

058 - 059

## Proyectos del IAPH

Una obra restaurada de José de Ribera: San Pablo ermitaño de la Catedral de Málaga

PH45 - Octubre 2003

# Proyectos del IAPH

## Una obra restaurada de José de Ribera: San Pablo ermitaño de la Catedral de Málaga

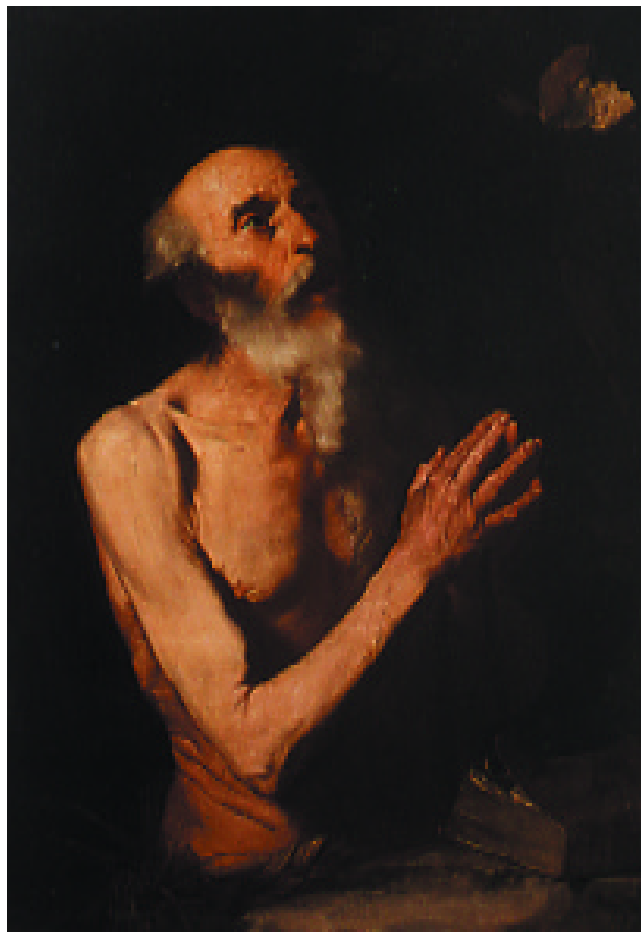
María del Mar González González > Lourdes Martín García > Lorenzo Pérez del Campo > Marta Sameño Puerto. Centro de Intervención del IAPH

### Resumen

La restauración de la pintura al óleo sobre lienzo San Pablo ermitaño de José de Ribera, procedente del Museo de la Catedral de Málaga, se ha llevado a cabo en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, siguiendo los criterios y metodología de intervención de dicho centro. Esta actuación ha permitido el estudio en profundidad de la obra tanto desde el punto de vista histórico-artístico como desde el material y estructural, resaltando, entre los tratamientos aplicados, los realizados sobre la película pictórica.

### Identificación. Ficha técnica

1. **Título u objeto:** San Pablo de Tebas (San Pablo ermitaño)
2. **Tipología:** Pintura
3. **Localización:** Museo de la Catedral de Málaga (antigua Sala Capitular)
4. **Identificación iconográfica:**  
San Pablo ermitaño anciano, en actitud orante, vestido con faldellín de hoja de palma y con atributos propios de su iconografía: cuervo con pan en el pico, libro y rosario
5. **Identificación física:**
  - > Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo
  - > Dimensiones: Con marco: 115'5 x 91 cm. (h x a)  
Sin marco: 101'5 x 77'5 cm. (h x a)
  - > Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: Aparece la firma del autor en el ángulo inferior derecho, donde se puede leer "Jusepe de Ribera sp F"
6. **Datos históricos-artísticos:**
  - > Autor/es: José de Ribera (1591-1652)
  - > Cronología: Hacia 1630
  - > Estilo: Barroco (Naturalismo tenebrista)
  - > Escuela: Napolitana
7. **Fecha inicio examen:** 3 septiembre 2001
8. **Fecha final tratamiento:** 5 marzo 2002



### Palabras clave

San Pablo ermitaño  
Catedral de Málaga  
Ribera, José de  
1630  
Málaga  
Investigación  
Intervención  
Patrimonio mueble  
Pinturas  
Lienzo  
Capa pictórica

Como otros lo bello, tú buscas lo que espanta...  
Viejos de vacilante cabeza, de amarillenta y rugosa piel,  
esparciendo sobre alguna Biblia cascadas de barba gris.

