mismo nivel que los largueros y separado del lienzo por 7mm. en su punto más alejado, ya que su grosor es irregular: 1,5 -1,2 cm.

Muestra un **tipo de ensamble** habitual en la construcción de bastidores: el llamado de caja y espiga. En este caso adopta la variante de escopladura calada: el contrahilo de la espiga asoma por el canto de los largueros.

El travesaño central y el larguero inferior son los que embuten sus espigas en los verticales (Figura II. 3).

Como sistema de fijación adicional de los ensamblados se introducen perpendicularmente en ellos, espigas de madera de 3-4 mm de diámetro. Se sitúan dos en cada uno, menos en el vértice superior donde hay tres (Figura II. 4) y en el acoplamiento del lateral curvo, donde sólo hay una.

El lateral curvo está constituido por la unión de dos piezas, cuyo ensamble se sitúa en la mitad superior. El acoplamiento entre ambos se realiza mediante la introducción de una falsa lengüeta de 14 x 0,7 cm., visible en ambos cantos.

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 ensamblados imposibilitan cualquier tipo de movimiento y los transforman en uniones fijas.

Tras la inspección visual, no se han detectado **inscripciones** relevantes, tan sólo la anotación a lápiz del número once y una línea en el extremo curvo superior (Figura II. 4).

1.1.2. Soporte.

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 confirma 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 14 x14.

Por las dimensiones de la obra de tipo medio, el soporte sólo se compone de una **pieza**.

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.

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 entre 7-10 cm; en el curvo las distancias entre las puntillas se acortan y se disponen entre 4-7 cm., estando más próximas entre sí a medida que se acercan al vértice superior.

En el borde inferior los intervalos oscilan entre 6-9 cm.

La tela del orillo que monta en el lateral recto izquierdo conforma el margen más estrecho en origen (se verá más adelante que por problemas de conservación actualmente es el inferior). Los bordes de tela que montan sobre los demás listones son más anchos sobrepasando los 2 cm. y llegando a rebasarlo en algunos puntos.

Los extremos del margen curvo y los del inferior son muy irregulares, apareciendo deshilachados y en el caso del primero incluso ondulados y despegados del bastidor (Figura 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.

1.1.3. Imprimación.

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 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. La analítica deberá confirmar la naturaleza de esta sustancia.

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

1.1.4. Película pictórica.

La representación de San José en actitud contemplativa con el Niño Jesús en brazos responde al tratamiento y **técnica pictórica** imperante en el siglo XIX respecto a los temas religiosos.

Se trata de una pintura con escaso cromatismo elaborada siguiendo unas pautas academicistas. La paleta queda reducida a los tonos blancos, ocre, pardos 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 delgada y uniforme. El tratamiento pictórico de cada elemento adopta, no obstante, algunas variantes:

Los rostros y las manos aparecen más trabajados que el resto, con pinceladas poco marcadas y más difuminadas, para conseguir definir y perfilar mejor los rasgos.

Las telas y las flores en cambio se plasman con una técnica menos elaborada y más directa. Los pliegues de los ropajes se construyen con pinceladas largas, más sueltas y algo empastadas; algunos de estos pliegues se muestran casi esbozados.

El fondo aparece casi monocromo y difuminado, restándole así poca importancia en la composición.

Respecto a la técnica empleada se puede afirmar que se trata de una pintura al óleo, aunque ésta deberá ser confirmada por la analítica correspondiente. Tras el examen visual no se ha detectado ninguna firma de autoría.

1.1.5. Capa de protección.

Las características del barniz original sin degradar se han podido visualizar en los márgenes ocultos por el marco: constituía un estrato brillante y transparente que avivaba los tonos de la pintura. En ciertos puntos aún se aprecia la pincelada de barniz que deja sin cubrir los extremos del cuadro. La analítica determinará la naturaleza de la resina empleada en su composición.

1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

1.2.1. Bastidor.

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

1.2.2. Soporte.

No se constata que se hayan realizado en la tela intervenciones posteriores a su ejecución.

1.2.3. Imprimación y película de color.

Al igual que los elementos anteriores, estos estratos permanecen intactos. Tras la inspección de la obra con luz ultravioleta, se ha podido comprobar la inexistencia de retoques ni repintes en la capa pictórica (Figura II. 19).

1.2.4. Capa de protección.

De igual modo, la superficie pictórica conserva el barniz original, no habiendo recibido aplicaciones posteriores de otra capa de protección.

1.3. ALTERACIONES.

1.3.1. Bastidor.

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

Como **lesiones** mencionables sólo se visualizan varios orificios en el listón curvo y dos pequeñas **fisuras** poco significativas en el tramo inferior del mismo. Éstas parecen haber tenido su formación en origen. Así mismo son visibles las marcas dejadas por las puntillas que lo fijaban al marco (Figura II. 5).

En el mismo larguero y en el extremo inferior encontramos un trozo de papel adherido probablemente durante su último traslado, es decir, el transporte a esta institución (Figura II. 6).

En el larguero vertical, bajo el ensamble con el travesaño, hay una mancha de un color pardo oscuro que por su aspecto parece óleo (Figura II. 7).

El soporte de madera permanece prácticamente íntegro. No hay lesiones que se puedan considerar **lagunas**.

1.3.2. Soporte.

Se mantiene en su estado originario, sin reentelar. A pesar de ello el tejido, en general, no manifiesta síntomas de **fragilidad** ni falta de consistencia.

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

El grado de **tensado** de la tela no es homogéneo en toda la superficie: en la mitad inferior es aceptable pero se muestra algo más deficiente en la superior.

El estudio con luz rasante aquí evidencia ciertas **deformaciones**, ya advertidas tras el primer examen visual por el polvo depositado en ellas.

Se trata de cuatro abolsamientos o pliegues transversales no muy acusados, que parten del lateral izquierdo en forma ligeramente descendente, y que desaparecen ya próximos al borde curvo del lienzo (Figura II. 8).

Estos pliegues parecen haber sido motivados por el formato del cuadro y por la tipología del bastidor. Al estar localizados en la parte superior no se cree que se deban a una deformación por el peso acumulativo de la tela. Es probable que en el montaje de la tela no se equilibraran adecuadamente las tensiones entre los laterales recto y curvo que quedan enfrentados entre sí. A ello se une la falta de cuñas en el bastidor que imposibilitó en su momento una correcta funcionalidad expansiva.

Se advierten en la tela otro tipo de deformaciones producto igualmente del tipo de bastidor. La ausencia de bisel en las aristas internas ha dado lugar a la formación de las típicas líneas marcadas por el anverso. El travesaño central por su borde superior y el larguero inferior se marcan de manera evidente, siendo la más notoria la del listón inferior.

El estado de los **márgenes** del soporte que doblan sobre el bastidor se presenta desigual. El borde izquierdo recto manifiesta de forma acusada las "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. Alrededor de las puntillas la tensión ha provocado incluso algunos desgarros.

En los otros márgenes en cambio son apenas perceptibles estos daños.

El deterioro más relevante en el borde inferior son las **faltas** en el extremo izquierdo y los **orificios** alrededor de las puntillas que parecen producidos por un ataque biológico. Han llegado a tal extremo en algunos casos que la tela se ha desclavado totalmente (Figuras II.9 y II.10).

La explicación podría estar en la ubicación de dichos clavos: en la zona inferior la humedad se deposita y permanece más tiempo tras la aplicación de la cola. Además es un lugar de acumulación de polvo y suciedad que a su vez promueve la retención de la humedad ambiental y consecuentemente la oxidación de los elementos de metal es muy acentuada. La degradación extrema del tejido habría propiciado la virulencia del ataque biológico.

La misma patología encontramos de manera menos acentuada en el vértice superior, donde los orificios de las puntillas se han agrandado tanto que éstas han perdido su función de tensado y la tela está suelta (Figura II.11).

Se han tomado muestras para analizar y a la vista de los resultados se podrá completar esta información.

En el margen curvo se detectan algunas puntillas que fueron mal introducidas, originando el filo de la cabeza la rotura de la tela circundante. La misma patología se observa en el vértice superior, donde la tela se ha soltado.

El soporte conserva su integridad, considerando como **laguna** sólo un pequeño orificio de pequeñas dimensiones en el tercio inferior izquierdo, en la línea del bastidor, que probablemente sea original, es decir, un defecto de factura de la tela. En el bastidor, justo detrás del orificio, hay una acumulación matérica adherida al bastidor, que parece haber sido introducida allí desde el anverso (Figuras II.12 y II.13). Se han tomado muestras para analizar y comprobar si corresponde al mismo material del que se componen los estratos pictóricos. De ser así se confirmará esta hipótesis.¹

En la mitad superior y por el reverso hay unos trazos o garabatos oscuros, que podrían estar hechos con la misma materia que la mancha oscura del bastidor, aunque aquí su aspecto no parece oleoso (Figura II.14).

