



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN

"SAN JOSÉ". ANTONIO CABRAL BEJARANO

CAPILLA DEL PALACIO DE SAN TELMO

*SEVILLA
Mayo 2007*

ÍNDICE

Introducción	1
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL	2
2. HISTORIAL DEL BIEN CULTURAL	3
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN	5
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	14
5. RECURSOS	17
EQUIPO TÉCNICO	18
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	19

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

“SAN JOSÉ”. 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 “San Clemente”. Pertenece al conjunto de santos ubicados en los lunetos de la capilla del palacio de San Telmo, concretamente en el muro de la Epístola. Constituye la primera 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 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 tres 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 del soporte.

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

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 brazos

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 (Figuras 1.1 y 1.2).

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 nueva decoración que aportaron los Duques de Montpensier tras la adquisición del Seminario y convertirlo en su residencia en 1850. El encargo fue realizado al pintor Antonio Cabral Bejarano.

2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad.

No ha tenido

2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

No se aprecian

2.4. Exposiciones.

No ha tenido

2.5. Análisis iconográfico.

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 extraídos 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 son técnicamente discretas, no ocurre así con los tondos de la bóveda. Más adelante se estudiará el trabajo de éste artista cuya trayectoria se desarrolla en Sevilla en la primera mitad del XIX.

2.7. Conclusiones

Se aportarán tras las investigaciones.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

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

JOSÉ 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 Gudalquivir, Sevilla

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. DATOS TÉCNICOS.

3.1.1. 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 3.1).

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.

Como sistema de fijación adicional de los ensambles 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 3.2) 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 ensambles 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.

3.1.2. 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 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 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 3.3). 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.

3.1.3. 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.

3.1.4. 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.

3.1.5. 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.

3.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

3.2.1. Bastidor.

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

3.2.2. Soporte.

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

3.2.3. 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 3.4).

3.2.4. Capa de protección.

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

3.3. ALTERACIONES.

3.3.1. 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 3.3).

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 3.5).

En el larguero vertical, bajo el ensamble con el travesañ, hay una mancha de un color pardo oscuro que por su aspecto parece óleo (Figura 3.6).

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

3.3.2. 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 3.7).

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 travesañ 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 3.8).

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 3.9).

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 3.10 y 3.11). 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 3.12).

3.3.3. 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 3.13 y 3.14). 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 (Figura 3.15).

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 3.7).

El estrato de imprimación conserva su integridad.

3.3.4. 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.

3.3.5. 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.

3.3.6. 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 3.7, 3.13, 3.14 y 3.15). Existe otra variante de suciedad presente sobre la obra en forma de minúsculos gránulos oscuros y dispersos (Figura 3.10). Se advierten también algunas manchas blanquecinas que posiblemente provengan de algún roce o contacto accidental (Figura 3.9). Las acumulaciones de polvo se acrecientan en el borde inferior, entre el marco y la tela dando lugar a una franja blanquecina (Figura 3.15). En el reverso la suciedad también es copiosa, hallando los habituales depósitos remetidos entre la tela y el bastidor (Figura 3.16). 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.

3.4. 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 o relativamente bueno.

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 propondrá su sustitución, sino su adaptación.
- 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 consideran 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 requerirán un tratamiento de asentado.

Permanece intacta la concepción original de la pintura por la falta de retoques y repintes posteriores.

El grado de alteración cromática se evaluará correctamente tras la limpieza.

- 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.

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 aplican las técnicas de análisis no destructivos y los microdestructivos.

Los primeros se efectúan 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 llevan a cabo para determinar la naturaleza de los materiales constitutivos de la obra.

Se ha comenzado con el estudio e identificación del soporte, a partir de una fibra obtenida del borde del lienzo.

La observación de la sección longitudinal de la muestra al microscopio óptico dió como resultado la confirmación de que el tejido es de lino, según se dedujo del examen visual.