Théophile Gautier  
Ribera, 1844

## José de Ribera: el artista y sus opciones estéticas

Desde un punto de vista documental, José de Ribera sigue siendo un personaje en penumbra<sup>1</sup>. Pintor barroco español nacido en Xàtiva (Valencia) en 1591, apenas se conocen datos sobre su formación artística<sup>2</sup>. Documentado en Parma (Italia) en 1611, de donde pasa a Roma, ciudad en la que ingresa en la Academia de San Luca de artistas pintores. En 1616 se establece en la ciudad de Nápoles, en la que desarrolla toda su carrera pictórica. Pintor oficial de varios virreyes de España en Nápoles y de grandes congregaciones religiosas, fue conocido con el sobrenombre de "el Españolito", por su reducida estatura.

José de Ribera es el artista español del siglo de oro más comprometido con los avances estilísticos del naturalismo tenebrista (claroscuro) de Caravaggio. Ribera lo interpreta en dramáticas composiciones, en las que las figuras destacan siempre gracias a recursos compositivos tenebristas: un foco de luz dirigido en diagonal desde el exterior del cuadro crea las líneas maestras de la composición, dejando generalmente el fondo sumido en una gran oscuridad presentando los personajes muy contrastados con respecto a la luz.

Desde esta opción estética y a partir de obras como el San Andrés (circa 1630, Museo del Prado), Ribera crea un modelo de representación verista, inmediata, analítica en la caracterización del rostro y el torso, en el que destaca todo lo táctil con elementos figurativos creados a partir de imágenes obtenidas en ambientes marginales. Su pintura se especializa en temas pictóricos de iconografía religiosa, en los que el artista propone de forma muy explícita e intensamente emocional escenas de martirios y, sobre todo, representaciones individuales de medias figuras o de cuerpo entero dirigidas a provocar intensas emociones y devociones. A esta época y modelo corresponde el San Pablo ermitaño del Museo de la Catedral de Málaga.

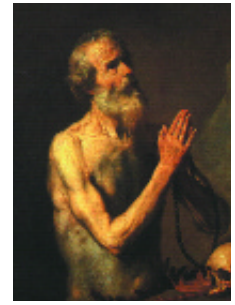
A partir de 1630 Ribera experimenta una cierta evolución estilística y abandona en parte ese sólido tenebrismo caravaggesco, optando por un concepto pictórico más luminista en el que su paleta se aclara y aparecen celajes de vibrante azul junto a una mayor preocupación por el color, con tonalidades más variadas y pincelada algo más suelta. También muestra Ribera cierta preocupación por la perspectiva aérea. La crítica opina que este cambio se debe a su propia reinterpretación de la pintura de Tiziano y Pablo Veronés, y a la influencia de Giovanni Lanfranco y determinados pintores flamencos (Van Dyck, Rubens). La Magdalena (1640, Museo del Prado) es representativa de este momento.