1.3.3. Imprimación.

El estado de conservación de este estrato es correcto en todos los sentidos. El nivel de **cohesión** es el adecuado.

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, provocados con toda seguridad, por cambios bruscos de las condiciones ambientales (tanto de temperatura como de humedad) así como por fallos en la técnica de ejecución, han tenido como consecuencia la formación de **cuarteado y marcas del bastidor**. El cuarteado es de trazado amplio, describe líneas ligeramente levantadas en cresta y adopta formas bien diferenciadas: retícula de grandes dimensiones, espirales y amplias líneas que cruzan la obra en sentido transversal y diagonal.

Se distribuye por toda la superficie pictórica. Las zonas más acentuadas están en los rostros de las figuras, correspondiendo con la mayor carga matérica (Figuras II.15 y II.16). Otras agrupaciones menos acentuadas se distribuyen por varias zonas de la superficie pictórica:

- . En el vértice superior, donde adopta la forma de líneas transversales, ligeramente oblicuas y distantes entre sí.

- . En el vértice inferior derecho aparece un conjunto de líneas de cuarteado de trazado más corto en sentido diagonal (Figura II.17).

El bastidor, al no tener bisel y como consecuencia de los movimientos de la tela, se encuentra marcado de manera evidente y generalizada, pero donde más se acentúa es en el listón superior del travesaño central y en el larguero inferior (Figura II.8).

El estrato de imprimación conserva su integridad.

1.3.4. Película de color.

El nivel de conservación de la película de color es bastante aceptable. Ello se puede afirmar por varios motivos:

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.

Tanto el **craquelado** que aflora a la superficie pictórica como las **marcas** del bastidor son los transmitidos por la imprimación.

Por último, la pintura preserva su integridad total, exceptuando la falta ocasionada por el pequeño **orificio** de la tela.

Como único deterioro reseñable de este estrato habría que considerar ciertos indicios de **alteraciones cromáticas**.

La túnica de San José, por ejemplo, muestra un aspecto bastante plano y carente de matices, y podría ser consecuencia de una alteración de pigmentos. No obstante, la valoración exacta de estos cambios cromáticos se podrá realizar mejor una vez eliminada la capa de protección, para poder determinar si se trata realmente de una alteración del color o de una distorsión de los tonos provocada por la degradación del barniz.

1.3.5. Capa de protección.

El barniz original ha sufrido un proceso de deterioro evidente. Esto se ha puesto de manifiesto al compararlo con el que permanece oculto por el marco. En la actualidad ha perdido totalmente el brillo original. A ello se suma la oxidación natural de la resina que lo ha transformado en un estrato amarillento que amortigua y enturbia los tonos.

1.3.6. Depósitos superficiales.

El polvo y la suciedad están más presentes en el anverso que en el reverso. Sobre la superficie pictórica los cúmulos se hacen visibles de dos formas: de forma generalizada se deposita como polvo blanco sobre los pliegues y deformaciones del soporte (Figuras II.8, II.11, II.12, II.15, II.16 y II.17).

Existe otra variante de suciedad presente sobre la obra en forma de minúsculos gránulos oscuros y dispersos (Figura II.15 y II.16).

Se advierten también algunas manchas blanquecinas que posiblemente provengan de algún roce o contacto accidental (Figura II.11).

Las acumulaciones de polvo se acrecientan en el borde inferior, entre el marco y la tela dando lugar a una franja blanquecina (Figura II.17).

En el reverso la suciedad también es copiosa, hallando los habituales depósitos remetidos entre la tela y el bastidor (Figura II.18).

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

Las deyecciones de insectos son escasas.

1.4. CONCLUSIONES

Una vez realizada la descripción de las alteraciones que presenta y después de comprobar la inexistencia de intervenciones anteriores, se deduce que el estado de conservación general de la obra es aceptable.

Las conclusiones específicas para cada uno de los elementos son:

- Bastidor: 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 sustituyó, sino que se adaptó.
- Soporte: se circunscriben los daños a deformaciones poco pronunciadas y una pequeña rotura, subsanables con un tratamiento localizado del soporte. Además, la ausencia de fragilidad y la integridad que presenta se consideraron como factores positivos a la hora de descartar un posible forrado de la tela.
- Imprimación y capa pictórica: estos estratos manifiestan un buen nivel de conservación, exceptuando algunos craquelados aislados levemente acentuados que requerían un tratamiento de asentado.
- Permanece intacta la concepción original de la pintura por la falta de retoques y repintes posteriores.

- No existían alteraciones cromáticas significativas.
- Capa de protección: el barniz original muestra la degradación producto del envejecimiento y de la oxidación natural de las resinas.
 - Depósitos superficiales: son el resultado de la normal acumulación en el tiempo de la suciedad y del polvo ambiental.

2. TRATAMIENTO

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

El proyecto ha sido realizado en los talleres de intervención de pintura del I.A.P.H. (en la entreplanta de tejidos), contando en todo momento con el material necesario para llevar a cabo la intervención.

La actuación se concretó en función de lo demandado por el nivel de conservación de la obra. Al haberse considerado como relativamente satisfactorio, no se planteó una intervención integral de la obra.

Algunas fases de la restauración comprendieron por tanto sólo tratamientos parciales.

Los diversos procesos se acometieron siguiendo el orden expuesto, no obstante, éste pudo ser modificado durante el transcurso de los trabajos:

2.2. INTERVENCIÓN

2.2.1. Estudio analítico

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

Los primeros se efectuaron para documentar y servir de apoyo a la intervención. Se realizó el estudio fotográfico inicial de la obra, empleando diversas fuentes de luz: normal, rasante y ultravioleta. Los datos aportados por éstas técnicas especiales se han reflejado en el apartado que corresponde al estado de conservación. Asimismo se ha llevado a cabo el seguimiento fotográfico de las distintas fases de la restauración.

Las técnicas de análisis microdestructivos se llevan a cabo para determinar la naturaleza de los materiales constitutivos de la obra. En primer lugar el estudio e identificación del soporte a partir de una fibra obtenida del borde del lienzo.

Con la toma de micromuestras de pintura extraídas se pretende alcanzar los siguientes objetivos:

- determinar la composición de la capa de preparación/imprimación: aislante, cargas y aglutinante.
- caracterizar los principales pigmentos empleados.

Los datos aportados por estas técnicas analíticas han sido reflejados en los apartados referentes a características técnicas y estado de conservación. La documentación generada, informes, microfotografías y gráficos, se incluye en esta memoria en el capítulo correspondiente.

2.2.2. Limpieza superficial

Limpieza del anverso y reverso para eliminar el polvo y depósitos superficiales, mediante aspirado y brocha suave.

2.2.3. Protección y fijación

Protección con papel japonés y fijación puntual de los craquelados dispersos más acentuados, empleando como adhesivo afín a la obra cola de conejo, con ayuda de calor y humedad controlados.

2.2.4. Limpieza del bastidor

Limpieza química del bastidor, utilizado hisopos de algodón empapados en etanol y agua al 50%.

2.2.5. Adecuación del bastidor original

Rebaje en bisel del canto interior del bastidor para evitar que se vuelva a marcar en la pintura. Al no desmontar la tela, este proceso se ha realizado con sumo cuidado, ayudándonos de lijas de distintos grosores.

2.2.6. Colocación de parche

Se colocó un parche de gasa de seda natural en el orificio, utilizando como adhesivo Beva film (Figura II.20).

2.2.7. Refuerzo de bordes

Colocación de bordes de refuerzo en la parte inferior y en el ángulo superior, sin desmontar el lienzo del bastidor totalmente. Primero se acometió el borde inferior y después el ángulo superior, de la manera que sigue:

- Desmontaje parcial del bastidor: se desclavó el borde a reforzar y los laterales hasta una altura de 25 cm. aproximadamente; se colocaron cuñas entre bastidor y lienzo, que permitieron operar en la tela desde el reverso.
- Colocación de borde utilizando tela de lino afín a la original, empleando como adhesivo Beva film (Figuras II.26 y II. 27).

2.2.8. Refuerzo de la sujeción de la tela al bastidor.

Los clavos originales que se encuentran en buen estado han sido respetados. Sólo donde faltaban, donde se habían perdido o donde era necesario quitarlos (para eliminar la suciedad acumulada entre el bastidor y la tela) han sido reemplazados por grapas de acero inoxidable. También se han colocado grapas en aquellos lugares donde la separación entre clavos era tanta que había provocado deformaciones en la tela con el paso del tiempo, mejorando en general el grado de tensión.

Planchado de los bordes sobresalientes y deshilachados de la tela hacia dentro para protegerlos.