La toma de micromuestras de pintura para proceder a su análisis quedará condicionada por las características del estado de conservación de la obra, ya que la integridad de la capa pictórica y la inexistencia de lagunas internas, restringirán el número y los puntos de obtención de las mismas.

Con las muestras que sean posible extraer se pretende alcanzar los siguientes objetivos:

- Determinar la composición de la capa de preparación/imprimación: aislante, cargas y aglutinante.
- Confirmar la técnica pictórica planteada en el diagnóstico mediante el análisis del aglutinante.

- Caracterizar los principales pigmentos empleados.
- Definir el tipo de resina que integra el barniz.

Las técnicas de análisis necesarias para conseguir dichos fines serán las habituales:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada, que permite el estudio estratigráfico y el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva.
- Espectroscopía IR por transformada de Fourier, para determinar la capa de preparación.
- Microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX), para el análisis de pigmentos.
- Cromatografía gaseosa, para la identificación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras.

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 satisfactorio, 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.
- Fijación puntual de los craquelados dispersos más acentuados, empleando como adhesivo afín a la obra cola de conejo, con ayuda de calor y humedad controladas.
- En principio no se estima necesaria la protección integral de la obra con papel de seda, no obstante esto podría reconsiderarse una vez iniciado el tratamiento.
- Eliminación de las deformaciones de la tela: mediante peso y humedad controlada. El peso se añade de forma progresiva y durante el periodo de tiempo que sea necesario hasta conseguir llevar el soporte a su forma original.

En la disposición del peso se cuidará la terminación del tablero que lo soporta, forrado y con bordes redondeados para evitar marcas.

- Desmontaje parcial del bastidor: se desclavará el borde inferior y los laterales hasta una altura de 25 cm. aproximadamente; se colocarán una cuñas que permitan operar en la tela desde el reverso.
- Colocación de borde utilizando tela de lino afín a la original, empleando como adhesivo Beva film.
- Se repetirá la operación anterior en el vértice superior.
- Colocación de parche en el orificio. Se escogerá una tela de seda, a la que se sacarán flecos. Tras lijarlos y peinarlos se dispondrán de forma paralela para evitar marcas. Se empleará como adhesivo Beva film.
- Colocación de injerto en el anverso de la rotura, utilizando tela de lino fina y gacha como adhesivo.
- Adecuación del bastidor original: el buen estado del mismo aconseja su reutilización. Se intentará biselar las aristas en la medida de lo posible mediante un lijado superficial.
- Montaje de la obra, en la que se emplearán grapas de acero inoxidable.
- Realización del test de disolventes, para seleccionar el más adecuado según la naturaleza de la capa de protección.
- Fase de limpieza: remoción del estrato de barniz oxidado.
- Estucado de la pequeña laguna producida por la rotura.
- Reintegración de la laguna anterior con acuarela, aplicando el criterio de discernibilidad a corta distancia.
- Retoque de la reintegración anterior con pigmentos al barniz si fuera necesario.
- Barnizado final: el tipo de barniz a emplear se decidirá de forma consensuada, al formar parte esta obra de un conjunto que debe mostrar uniformidad en el barnizado.
- 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 es de tres 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. **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. Química. 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 22 de mayo de 2007