Al final de la década de 1640, se observa un nuevo cambio estilístico que le vuelve a acercar en cierta medida a las composiciones tenebristas de su primer momento pero sin abandonar los

1. José de Ribera.  
San Andrés hacia  
1630. Museo del  
Prado (nº 1078)



2. José de Ribera.  
San Onofre 1637.  
Museo del Ermitage



avances de su segunda etapa. Los historiadores indican que las causas de este nuevo cambio fueron personales (enfermedad), unidas a los graves problemas de tipo político que se vivían en Nápoles por aquellos años (la revuelta de Masaniello de 1647 reprimida de forma violenta) y que afectaron de forma especial a la conciencia del artista. Tampoco las relaciones de Ribera con los virreyes duque de Arcos (marzo de 1646 a enero de 1648), Juan José de Austria (enero-febrero de 1648) y conde de Oñate (marzo de 1648 a noviembre de 1653) fueron fluidas, y eso también influyó en su pintura. Los dos primeros aún fueron comitentes del pintor en trabajos muy puntuales; pero del tercero nada consta en este sentido. En 1649 parece que Ribera y Velázquez se conocieron en Nápoles; sin embargo, pocos intercambios estilísticos se dieron entre ellos, pues desde su madurez ambos poseían un lenguaje muy elaborado y de gran calidad, aunque muy distinto. Falleció el 3 de setiembre de 1652<sup>3</sup>.

## San Pablo ermitaño. Aspectos iconográficos

Como ha puesto de manifiesto el profesor José Fernández López<sup>4</sup>, las representaciones del ermitaño Pablo de Tebas realizadas por Ribera o su círculo artístico han conducido en algunas ocasiones al error en la identificación iconográfica, al ser confundidas con San Onofre y, alguna vez, con San Procopio, pues los tres comparten varios atributos iconográficos: anciano con barba, vestimenta de ambiente desértico, libro de regla de San Antonio Abad (que practicaban los eremitas), calavera frente a la que meditaban profundamente y tosco rosario para la dirección de la oración. Estos eremitas se alimentaban con dátiles, agua y pan aportados diariamente por un ave enviada divina. Frente a estas semejanzas, San Onofre se representa relacionado con corona y cetro real, ya que se cree fue hijo de un rey egipcio o abisinio del siglo IV. Estos atributos no aparecen en el caso del ermitaño tebano, de ahí la acertada identificación paulina que históricamente ha recibido el personaje que aparece representado en la obra que estudiamos.

De las tres versiones importantes de la vida de San Pablo de Tebas (228-ca.341), la firmada por San Jerónimo es la que contiene más completa información y en la que se basa la iconografía propuesta por Ribera<sup>5</sup>. Este santo eremita nació en Tebas (Alto Egipto), de familia acomodada y cristiana; huyó al desierto hacia 250 en respuesta al decreto del Emperador Decio sobre obligatoriedad del culto a los dioses oficiales. Las apostasias fueron masivas, pero algunos individuos optaron por ocultarse en el desierto para practicar su fe y Pablo fue uno de ellos. San Jerónimo informa que halló refugio en una cueva; en la entrada había una palmera, cuyas hojas y dátiles le alimentaban y cubrían. Más tarde, la providencia dispuso que un cuervo le trajese cada día en su pico media hogaza de pan, prodigio que duró hasta el día de su muerte, a los 113 años, con 90 de permanencia en el desierto.

060 - 061

## Proyectos del IAPH

Una obra restaurada de  
José de Ribera: San Pablo  
ermitaño de la Catedral de  
Málaga

PH45 - Octubre 2003

## La complacencia anatómica del desnudo y el género devocional

De los muchos trabajos producidos por Jusepe de Ribera, quizás los más influyentes fueron sus imágenes de santos penitentes en meditación, un género que tiene uno de sus más acabados ejemplos en el San Onofre del Museo del Ermitage (San Petesburgo), firmado en 1637 y que puede derivar formalmente del modelo malagueño<sup>6</sup>. En el lienzo de la Catedral de Málaga es posible apreciar cómo la dirección experta de Ribera de la textura, de la anatomía y de la fisonomía de la vejez proporcionan un realismo terroso en el santo, con su frente acanalada, calvicie frontal, arrugas faciales, canicie, delgadez y atrofas musculares, importante desnutrición (propia de ascetas), torso envejecido y manos huesudas, mugrientas y anudadas.