2.2.9. Limpieza

Tras la realización del test de disolventes, se determinó la mezcla más adecuada: isooctano-isopropanol. La proporción empleada en los tonos claros fue 50:50, mientras en los tonos tierras y oscuros (menos estables) 60:50 (Figuras II.21, II.22 y II.23).

2.2.10. Estucado

Estucado del orificio utilizado un estuco de composición tradicional.

2.2.11. Reintegración

Reintegración de laguna anterior con acuarelas a base de diminutos puntos, aplicando el criterio de discernibilidad a corta distancia.

2.2.12. Barnizado

Se decidió de forma consensuada dar una sola mano de barniz a toda esta serie de cuadros.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Figura II. 1. Estado previo



Figura II. 2. Estado previo. Reverso

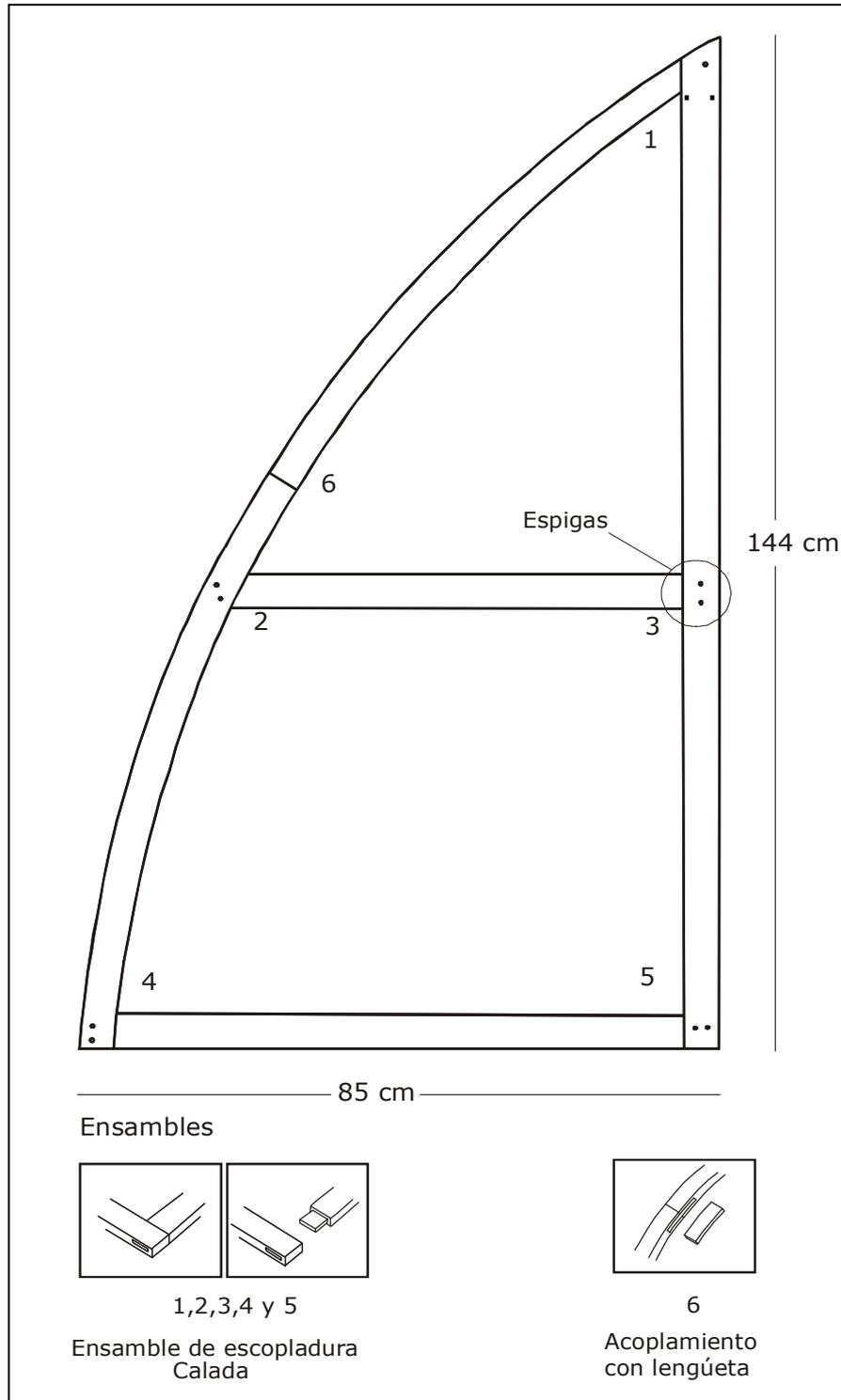


Figura II. 3. Gráfico del bastidor y los ensambles



Figura II. 4. Inscripción, espigas, nudos, suciedad.



