Exámen técnico-científico de una obra del pintor granadino del siglo XVII Juan de Sevilla: "Jesucristo dicta las Reglas a San Francisco"

Luis Rodrigo Rodríguez Simón

*Dpto. de Pintura
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada*

Descripción formal

Tamaño: 223'5 x 165 cm.

Este cuadro ingresó en el Museo de Bellas Artes de Granada en la Desamortización, procedente del Convento de San Francisco-Casa Grande, en cuya escalera principal se encontraba, según noticias de Ceán Bermúdez ¹.

La escena que se reproduce en esta pintura se desarrolla en una atmósfera con reminiscencias tenebristas en el estudio de la luz, estando planteada absolutamente en diagonal, con figuras de cuerpo entero y a tamaño natural. Representa el momento en el que San Francisco, arrodillado, escribe las normas de la Regla que le dicta Jesucristo.

El Santo está representado como a un hombre maduro, con barba, vistiendo la estameña franciscana, la cual muestra un estudio del plegado muy conseguido; tiene una pluma en la mano derecha y un papel, con algunas líneas ya escritas, en la mano izquierda.

Cristo aparece de perfil, sentado sobre una nube, hablándole al santo. Se le representa como a un hombre maduro, con barba, mostrando en su pie derecho la llaga de la Pasión. Viste túnica clara y manto rojo.

Sirve de fondo a la escena un cielo de color rojo, en el que destaca la nota amable y decorativa de dos pequeñas cabezas de querubines que presencian, desde una nube, la escena.

Según Emilio Orozco, este cuadro destaca "tanto por la nobleza de su concepción como por su corrección formal y cálida entonación".

Estudio radiográfico

Todo el cuadro tiene una alta densidad radiográfica, destacando todos los elementos de la composición aunque con diferencia de contrastes; en general, la figura de San Francisco, resalta más que la de Jesucristo; además, el rostro, la mano izquierda y la estameña del santo franciscano sobresalen con una radiopacidad más alta.

El proyecto general del cuadro se corresponde tanto en la imagen radiográfica como en la visible, no apreciándose cambios importantes en la composición. Sólo se observan pequeñas modificaciones en el tratamiento de los paños, relacionadas con la rectificación en superficie de la forma de algunos pliegues mediante veladuras de color más intenso y oscuro, con las que se potencia además el claroscuro de las vestiduras, ganando así en plasticidad.

La composición está centrada en las dos figuras principales: Jesucristo y San Francisco. Radiográficamente, el tratamiento y modelado de los dos personajes se diferencia por el desigual empleo del blanco de plomo. Se usa en cantidad mucho mayor y de forma más empastada en la figura del santo franciscano, adquiriendo así este personaje un mayor protagonismo luminoso.

Si bien el planteamiento global de los rostros de Cristo y del santo es similar en cuanto a concepción y dibujo, el modelado de los mismos resulta diferente: Modelado de trazos suaves y trabajados, aplicados con poca pasta pictórica, y de radiopacidad uniforme para la fisonomía de Jesucristo; y de pincelada atrevida, segura y dibujística, cargada de pintura con abundante blanco de plomo y alta radiopacidad, para la de San Francisco.

La cabeza de Jesucristo muestra una densidad homogénea; en ella la luz sólo destaca en la oreja derecha, apareciendo en penumbra en la imagen visible al ser oscurecida por el artista mediante toques en superficie, que no se manifiestan en la radiografía. Todos los elementos de la cara están pintados simultáneamente; las zonas correspondientes a las carnaciones tienen un contraste homogéneo, apareciendo matizadas en superficie con ligeras veladuras de color más claro o más oscuro, dependiendo de que sean luces o sombras. También la ceja, el ojo, el bigote y la barba muestran poca densidad, aunque aparecen potenciadas por las zonas de mayor contraste del rostro, como por ejemplo la ceja, rebordeada por la carnación, o la barba, definida por una zona de mayor radiopaci-

dad que continúa hacia el pelo y rodea la cabeza creando un espacio intermedio entre la figura y el fondo, haciéndola destacar y definiendo elementos de baja densidad, como el pelo y la barba. La pintura utilizada para la elaboración del rostro de Cristo es menos pastosa que la empleada en el de San Francisco, por lo que no puede definirse con claridad el ritmo y la forma de la pincelada. La iluminación del rostro de Jesús queda bien patente en la imagen visible, realizada con toques de luz muy claros, pero no se manifiesta radiográficamente como ocurre en la del santo.