La observación naturalística del asceticismo del santo ermitaño acentúa la dedicación del personaje a un ideal espiritual de fuerte compromiso devocional. Este modelo eremítico adquirió justo prestigio en la segunda mitad del siglo XVII español entre preladados, órdenes religiosos y comitentes piadosos, hasta el punto que fue necesario que los artistas españoles de la última mitad del siglo XVII produjeran extensamente santos penitentes a lo Ribera para satisfacer las exigencias de la clientela. Muchas de estas obras se han confundido con originales.

Precisamente la autoría riberesca del lienzo ha sido objeto de largo debate entre historiadores del arte a causa fundamentalmente de las dudas suscitadas en relación con la firma, cuyas características físicas aparecen expuestas en otro lugar de este trabajo. Ninguno de los grandes estudios sobre el pintor realizados en el siglo XX recogen información sobre nuestro lienzo, por lo que no es posible construir un análisis historiográfico pormenorizado. A pesar de ello es conveniente indicar que el profesor Agustín Clavijo, en su monumental estudio sobre la pintura barroca malagueña, adscribió al maestro valenciano la autoría del lienzo<sup>7</sup>. Estudiada la firma con técnicas analíticas y concluido el carácter original de la misma, Fernández López plantea que la obra de Málaga puede ser la cabeza de una amplia relación de versiones de santos ermitaños, que concluyen con las propuestas de 1647 San Pablo firmado, conservado en el Wallraf Richartz Museum Colonia, y 1652, año de su muerte, en el que firma el San Pablo ermitaño de la colección Scucces de Ragussa, del que precisamente existe réplica (sin fecha) en el Museo del Louvre. En colección particular malagueña existe otra versión riberesca del santo eremita deudora de la propuesta que estudiamos.

Sin perjuicio de lo anterior y con carácter general, creemos que hay que tener en cuenta la intervención del taller riberesco en este tipo de cuadros repetidos, pues no faltan telas creídas autógrafas por llevar la firma de Ribera, cuya calidad, aún siendo muy aceptable, carecen del brío y la fuerza características de los trabajos del artista de Játiva.

3. Toma general del cuadro antes de iniciar los procesos de restauración.
4. Iluminación Ultravioleta para detectar repintes no visibles al ojo humano.

## El lienzo de la Catedral de Málaga. Historia material

Apenas se poseen unos cuantos datos en relación con la historia material del San Pablo ermitaño de la Catedral de Málaga. Entre las lagunas más significativas se encuentran las razones de su vinculación y permanencia en el primer templo malagueño.

La primera información historiográfica sobre la presencia del lienzo en el citado templo la proporciona el canónigo Miguel Bolea y Sintas en 1894, refiriéndose a la capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga. En este capítulo el antiguo párroco de Tijola informa:

"El retablo que hoy tiene es el mismo que se hizo a costa de la Fábrica, y es muy sencillo y de poco gusto: el cuadro de San Francisco en la Aparición de la Santísima Virgen es obra de los últimos años del siglo XV, pero no tiene firma ni se sabe quien lo fuera: tampoco consta quien fuera el autor del cuadro que corona el retablo y representa a San Pablo ermitaño, y dicen que es pintura de mérito"<sup>8</sup>.

Por su parte, el Inventario de los bienes muebles y ornamentos de la catedral de Málaga de 7 de junio de 1785<sup>9</sup>, el primero realizado con criterio, no informa de la presencia en el templo ni en las dependencias de servicio del mismo de esta obra.