Figura II. 5. Lesiones en bastidor, bordes desgarrados



Figura II. 6. Papel adherido al bastidor. Suciedad



Figura II. 7. Mancha en el bastidor, bajo el travesaño



Figura II. 8. Luz rasante: deformaciones



Figura II. 9. Faltas en el margen inferior



Figura II. 10. Faltas en el margen inferior



Figura II. 11. Ángulo superior: margen desgarrado

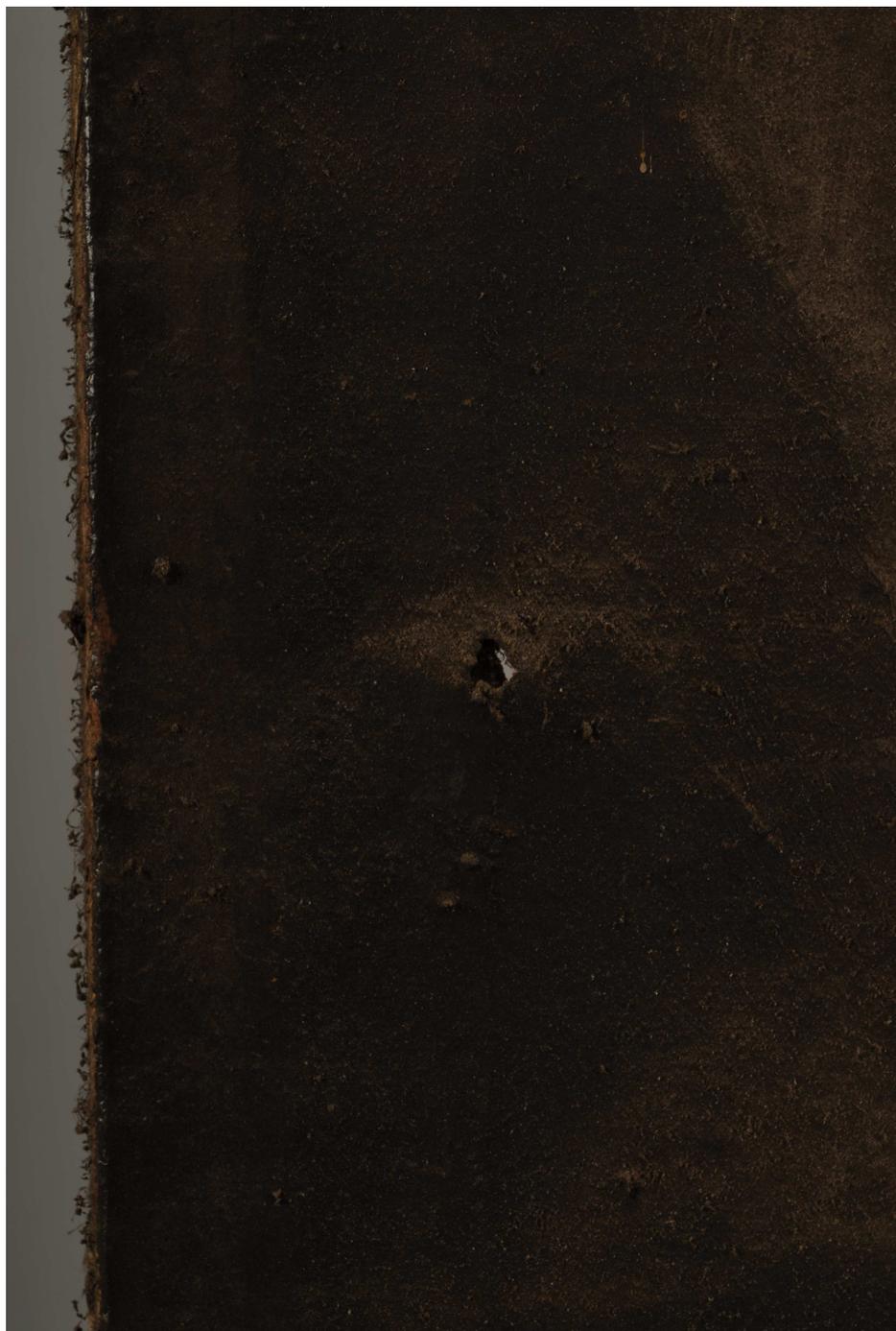


Figura II. 12. Orificio, anverso



Figura II. 13. Orificio, reverso

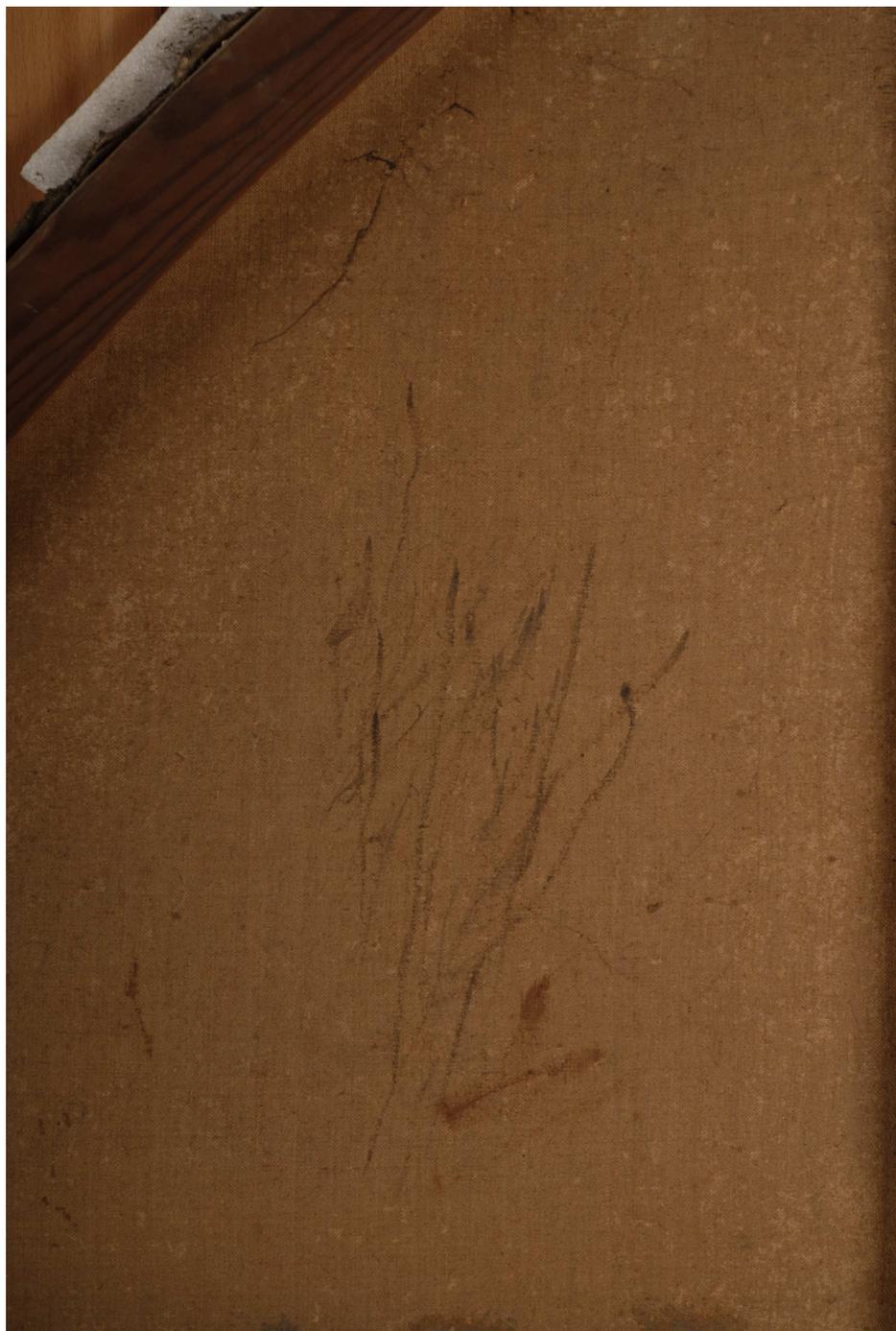


Figura II. 14. Manchas en el soporte textil

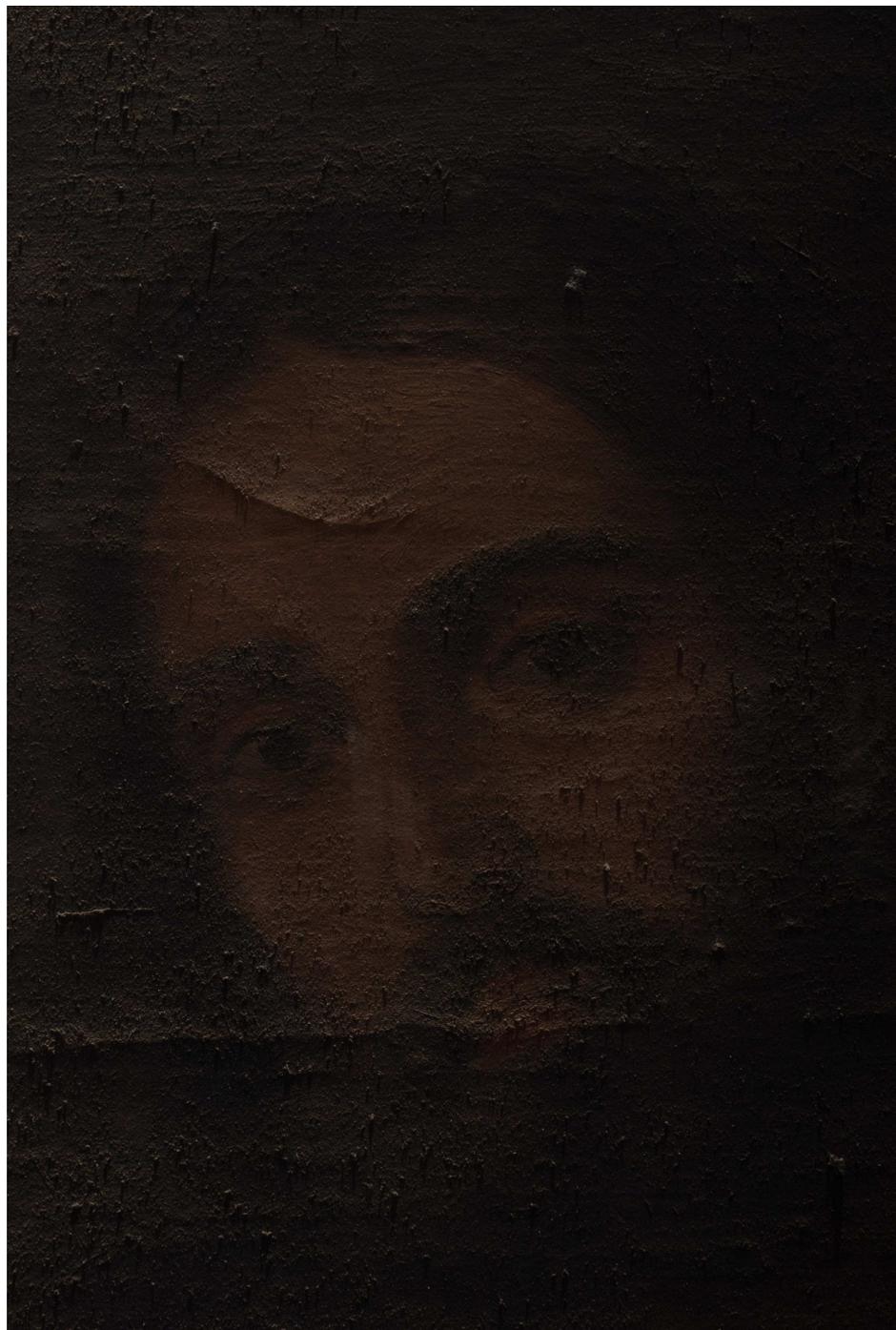


Figura II. 15. Cuarteado con levantamiento, marca del bastidor, depósitos superficiales.