La cabeza de San Francisco está planteada de igual modo que la de Cristo, aunque con mayor intensidad: Todos los elementos del rostro se formalizan simultáneamente; el pintor no reserva huecos para los ojos y la boca como veíamos en el San Jerónimo de Alonso Cano; aquí todo tiene respuesta: cejas, pelo, bigote y barba tienen densidad, y además son poten-

Fotografía de la radiografía tomada de la mitad superior de la pintura

ciadas mediante unas pinceladas de alta radiopacidad que los rebordea. Al igual que en la otra cabeza, Juan de Sevilla contornea la de San Francisco con una zona de mayor contraste en la pintura. Además aplica una pincelada con la que define el perfil de la figura y que podría interpretarse como una línea de encaje en la elaboración del dibujo de la cabeza. Resulta muy interesante el tratamiento de la pincelada en el rostro, pues con ella modela los rasgos faciales con toques de ejecución rápida, aplicados sin titubeos, que van dejando una huella de pincel diferente según la zona tratada. Así, en la frente encontramos pinceladas largas y empastadas, muy cargadas de blanco de plomo para intensificar la luminosidad de la misma; en los párpados se juxtaponen siguiendo la curvatura del ojo, quedando el entrecejo reforzado con 4 ó 5 toques orientados perpendicularmente a los anteriores; la mejilla se potencia con una serie de pinceladas cortas y paralelas; la nariz se dibuja con el pincel de un solo trazo, remarcando la luz con unos pequeños puntos de mayor contraste. Al igual que en el brillo del ojo izquierdo, en el lagrimal y en la oreja izquierda. El artista define estos puntos de mayor luminosidad con ligeros toques a punta de pincel, aplicándolos cargados de pasta pictórica con abundante blanco de plomo.

Detalle de la cabeza de San Francisco perteneciente a la imagen visible.

Detalle de la cabeza de San Francisco perteneciente a la fotografía de la radiografía tomada de la misma. En ella se aprecia el tratamiento de la pincelada en el rostro y la diferencia con el de Jesucristo.

El tratamiento de los paños de las dos figuras tiene una concepción similar. Sevilla valora el claroscuro de los pliegues pintando luces y sombras que muestran una correspondencia tanto en la imagen radiográfica como en la visible, pero con ligeras diferencias en la colocación de las zonas oscuras. Al igual que ocurre en los rostros, la pincelada que aplica en las telas de ambos personajes resulta diferenciadora. En el docu-

mento, la túnica de Jesucristo aparece elaborada con una pincelada insinuada, bastante fluida, con poca pintura, que deja una leve huella, destacando un poco en las zonas donde incide la luz. Sin embargo, la estameña franciscana muestra la huella de un pincel más grande con un trazo más pastoso y cargado de blanco de plomo, observándose en la radiografía cómo la pincelada, larga y paralela, se va adaptando a la forma de los pliegues.

Para la elaboración de las manos de Jesús, el pintor reserva un hueco en la composición, que se aprecia bien en el documento debido a que el tamaño de las mismas es más pequeño que el espacio reservado. En el tratamiento de éstas sigue el mismo esquema que en la cara, aunque sobresalen con una densidad algo más alta, permitiéndonos apreciar una pincelada larga para definir la forma de los dedos y otra pequeña para los toques de luz, destacando las uñas hechas con toques directos y precisos.