En este sentido, es preciso indicar que la actual colección de pintura de la Catedral de Málaga es producto, básicamente, de donaciones y legados testamentarios recibidos en el último tercio del siglo XIX y que, salvo piezas concretas, el cabildo malagueño nunca abordó a lo largo de su historia grandes empresas pictóricas, quizás porque estableció la conclusión de la fábrica del templo como prioridad. Entre los más importantes legados artísticos destaca el recibido el 21 de abril de 1896, procedente del testamento del presbítero Enrique Ruiz y Rojas, residente en Sevilla, quien donó a la catedral de Málaga su colección de arte compuesta por cincuenta y seis lienzos, siete pinturas sobre tabla, una pintura sobre cobre y doce esculturas, además de una magnífica librería especializada. Entre los lienzos donados figura un San Pablo ermitaño y San Antonio abad sin adscripción, y un San Jerónimo registrado a favor de José de Ribera, que no es sino una buena copia antigua del San Pablo ermitaño del Museo del Prado (inventario 1115), convertido en aquel otro santo al eliminar el pan, atributo del eremita<sup>10</sup>.

Este importante legado, en el que se encuentran obras tan simbólicas para la Catedral como La Misa de San Gregorio, erróneamente relacionada con el patrimonio de la sede vieja, y otras obras de los siglos XVII y XVIII, exigió una importante remodelación estética de los espacios catedralicios, a fin de acomodar de forma adecuada esta valiosa colección. El programa fue proyectado por el prestigioso pintor Joaquín Martínez de la Vega.



3



4

Es sorprendente que el Inventario de Alhajas, Ropas y demas efectos propios de la Santa Iglesia Catedral redactado en 1895, un año después de la edición de la obra de Bolea, no se informe de la presencia del lienzo en la Catedral. En cualquier caso sabemos que en la remodelación de Martínez de la Vega fue retirado de la capilla de San Francisco, y se colocaron en su lugar las siguientes obras: San Juan de Capistrano predicando a las puertas de una ciudad original de Domingo Martínez, La Beata Mariana de Jesús recibiendo de manos de la Santísima Virgen el Divino Niño de escuela sevillana del siglo XVII y el también lienzo de grandes proporciones Santo Domingo de Silos, procedentes todos del legado Ruiz y Rojas. En 1913 la capilla presentaba este aspecto que pervivió hasta 1945, año en el que el escultor granadino José Navas Parejo instala el retablo actual que procede de un convento de monjas clarisas de Plasencia (Cáceres). Con ocasión de la mencionada actuación parece que el San Pablo ermitaño pasó a la Sala Capitular catedralicia, lugar en el que ha permanecido a pesar de esporádicas presentaciones en determinadas capillas. En este enclave pudieron estudiarlo, entre otros historiadores, Emilio Orozco, Leopoldo Torres Balbás y Alfonso E. Pérez Sánchez. Hoy puede admirarse en el recién instituido Museo de la Catedral de Málaga, formado a partir de las colecciones que constituían el antiguo Tesoro y las Salas de Ornamentos litúrgicos.

En relación con la obra existen dos intervenciones documentadas. La primera, hacia 1955-1960, que consistió básicamente en la dotación de un nuevo soporte textil, y la segunda, de 1997, realizada por el taller Quibla Restaura por encargo de la Consejería de Cultura, con ocasión de la exposición celebrada en 1998 en la Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga, y que consistió en una actuación de limpieza superficial<sup>11</sup>.

## Datos técnicos y estado de conservación

El diagnóstico sobre el estado de conservación de la obra se basó no sólo en el examen visual realizado sobre la misma, sino también en la documentación existente en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: informe preliminar, informe de valoración y autenticación, estudio analítico y las radiografías y documentación fotográfica con luz normal, rasante y ultravioleta obtenidas<sup>12</sup>.

Este examen para diagnosticar el estado de conservación de la obra se llevó a cabo de forma exhaustiva en todos los elementos que la componen, según el orden siguiente: bastidor, soporte pictórico, preparación/imprimación, película de color y marco.

Pudo comprobarse que el bastidor no era el original, pues probablemente se sustituyera cuando se adhirió el óleo a una nueva tela, en una intervención anterior de la que no tenemos constancia documental pero que puede fecharse hacia 1955-1960. Denominado de "tipo español", estaba constituido por cuatro largueros, unidos entre sí por ensambles machihembrados con caja para una sola cuña y sin travesaño central.