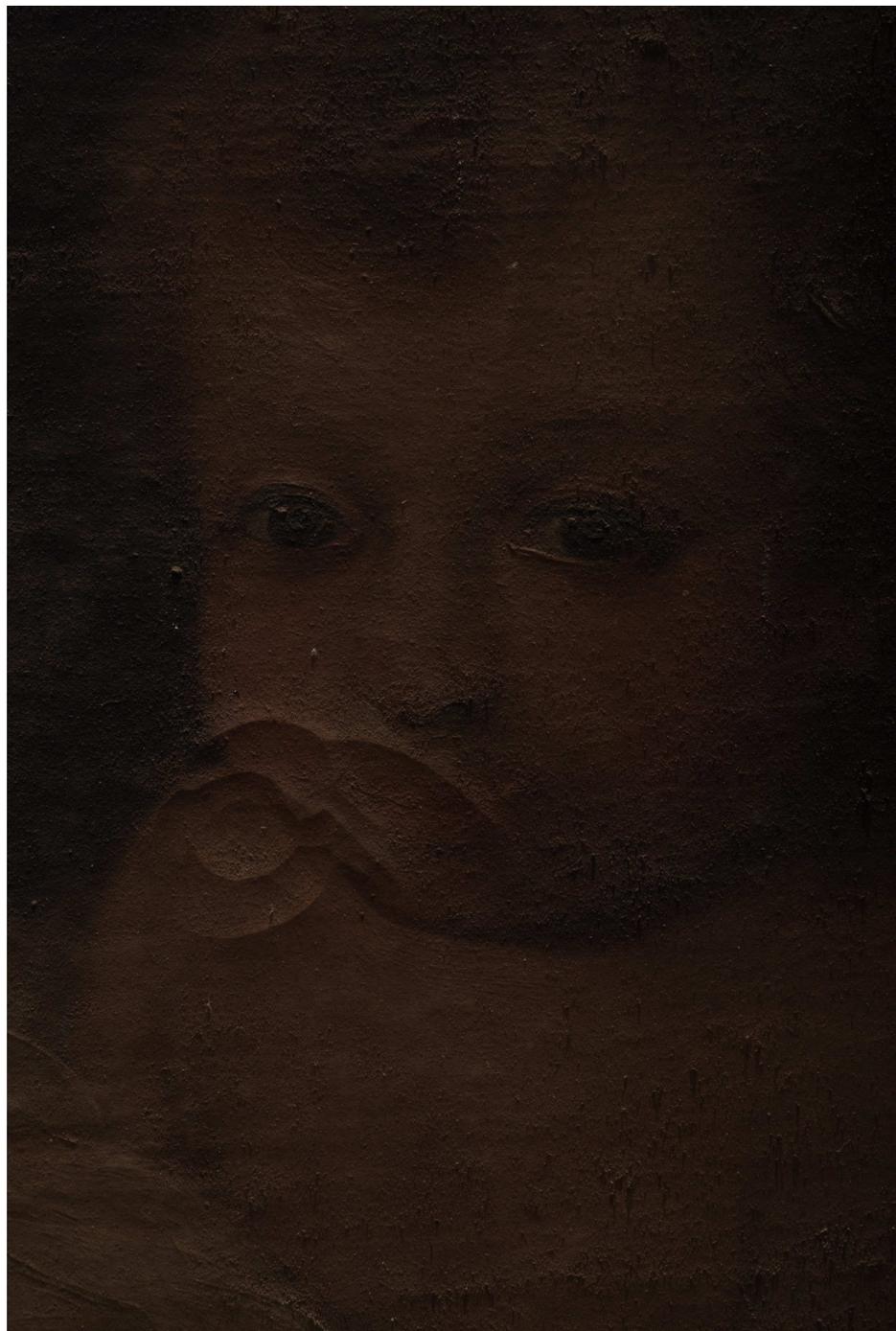


Figura II. 16. Cuarteado con levantamiento, depósitos superficiales.



Figura II. 17. Cuarteado diagonal, depósitos superficiales, bordes deshilachados.