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

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

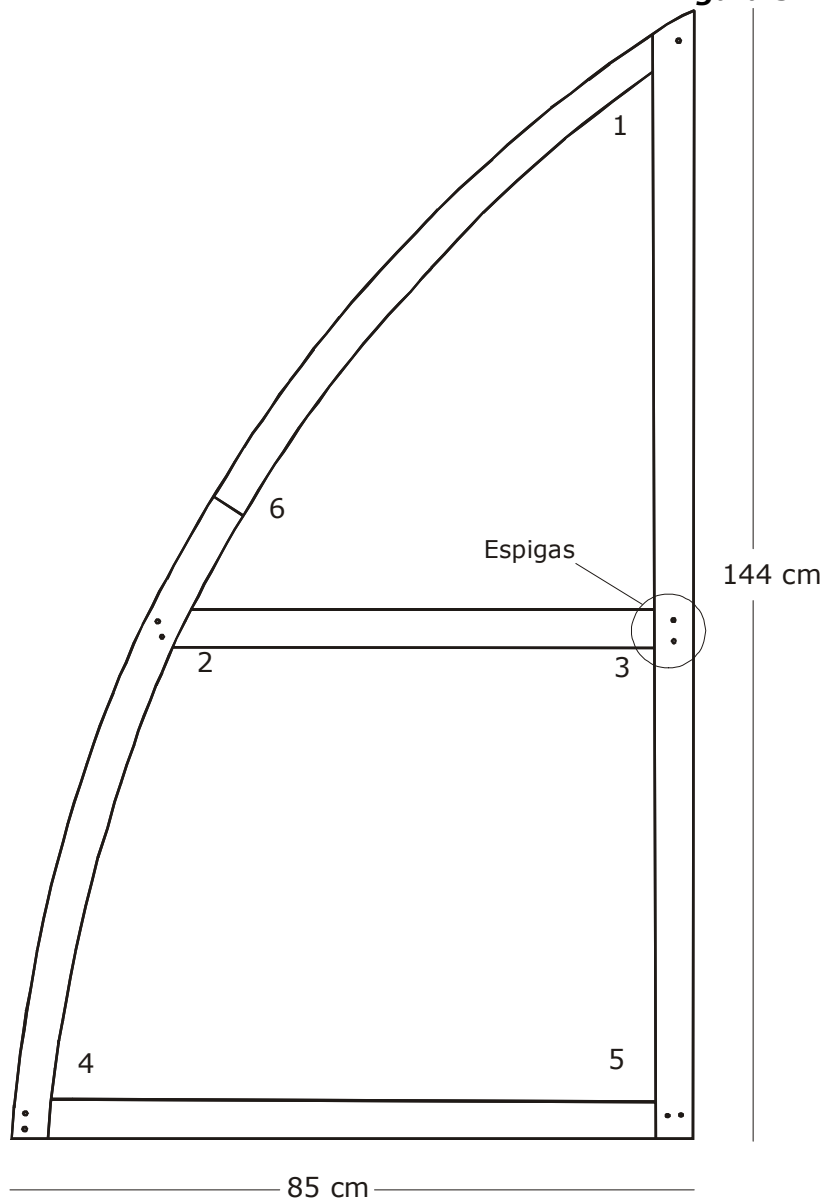