El sistema de expansión se ejercía mediante cuñas, de las que sólo presentaba tres, careciendo de una de ellas en el ángulo superior izquierdo. La excesiva presión de las cuñas, con una abertura en los ensambles de casi un centímetro, y el bloqueo de las mismas impedían la expansión de la estructura del bastidor, con la consiguiente pérdida de su función. No se detectaron deformaciones por alabeos o golpes, pero sí lesiones visibles como huellas de herramientas, nudos de la madera, y los agujeros de las puntillas que sujetaban el bastidor al marco.

La presencia de ataque biológico, ya sin actividad, se manifestaba superficialmente por pequeños orificios en las piezas izquierda e inferior del bastidor.

En lo que respecta al soporte pictórico, como ha quedado puesto de manifiesto, había sido adherido a una segunda tela. Por el reverso, la tela estaba plisada y deformada en la zona superior.

Estimamos que el mismo bastidor sirvió de telar para el proceso de reentelado, como parece desprenderse del tipo de arrugas y deformaciones observadas, una tachuela existente en la esquina inferior derecha entre la tela original y la nueva tela, la sujeción al bastidor sólo de la tela del reentelado, la deformación de los hilos de la tela en cada punto de sujeción, y la falta de adhesión general en todos los bordes.

En la tela original, de una sola pieza, se observó el orillo tanto en el borde superior como inferior, mientras que en la tela del reen-

**062 - 063**

**Proyectos del IAPH**

Una obra restaurada de  
José de Ribera: San Pablo  
ermitaño de la Catedral de  
Málaga

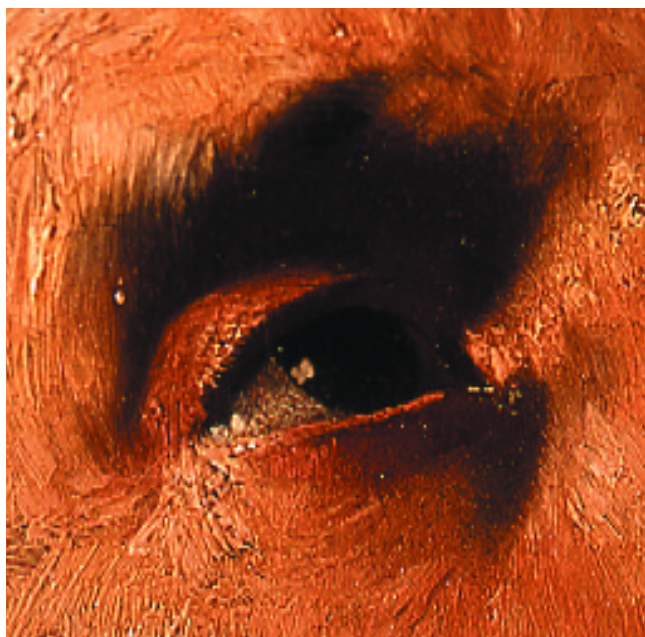
**PH45 - Octubre 2003**

telado sólo se observó en el lateral izquierdo, visto por el reverso del cuadro. El que ambas telas mantuvieran uno o los dos orillos permitió determinar con mayor exactitud la densidad de hilos por trama y urdimbre.

El tipo de armadura de la citada tela original es un tafetán, nombre con el que se designan los tejidos cuya estructura base del ligamento se limita a dos hilos y dos pasadas, según el cual los hilos pares y los impares alternan en cada pasada, por debajo y por encima de la trama. El número de hilos por  $\text{cm}^2$  es de 13/14 por trama y de 14/15 por urdimbre, con múltiples cabos y torsión en Z.

La tela usada en el reentelado también es un tafetán de una sola pieza pero con la peculiaridad de que los hilos de la urdimbre, muy finos y agrupados de dos en dos, alternaban sus pasadas, con los hilos de la trama, más gruesos y de diferentes colores. El número de hilos por  $\text{cm}^2$  es de 13 por trama y 16 por urdimbre, con múltiples cabos y torsión en Z.