Las manos de San Francisco tienen una lectura radiográfica muy clara al estar hechas con pintura empastada y cargada de blanco de plomo. De forma similar al tratamiento del rostro, están modeladas con el pincel, conjugando las pinceladas largas que definen la forma, con otras cortas y precisas que materializan las luces de la mano derecha. En la izquierda, los trazos largos definitivos de la forma, se combinan con series de toques cortos y paralelos que resuelven los puntos de máxima luminosidad. La mano derecha evidencia un contraste alto que nos permite estudiar su forma de elaboración; sin embargo, la imagen visible no muestra la luminosidad que correspondería a la cantidad de albayalde que tiene, debido a que el pintor la oscurece en superficie con veladuras fluidas, que no se manifiestan en la radiografía, al estar situadas en una zona de penumbra.

La pluma, que aparece de forma tan sutil en la imagen visible, también presenta densidad, al contrario de lo que cabría esperar, pudiéndose apreciar en el documento, con toda claridad, las pinceladas sueltas dadas por el pintor para su formalización, que aparecen superpuestas a capas subyacentes de pintura correspondientes al hábito.

Radiográficamente, el pié derecho de Jesucristo sigue el mismo esquema que el resto de los elementos de la figura, pues presenta una densidad casi uniforme para toda la zona iluminada, lo que nos permite apreciar la forma de pintar los dedos y los toques con los que define los puntos de mayor luminosidad; también queda patente el hueco reservado en la composición para la puesta en escena del mismo.

En la parte superior de la radiografía se aprecian perfectamente dos pequeñas cabezas angelicales aladas, pintadas de perfil y mirándose; tienen un contraste muy claro, aunque son difícil de distinguir en la imagen visible por quedar casi ocultos por la pintura del fondo, barnices oxidados y suciedad superficial del cuadro; estos querubines están pintados a punta de pincel con trazo muy suelto y dibujístico.

El fondo está resuelto con un pincel grande que deja una huella muy patente: pinceladas largas y paralelas que cambian de dirección en aquellos lugares en donde al pintor le interesa resaltar algún elemento del paisaje.

Las letras escritas en el pergamino que sostiene San Francisco en su mano izquierda no tienen contraste radiográfico por estar hechas con un material permeable a los Rayos X; en el documento el legajo aparece sin escritura.

Estudio de la materialidad de la pintura

El soporte, de tipo lienzo, sobre el que está realizada la obra, tiene unas dimensiones aproximadas de 223,5 cm x 165 cm. Las medidas que constan en la ficha del Museo son ligeramente superiores²; posiblemente estén tomadas teniendo en cuenta la zona de la tela que dobla sobre el bastidor.

El lienzo está constituido por cuatro piezas de tela de lino unidas mediante costuras; dos de ellas son de dimensiones similares y tienen el cosido de unión sobre la zona media del cuadro; las otras dos están añadidas formando una banda en la parte superior y son de tamaño bastante más pequeño. No parece que éstas hayan sido añadidas en época posterior, sino que corresponden al momento de elaboración de la pintura.

La tela es de lino, tejido en tafetán, de trama apretada e hilo de grosor intermedio.

Sobre la tela de lino, impermeabilizada o impregnada de cola animal³, se aplicó la preparación integrada por dos capas; una inferior, compuesta por calcita, cola animal de huesos, algunas tierras, un poco de yeso e impurezas de cloro⁴; otra superficial, de tonalidad ocre y aplicada en tres subcapas más delgadas⁵, constituidas fundamentalmente por calcita y cola orgánica, muchas tierras, óxidos de hierro y cloritas o micas ricas en hierro⁶.

En algunos cortes estratigráficos se observa sobre la capa superficial de preparación la existencia de una imprimación zonal. Así, bajo las carnaciones de Jesucristo y de San Francisco aparece un pequeño estrato de tierra verde; bajo la túnica de Jesús y el hábito del santo éste es de color blanco, aplicado para aumentar la luminosidad de los dos ropajes, que quedaría disminuida si estuviesen pintados directamente sobre una preparación coloreada.