Figura II. 18. Depósitos de polvo en el bastidor

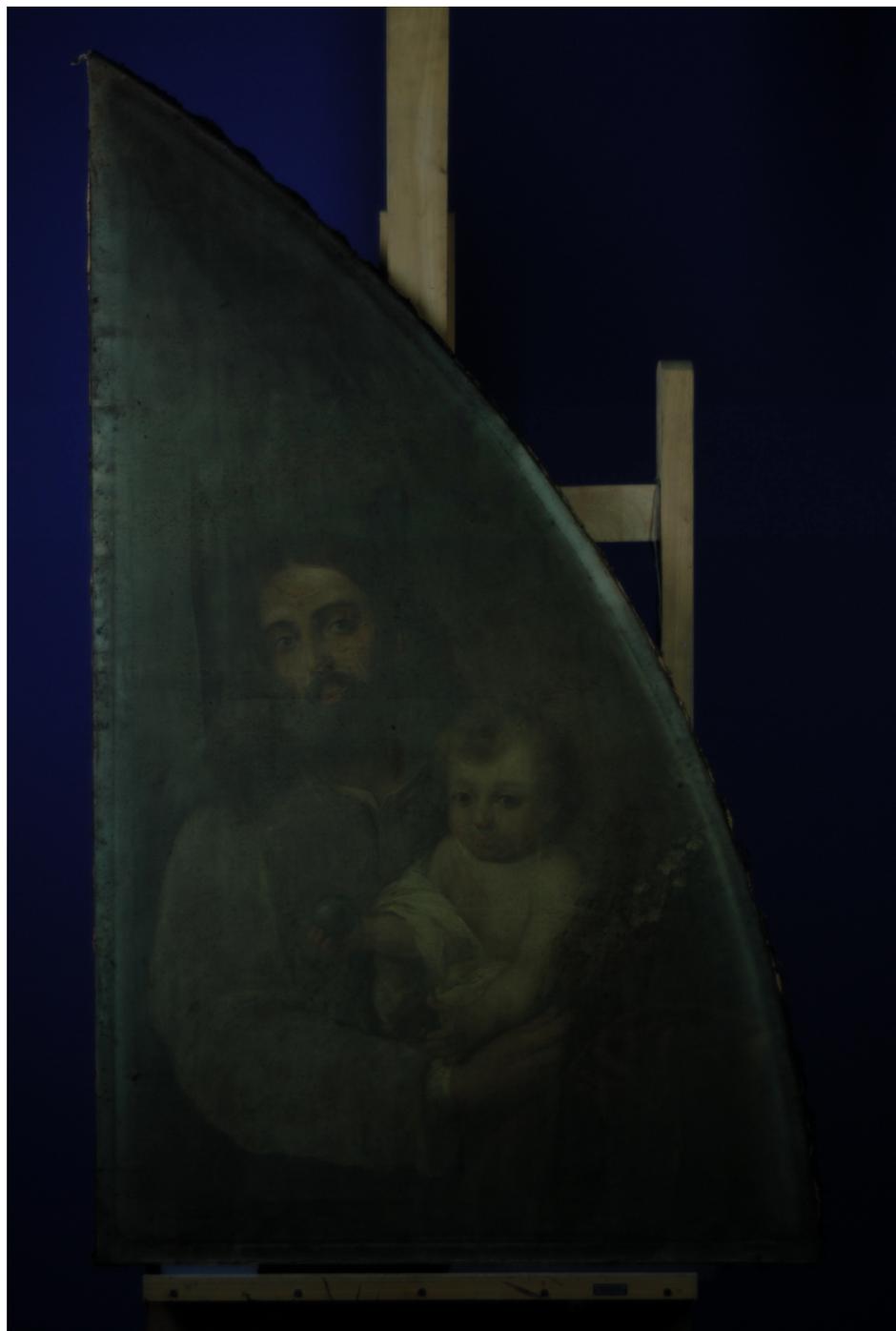


Figura II. 19. Estudio ultravioleta



Figura II. 20. Parche de gasa en el orificio

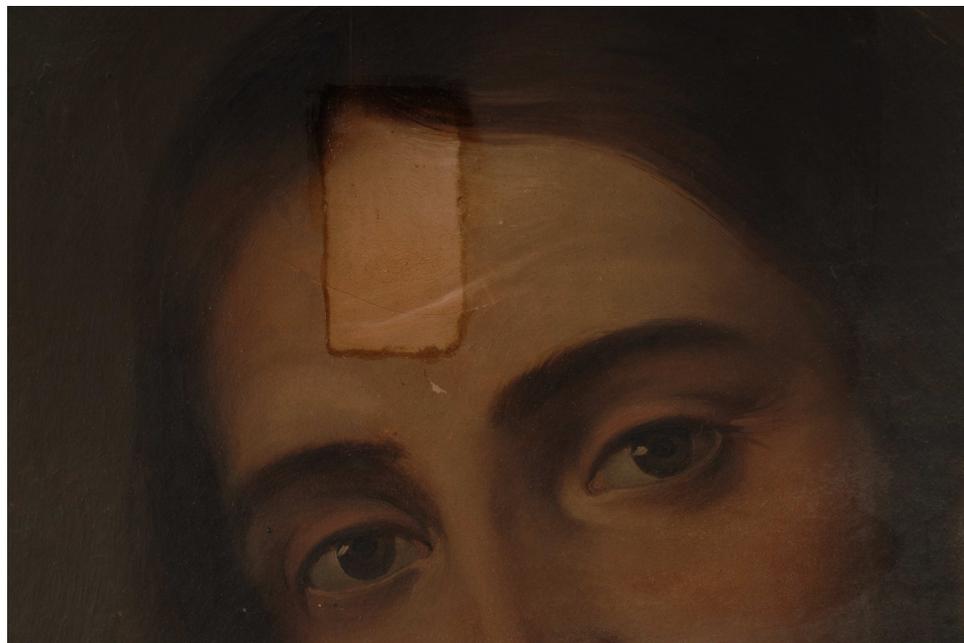


Figura II. 21. Prueba de limpieza

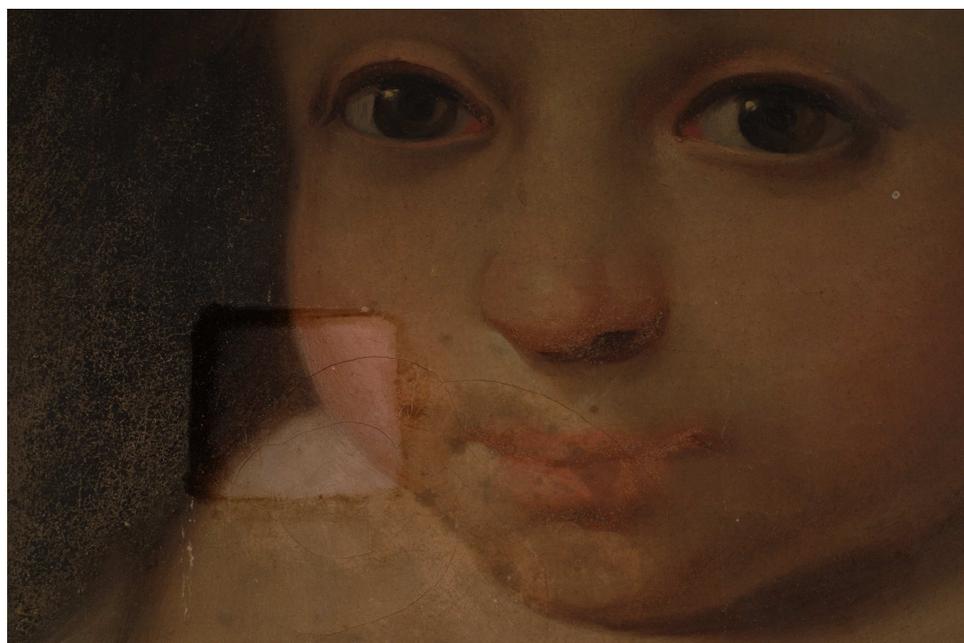


Figura II. 22. Prueba de limpieza



Figura II. 23. Prueba de limpieza

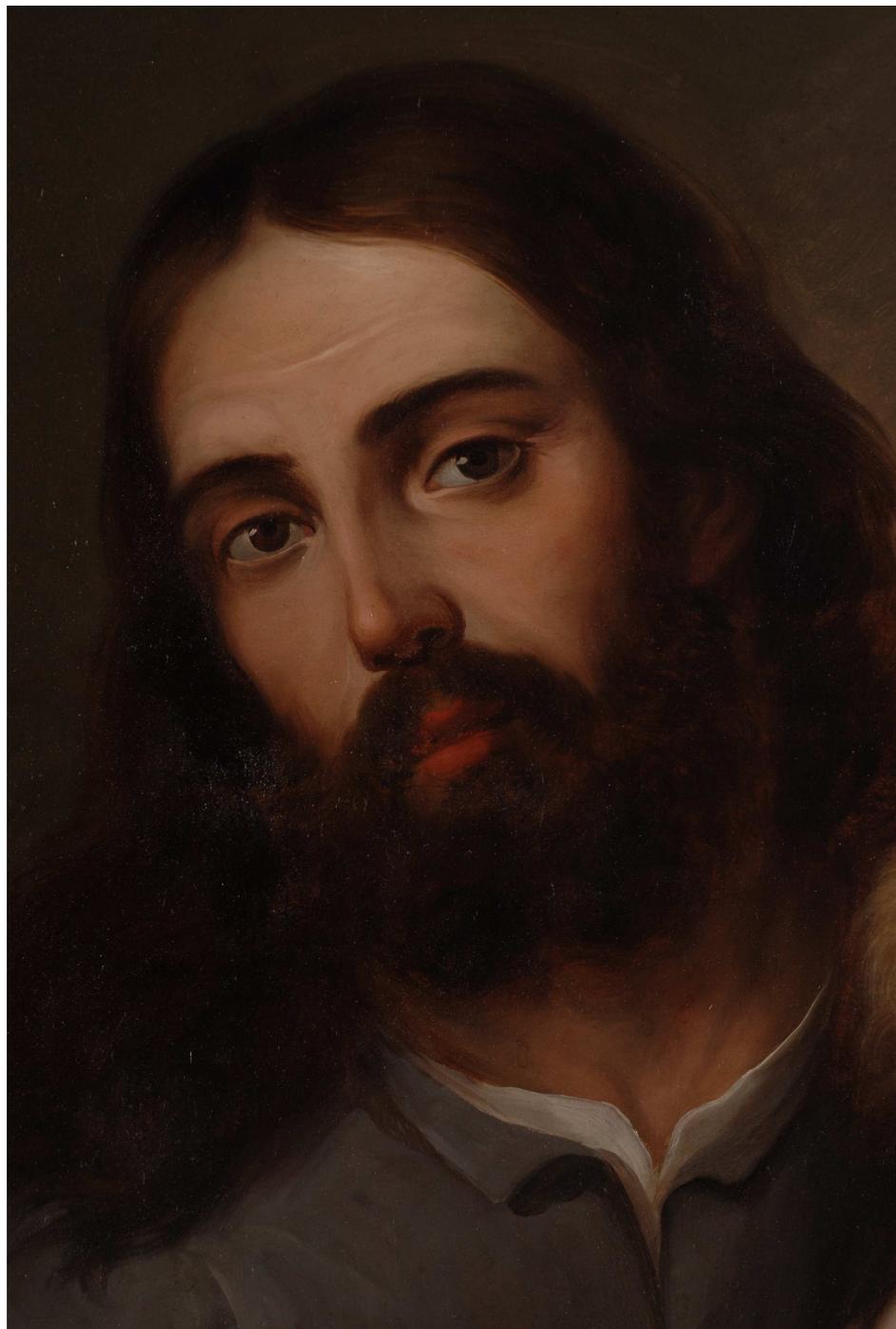


Figura II. 24. Detalle finalizado el proceso



Figura II. 25. Detalle finalizado el proceso



Figura II. 26. Borde de refuerzo



Figura II. 27. Borde de refuerzo. Detalle



Figura II. 28. Final

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO

El examen no destructivo que se ha practicado a esta obra es el estudio fotográfico realizado: general, de detalle, con iluminación rasante y de fluorescencia ultravioleta

2. CARACTERIZACIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MATERIALES

2.1. Identificación de fibras textiles del soporte

Se realizó el análisis de una muestra del tejido original del lienzo. Para su estudio se realizó 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 estéreomicroscopio.
2. Preparación de la muestra
3. Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida.

Conclusiones

El tejido original es de lino.

2.2. Informe de estratos pictóricos

Se han estudiado tres muestras de las cuales se presentan los resultados. 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 del fragmento de capa pictórica.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) del fragmento para la determinación de la composición elemental de los pigmentos.

Descripción de las muestras

A continuación se hace una breve descripción de la muestra y de su localización (Fig. 2.1, fig. 2.2 y fig. 2.3).

- P64Q1 Pardo del fondo aprovechando un orificio del lienzo.
- P64Q2 Anverso del bastidor (en contacto con la tela). La muestra ha sido tomada del reverso de la obra. Corresponde a materia que estaba adherida al bastidor en el punto donde la tela tiene un orificio.
- P64Q3 Lateral del bastidor (perpendicular a la tela). La muestra ha sido tomada del reverso de la obra. Corresponde a materia que estaba adherida al bastidor en el punto donde la tela tiene un orificio.

CONCLUSIONES:

En todas las muestras se identifica una capa de preparación compuesta por blanco de plomo, tierras, hematite y granos de cuarzo. En dos de ellas también se ha detectado calcita en pequeñas cantidades.