Figura 1.1



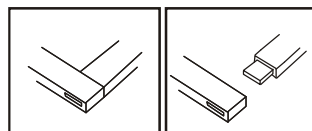
Figura 1.2



Figura 3.1

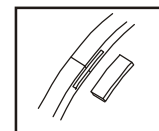


Ensamblés



1,2,3,4 y 5

Ensamble de escopladura
Calada



6

Acoplamiento
con lengüeta

Figura 3.2



Figura 3.3



Figura 3.4

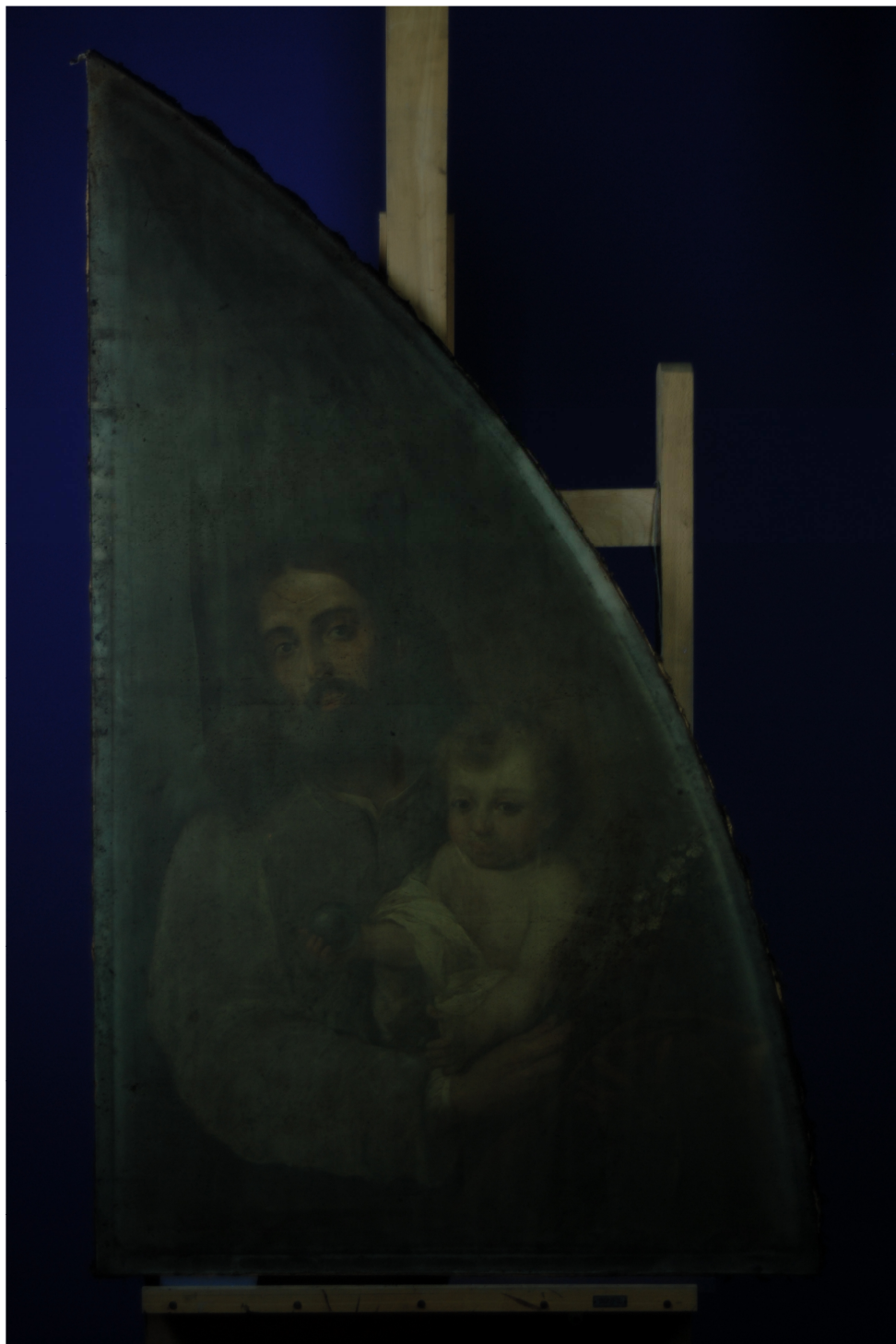


Figura 3.5



Figura 3.6



Figura 3.7



Figura 3.8

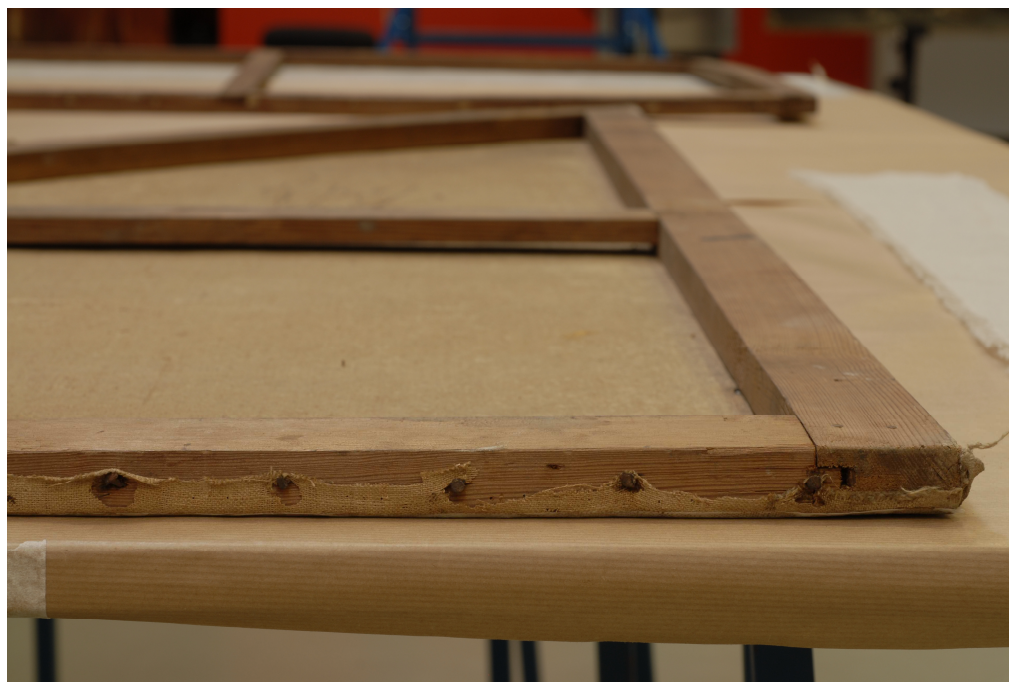