La forma de aplicación del color es compleja y puede ser estudiada en las secciones transversales obtenidas a partir de micromuestras extraídas de la pintura.

Para pintar las carnaciones Juan de Sevilla utiliza como componente mayoritario el blanco de plomo. En la figura de San Francisco lo mezcla con Bermellón de Mercurio y una pequeña cantidad de óxidos de hierro, presentando una molienda de granos desiguales⁷. En la carnación de Jesucristo además del blanco de plomo y del rojo de cinabrio añade una pequeña can-

tidad de tierra verde⁸. Ambas están pintadas sobre una imprimación constituida por una fina capa de tierra verde y calcita.

La estameña franciscana está elaborada sobre una imprimación de blanco de plomo⁹, obteniéndose el color mezclando tierras pardas, negro orgánico, berme-

Detalle de la mano derecha de San Francisco sosteniendo la pluma con la que escribe las reglas que le dicta Jesucristo.

Detalle de la mano derecha de San Francisco perteneciente a la fotografía de la radiografía tomada de la misma. En ella se observa el silueteado de encaje, la técnica de elaboración, la superposición de elementos como la pluma, y cómo la huella e la pincelada se adapta de forma precisa a la forma del plegado de la manga.

Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura

Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. I.

Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. II.

Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. III.

llón de mercurio y una pequeña cantidad de yeso ¹⁰. En las zonas oscuras aumenta la proporción de negro orgánico y tierras.

El estudio de la materialidad de la pintura en la túnica de Jesús se hizo a partir de una micromuestra tomada de la parte iluminada de la manga derecha, en la que se observa también la presencia de una imprimación

blanca, que actuaría como primera mancha de color, sobre la que está pintada la tela mediante una capa gruesa, elaborada con albayalde, algunas tierras de color marrón, azul de esmalte y una pequeña cantidad de bermellón de mercurio ¹¹. En las zonas en sombras el color está pintado directamente sobre la preparación, no advirtiéndose la presencia de la imprimación blanca como en el partes iluminadas, y elaborado con tierras, blanco de plomo, negro de huesos, calcita y cuarzo ¹². La no existencia de una base blanca o imprimación como ocurre en las partes iluminadas nos confirma la reserva de espacios diferenciados para cada una de ellas desde el inicio del proyecto pictórico.

La cartela, pintada sobre una imprimación que aclara el color de la preparación, está elaborada con pigmento blanco de plomo, poco molido y aplicado en una capa gruesa ¹³.

El fondo también está pintado directamente sobre la preparación. En el corte transversal de la pintura no se aprecia imprimación alguna. El color rojo de éste está conseguido mediante dos estratos de pintura que tienen una composición similar. El inferior está constituido con blanco de plomo, óxidos de hierro y laca orgánica roja. El superior tiene, igualmente, albayalde y óxidos de hierro, pero en vez de laca roja emplea Cinabrio, finamente molido ¹⁴.

En la sección transversal correspondiente, el manto de Jesús muestra un color rojo más intenso que el fondo. Al igual que éste está elaborado en dos capas. La inferior constituida con blanco de plomo, rojo de cinabrio, óxidos de hierro y calcita. La superior con blanco de plomo, rojo de cinabrio y además laca orgánica roja. Superficialmente existe una veladura muy fina de blanco de plomo, laca roja, calcita y algunas tierras ¹⁵.

Los cabellos de Jesucristo, pintados directamente sobre la preparación, están estructurados mediante una primera mancha muy fina y otra capa encima de mayor grosor; ambas tienen la misma composición a base de blanco de plomo, óxidos de hierro, negro de huesos y algunas tierras. Superficialmente existe una fina veladura hecha con blanco de plomo, negro de huesos, acetato de cobre, calcita y algunos óxidos de hierro ¹⁶.