Se ha identificado negro de hueso, tierras y hematites empleado como pigmento para conseguir el color pardo del fondo. En esta obra no se ha podido muestrear toda la gama de pigmentos empleados por carecer de lagunas o defectos. La toma de las tres muestras se ha realizado en el reverso de la obra o bien en el lateral.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

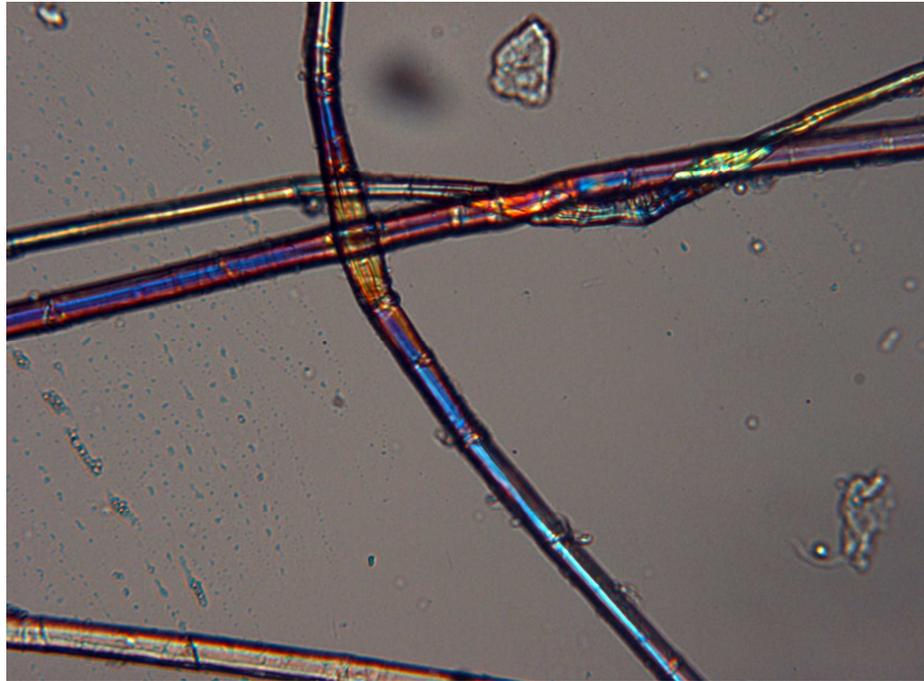


Fig. III. 1. Microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida (200X).



Figura III. 2. Localización de la muestra.

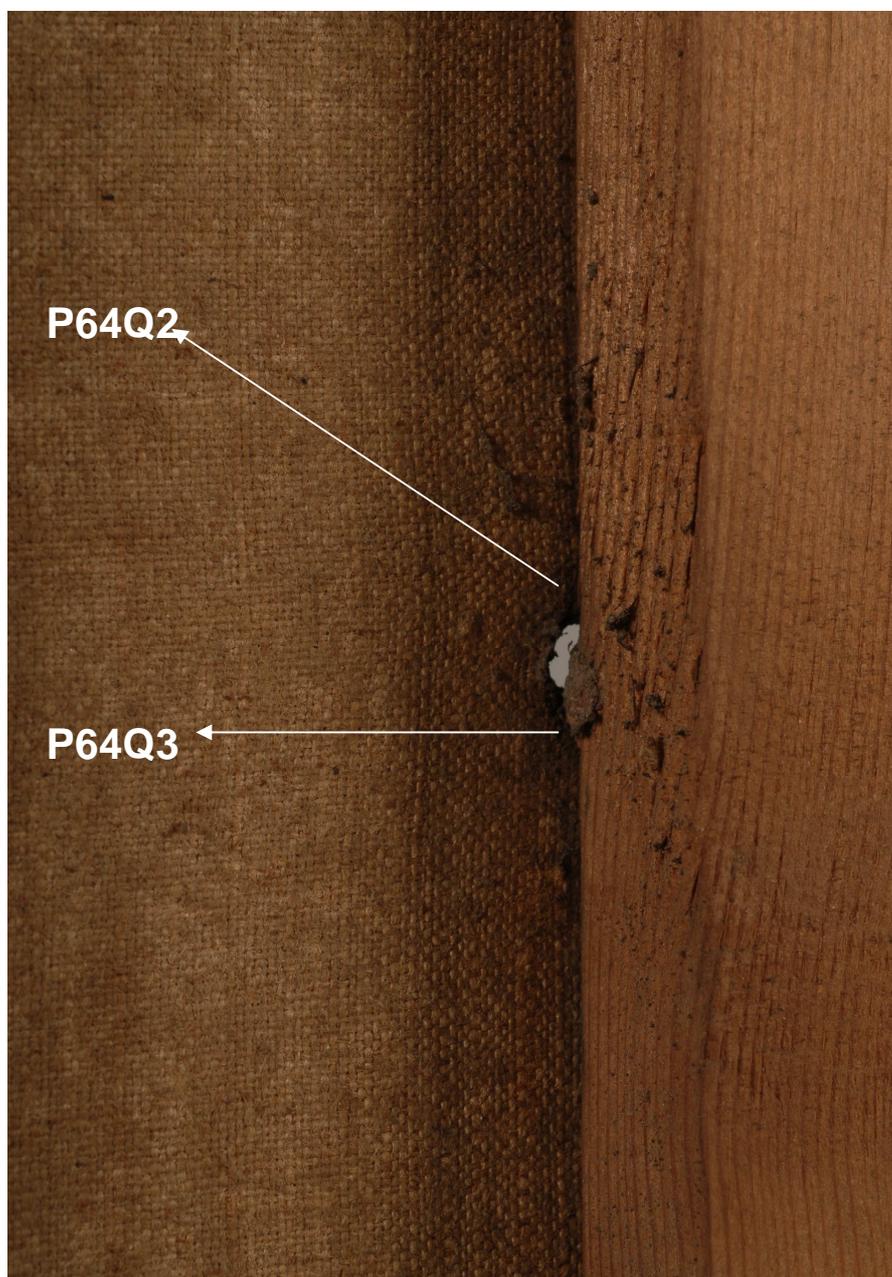


Figura III. 3. Localización de la muestras P64Q2 y P64Q3

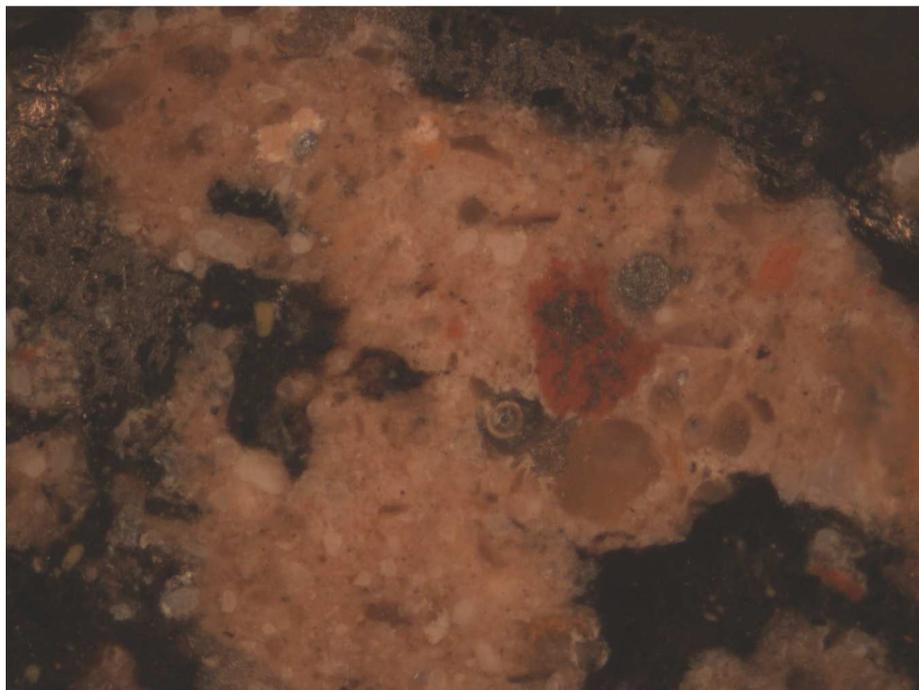


Figura III.4. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: P64Q1

Aumentos: 100X

Descripción: Pardo del fondo aprovechando una rotura del lienzo.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 2.4 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color anaranjado, con granos negros, blancos y marrones. El espesor máximo medido es de 900 μm y está constituida por blanco de plomo, negro de hueso, tierras, hematite y granos de cuarzo.
- 2) Capa de grisácea con un espesor entre 10 y 15 μm . Está compuesta por blanco de plomo, granos de negro de hueso y en menor cantidad tierras rojas y calcita.