Figura 3.9



Figura 3.10



Figura 3.11



Figura 3.12

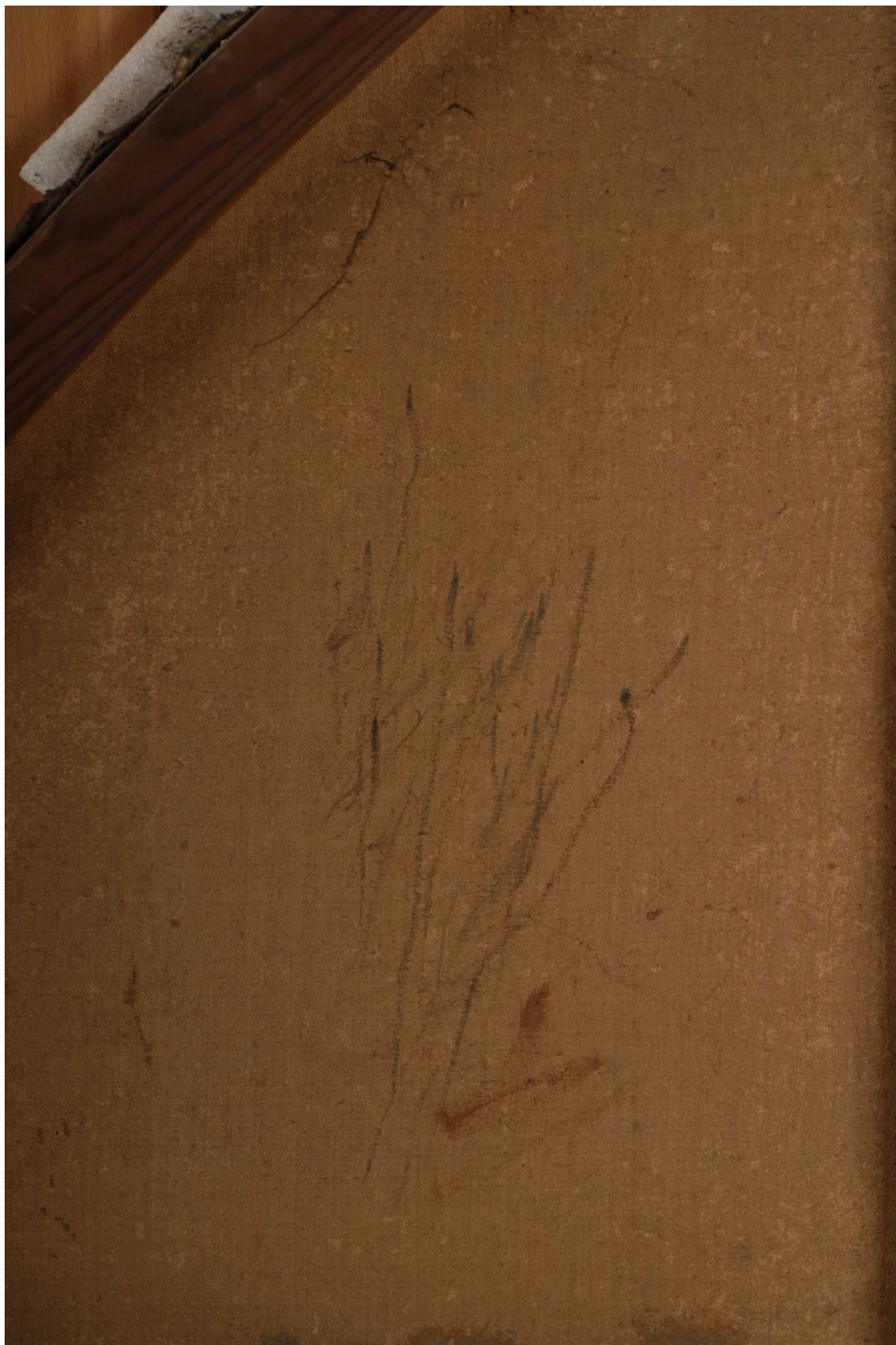


Figura 3.13

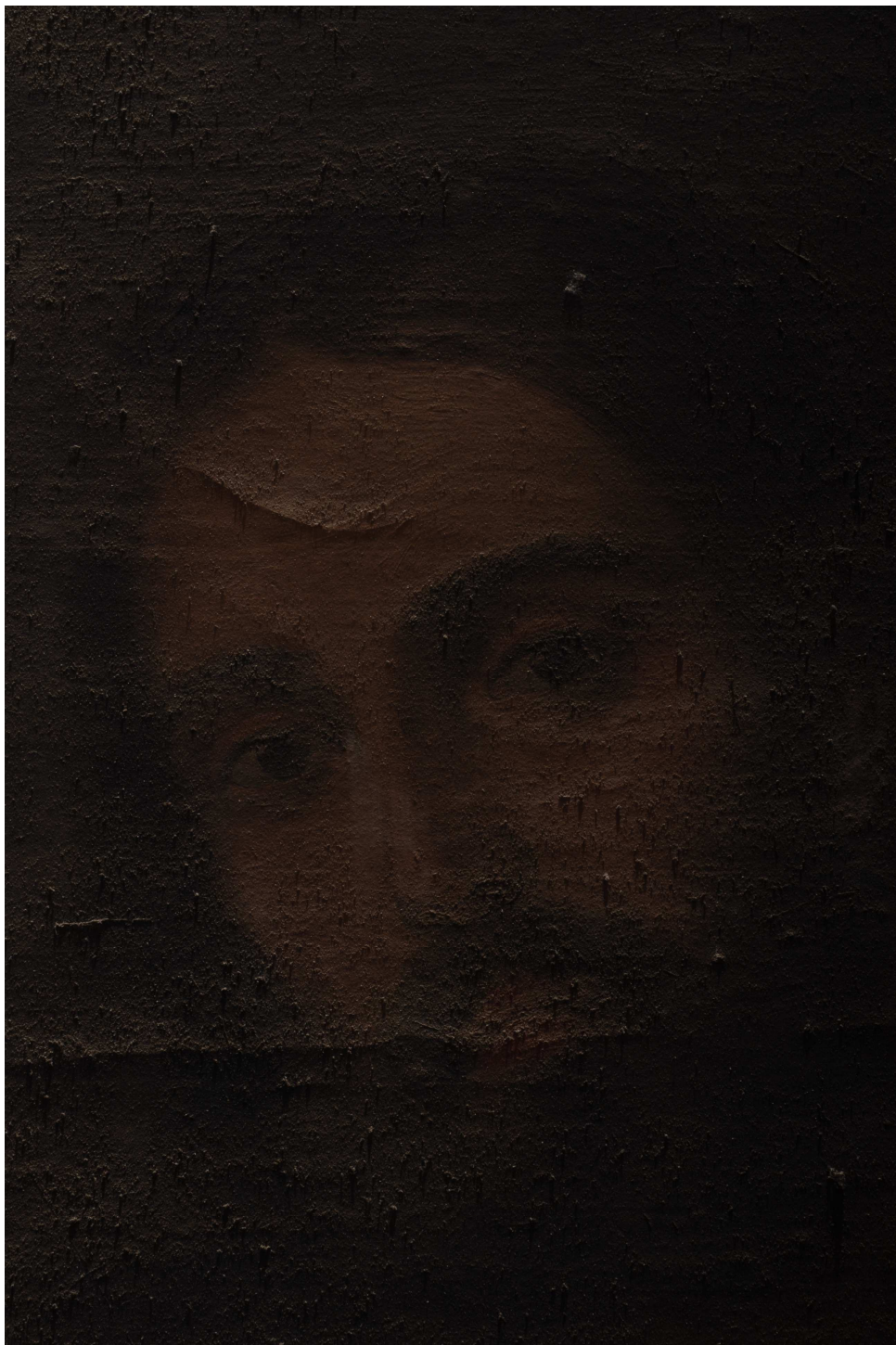