La fragilidad y el deterioro del soporte se debían no sólo a la falta de adhesión entre ambas telas, sino también a los numerosos rotos que se apreciaban a través de la película pictórica. El primero de estos rotos, y el de mayor longitud, correspondía a un corte limpio de ambas telas, original y reentelado, a la altura de la clavícula del santo, reforzado por el reverso por un parche de gasa, de 2'5 x 21 cm., adherido con resina sintética, posiblemente Beva. Para adherir este parche se resanó la tela del reentelado cortándola en forma de rectángulo, y sobre él se aplicó dicho parche, que sólo se adhería a la tela por los bordes previamente desflecados. Este sistema no era suficiente para corregir las deformaciones provocadas por el roto de ambas telas, por



5

5 y 6. Detalle del tipo de pincelada aplicada en rostro y manos.

7. Sección transversal de una muestra de la carnación, 200X  
8. Tratamiento no tóxico de desinsectación con gases inertes (argón).

lo que se producían tensiones y levantamientos en ambos bordes del roto de la tela original. Antes de la aplicación de este parche, se eliminó otro de mayores dimensiones (14 x 29 cm.) y en tela de lino<sup>13</sup>.

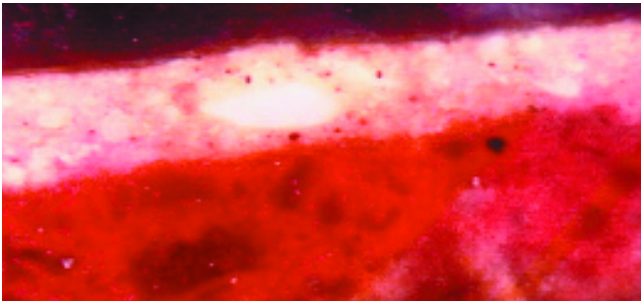
El segundo de los rotos, localizado en el fondo, a la izquierda de la cara del santo, era de aproximadamente 16 cm. de longitud y con corte irregular en tres direcciones (vertical-horizontal-vertical). El tercero, en forma de siete, con 4'5 cm. en sentido horizontal y 5 cm. en vertical, estaba ubicado en el fondo a la izquierda del codo izquierdo del santo. Y el cuarto, sobre el libro, en sentido horizontal-vertical-horizontal-vertical, de 13, 4, 3 y 4 cm. respectivamente. Este último, además del roto de la tela, presentaba pérdida de materia de casi 1 x 3 cm. de superficie.

Otros de los daños del soporte pictórico, observados en el lateral derecho del cuadro y a través de la película pictórica, eran los pequeños orificios de salida de insectos xilófagos, posiblemente provenientes del ataque del bastidor. De la misma forma, las marcas del borde interno del bastidor en todo el perímetro de la obra denotaban el hundimiento y deformación de la tela hacia el interior.

La capa de preparación de color marrón rojizo y presente en toda la superficie es utilizada también como color en las zonas de sombra, en los fondos y en las zonas de color terroso. El reparto desigual de esta capa, aplicada probablemente a brocha, intenta ocultar daños del soporte pictórico como nudos de la tela, zonas quebradas, pequeños rotos y los cosidos de los rotos. Estos daños se detectaban por los abultamientos y rehundimientos observados a través de la película pictórica, que en otros casos también eran debidos a la aplicación de estucos desbordantes de intervenciones anteriores.



6



7

Las dilataciones y contracciones de la tela, según los cambios de temperatura y humedad, influyen en la imprimación y película pictórica, ocasionando el cuarteado, que varía en tamaño y forma, según el pigmento y el grosor de la pintura, que coincide también, en la mayoría de los casos, con el de la película pictórica.