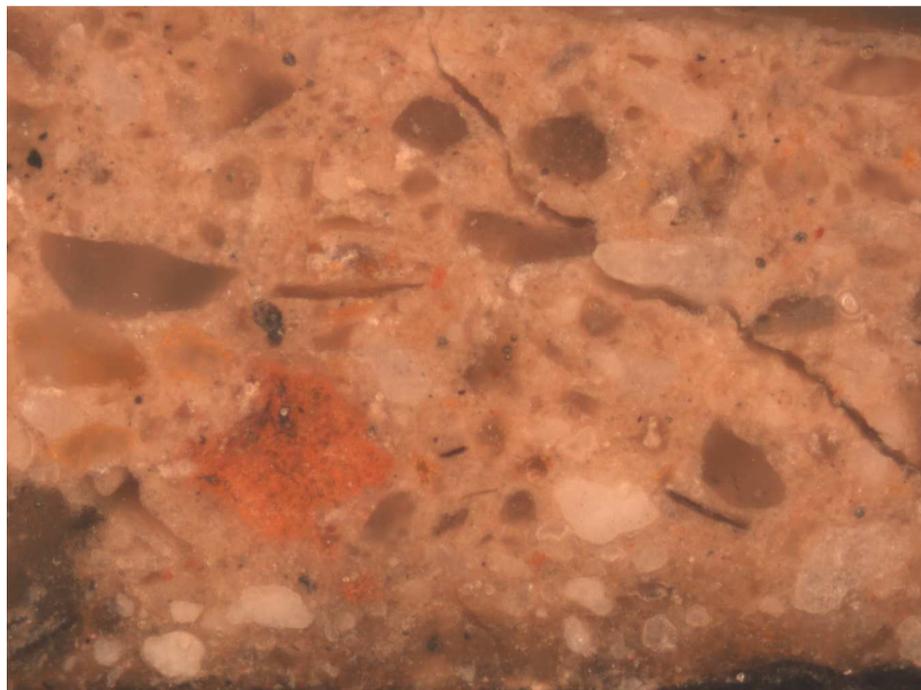


Figura III. 5. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: P64Q2
Aumentos: 200X

Descripción: Anverso del bastidor (en contacto con la tela). La muestra ha sido tomada del reverso de la obra. Corresponde a materia que estaba adherida al bastidor en el punto donde la tela tiene un orificio.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figuras 2.5 y 2.6 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color anaranjado, con granos negros, blancos, naranjas y marrones. Tiene un espesor superior a 350 μm y está constituida por blanco de plomo, tierras, hematite, granos de cuarzo y granos de calcita.
- 2) Capa muy fina de aspecto similar al de la preparación. Su espesor oscila entre 40 y 50 μm y está compuesta por blanco de plomo con granos de negro de huesos y tierras.

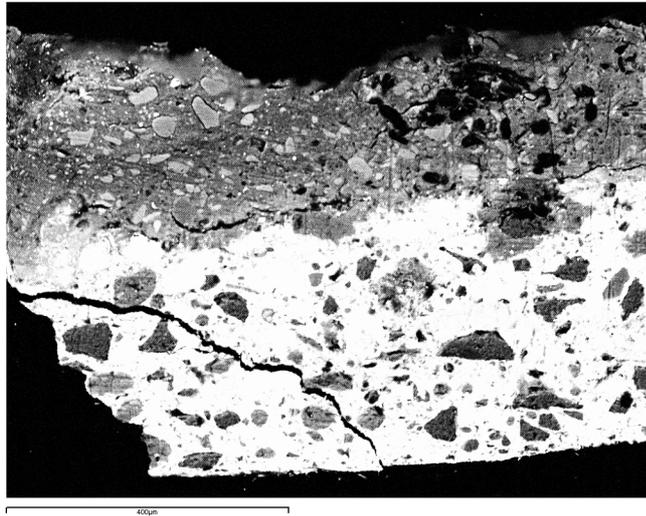


Figura III.6. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.



Figura III. 7. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: P64Q3
Aumentos: 100X

Descripción: Lateral del bastidor (perpendicular a la tela). La muestra ha sido tomada del reverso de la obra. Corresponde a materia que estaba adherida al bastidor en el punto donde la tela tiene un orificio.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 2.7 y 2.8 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color anaranjado, con granos negros, blancos y marrones. Tiene un espesor superior a 1,7 mm y está constituida por blanco de plomo, tierras, hematite y granos de cuarzo.
- 2) Capa de color blanquecina con granos blancos y alguno negro. Su espesor está comprendido entre 10 y 15 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de calcita, granos de negro de hueso y tierras.

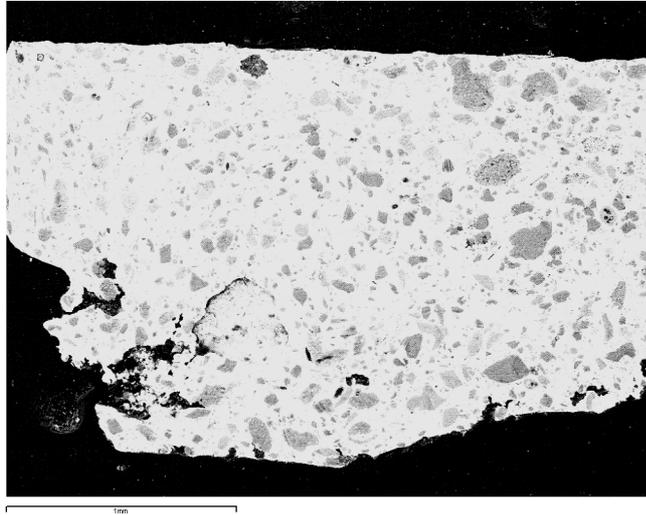


Figura III.8. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

EQUIPO TÉCNICO

- Memoria final de Intervención y desarrollo del trabajo. **Cristina Corchón Borrás**. 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. **Auxiliadora Gómez Morón**. Química. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

 - Análisis químico-físico. **Lourdes Martín García**. Química. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

 - Estudio fotográfico. **José Manuel Santos Madrid**. Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
-

Sevilla, a 7 de febrero de 2008

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

**DOCUMENTACIÓN ADJUNTA:
FICHA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO**

FICHA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO**TALLER: Pintura****Nº REGISTRO: P 64****TÍTULO: San José****AUTOR: Antonio Cabral Bejarano****CRONOLOGÍA: S. XIX****MATERIA/TÉCNICA DE EJECUCIÓN: Óleo sobre lienzo****ESCUELA: Sevillana**

Nº	LOCALIZACIÓN / DESCRIPCIÓN
001	Estado previo. Vista general con marco
002	Reverso con marco
003	Inscripción en bastidor y marco
004	Inscripción en marco
005	Estado previo sin marco.
006	Estado previo. Detalle pictórico
007	Estado previo. Detalle pictórico
008	Estado previo. Detalle pictórico
009	Estado previo. Detalle pictórico
010	Estado previo. Detalle pictórico
011	Estado previo. Detalle pictórico
012	Estado previo. Detalle pictórico
013	Estado previo. Detalle pictórico
014	Detalle ángulo superior. Salpicaduras
015	Detalle borde izquierdo. Salpicaduras
016	Rostro principal. Craquelado
017	Rostro del niño. Craquelado
018	Zona central. Salpicaduras
019	Lateral izquierdo. Orificio
020	Lateral derecho. Detalle
021	Borde inferior. Detalle
022	Ángulo superior. Detalle del margen
023	Borde derecho. Detalle del margen
024	Borde derecho. Detalle del margen
025	Borde izquierdo. Detalle del margen
026	Borde izquierdo. Detalle del margen
027	Reverso. Vista general
028	Ángulo superior del bastidor
029	Reverso. Detalle de la tela
030	Travesaño. Detalle: suciedad
031	Lado derecho del reverso: orificio
032	Ángulo inferior derecho: papel adherido
033	Lado inferior del bastidor. Detalle

034	Lado derecho del bastidor: detalle
035	Lado izquierdo del bastidor: detalle
036	General con luz rasante: deformaciones
037	Luz rasante: detalle
038	General con luz rasante: deformaciones
039	Luz rasante: detalle
040	Luz rasante: detalle
041	Luz rasante: detalle
042	Luz rasante: detalle
043	Luz rasante: detalle
044	Luz rasante: detalle
045	Luz rasante: detalle
046	Luz rasante: detalle
047	Luz rasante: detalle
048	Luz rasante: detalle
049	General con luz U.V.A.
050	Lado izquierdo con luz U.V.A.
051	Lado derecho con luz U.V.A.
052	Proceso: limpieza del reverso y preparación para colocación de borde de refuerzo
053	Detalle del margen inferior
054	Proceso: parche en el orificio
055	Cata de limpieza
056	Cata de limpieza
057	Cata de limpieza
058	Proceso de limpieza
059	Vista general. Final
060	Final. Detalle
061	Final. Detalle
062	Final. Detalle
063	Final. Detalle
064	Final. Detalle
065	Final. Detalle
066	Final. Detalle ángulo superior
067	Final. Detalle
068	Final. Detalle. Lateral izquierdo
069	Final. Detalle. Lateral derecho
070	Ángulo superior. Margen
071	Margen derecho. Detalle
072	Margen derecho. Detalle
073	Margen izquierdo. Detalle
074	Margen izquierdo. Detalle
075	Margen izquierdo. Detalle
076	Reverso. Vista general
077	Parte inferior: detalle del borde de refuerzo

078	Ángulo superior: detalle del borde de refuerzo
079	Margen inferior. Detalle
080	Margen inferior. Detalle