Figura 3.14

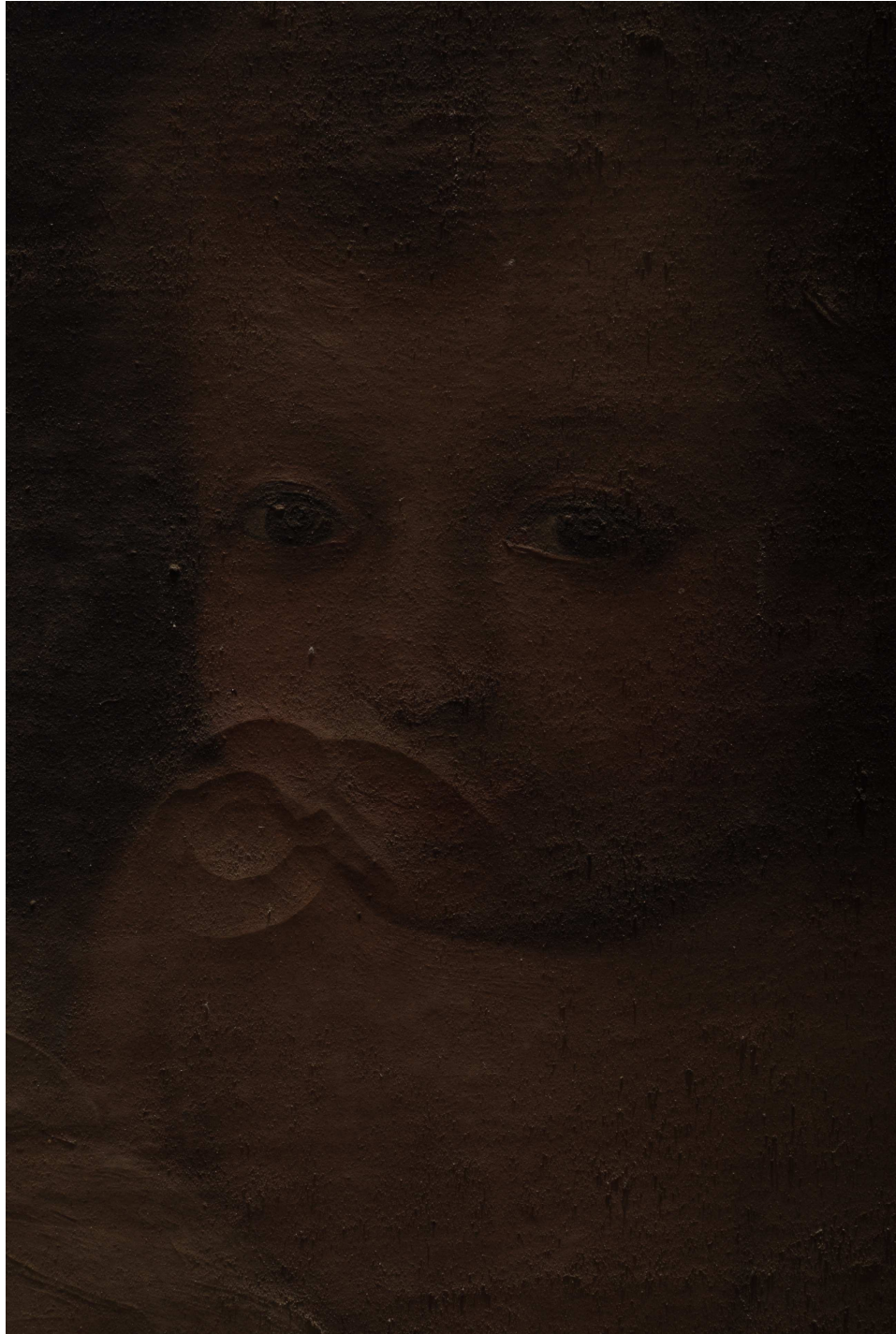


Figura 3.15

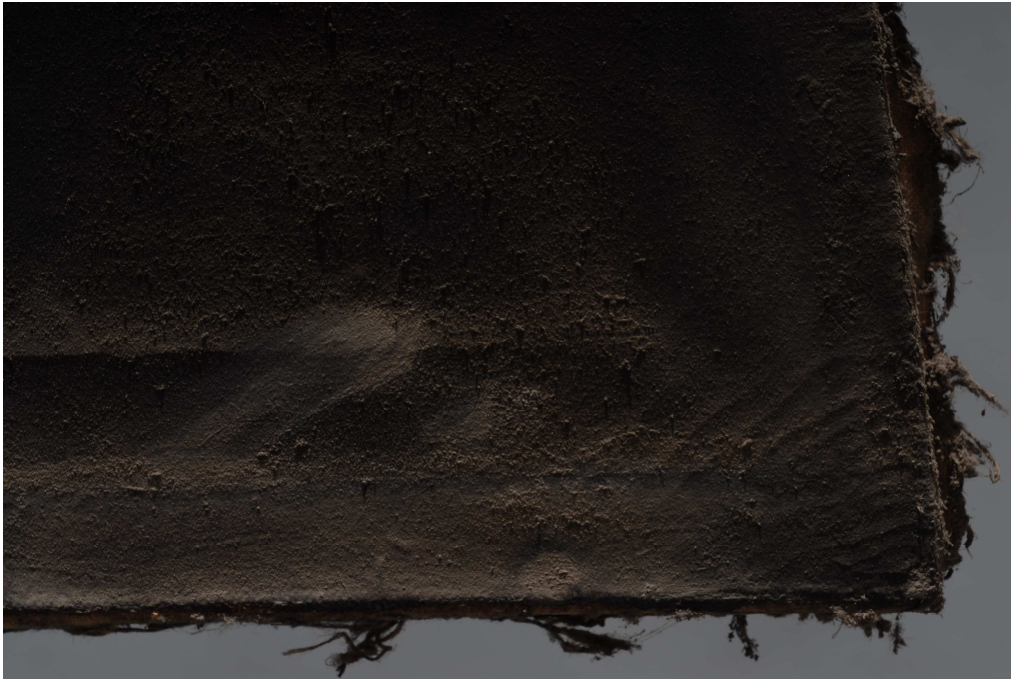


Figura 3.16