Para la elaboración de las nubes del fondo, Sevilla sigue aplicando dos estratos. El inferior con blanco de plomo y algo de azul de esmalte y el superior, de igual composición pero disminuyendo la proporción de blanco de plomo y aumentando la del esmalte. Superficialmente existe una fina veladura hecha con azul de esmalte y negro de huesos, aplicada en las zonas en sombra ¹⁷.

La identificación de los aglutinantes empleados por Juan de Sevilla en este cuadro se ha llevado a cabo mediante la técnica de Cromatografía de Gases acoplada a Espectrometría de Masas, obteniéndose unos valores que nos permiten concluir que el tipo de acei-

Al igual que en el cuadro de San Agustín, ya mencionado, la pincelada deja una huella muy patente, que nos permite apreciar cómo se va adaptando de manera precisa a la forma de cada uno de los elementos de la composición; al contrario de lo que veíamos en el de San Agustín en el que el pintor aplica varias pinceladas buscando la línea más acertada para ubicar a las figuras.

Prosigue depositando pintura para reforzar las zonas más iluminadas, a la vez que continua jugando con la pincelada y realiza los elementos superpuestos de la composición como la pluma que sostiene San Francisco con su mano derecha.

A continuación aplica veladuras claras y oscuras con las que hace pequeñas rectificaciones en superficie, y con las que suaviza las zonas de transición e intensifica algunas sombras de las carnaciones de los dos personajes y de los pliegues de sus ropajes. Por último deposita una pintura muy empastada, que aplica con breves toques de pincel, en puntos localizados de máxima iluminación, como por ejemplo los brillos de la nariz y de la oreja del santo franciscano.

Espectros obtenidos mediante microanálisis realizado en el Microscopio Electrónico de Barrido acoplado a un sistema de energía dispersiva de rayos X (SEM-EDX) para la identificación de pigmentos. III.

Cromatogramas obtenidos mediante Cromatografía de Gases acoplada a Espectrometría de Masas para la identificación de aglutinantes oleosos.

Notas

1. Catálogo de la Exposición "Pintores Granadinos del Siglo XVII". Sevilla, 1982, p. 66.
2. Las medidas que constan en la ficha del Museo son: 230 cm x 168,5 cm.
3. La presencia de la capa de impregnación de cola animal se comprueba en los cortes estratigráficos identificados con la numeración 4.1.6, 4.1.8 y 4.1.1.1. También en el espectro 4.1.8/preparación cola animal.
4. Véanse los espectros 4.1.6/1 pre-reglas S. Francisco y el 4.1.2/1.
5. La existencia de estas tres subcapas se comprueba en la parte inferior de la fotografía obtenida en el Microscopio Electrónico designada con la numeración 4.1.6.
6. Una clorita es un filosilicato muy rojo por la presencia del hierro. Viene determinada por uno o dos picos muy altos de hierro, junto a otros de silicio, aluminio y magnesio. Véase el espectro 4.1.6/2.
7. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.2.
8. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.1 y el espectro identificados con la numeración 4.1.1.
9. Esta imprimación blanca puede jugar el papel de una primera mancha de color.
10. Véanse la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.4 y los espectros 4.1.4/2 y 4.1.4/3.
11. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.3.
12. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.1.1.
13. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.5.
14. Véanse la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.6 y el espectro 4.1.6/3.
15. Véanse la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.10 y la fotografía obtenida en el Microscopio Electrónico de Barrido con la misma numeración.
16. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.12.
17. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.1.13.
18. Véanse los cromatogramas identificados con la numeración 4.1.1, 4.1.3, 4.1.5, y 4.1.6.
19. MILLS, J.S.: *The gas chromatographic examination of paint media. Part I. Fatty acid composition and identification of dried oil films.* Studies in Conservation, vol. II, n° 2, mayo 1966, pp. 92-107.
20. PANCELLA, R. y BART, R.: Identification des liants organiques dans les couches picturales par chromatographie en phase gazeuse. Laboratoire de Conservation de la Pierre, EPFL, Wernersche, Lausanne, pp. 101-111.