Al coincidir generalmente las lagunas de preparación con las lagunas de la película de color, se puede suponer que imprimación y película de color forman cuerpo, por lo que las tensiones del soporte pictórico pasan directamente a la película pictórica a través de la preparación/imprimación, creando los cuarteados, levantamientos e incluso pérdidas, sobre todo en la zona inferior y en la carnación del santo.

En general, la superficie pictórica presentaba un aspecto mate y muy blanquecino, pero esto no impedía apreciar el fuerte claroscuro de la pintura, característico de este tipo de iconografía, que acentúa el contraste entre las zonas iluminadas y las zonas oscuras, lo que se podría denominar iluminación vigorosa y contrastada, que proviene de un único foco.

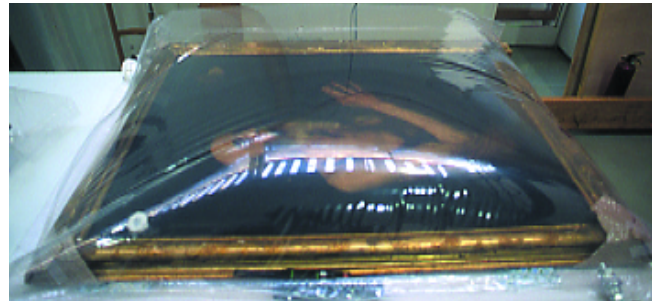
En las zonas claras, como el torso de la figura del santo, la técnica de ejecución es de pinceladas muy gruesas, de mucho empaste y con arrastre de pincel, que acumula más materia en los bordes. Por el contrario, en las zonas oscuras, como en los fondos y sombras, la pintura es muy fina, aprovechando en algunos casos el color de la preparación.

Mientras que en el torso y brazo derecho las pinceladas son largas, dejando la huella del pincel, en el rostro y las manos, se ejecutan a golpe de pincel y sin apenas arrastre, sobre todo en las zonas de brillo. La textura de la superficie es rugosa en las zonas con empaste y muy lisa en los fondos o zonas menos empastadas. Esta gran diferencia de empaste entre la figura y el fondo permite detectar, mediante un examen táctil, la pintura con relieve, tanto en la cabeza del santo como en los dedos de las manos.

No se puede hablar del uso de veladuras pictóricas como tal, pero sí de pinceladas superpuestas y transparentes, sobre todo en las zonas oscuras del torso y rostro, para dejar entrever el color de la preparación.

En el rosario que sostiene el santo entre las manos, se observa la superposición de algunas de las cuentas del mismo, lo que podría interpretarse como un arrepentimiento o rectificación del dibujo o la composición del propio autor.

El cuarteado, producido por los movimientos propios del soporte de tela y por el envejecimiento natural del conjunto pictórico, es de dos tipos: homogéneo, de morfología reducida; aparece en los fondos y zonas donde la imprimación es visible. El segundo tipo puede catalogarse como disperso, con forma irregular y más grande en la representación figurativa, sobre todo en los empastes.



8

Este cuarteado de la capa pictórica iba acompañado por grietas y rotos de forma lineal y en sentido horizontal. En algunos casos estas grietas coinciden con los rotos del soporte, observados a través de la película pictórica, y en otros casos con el excesivo grosor de algunos de los hilos de la tela original.

Las lagunas o pérdidas de pintura, generalizadas en toda la superficie, eran pequeñas en las zonas oscuras y fondo, y mucho más grandes en las carnaciones y zonas claras. Muchas de las lagunas de la película pictórica, sobre todo en el torso del santo, estaban ocultas por repintes. Los defectos de adhesión coincidían con los rotos del soporte pictórico, y se detectaban sobre todo en la zona inferior del cuadro.

Los repintes eran muy numerosos y de bastante grosor y empaste, tanto en el torso y brazo derecho del santo como en la zona inferior del cuadro. La alteración de color de los repintes, unida a la oxidación de las capas superpuestas de protección, daban una entonación amarillenta y oscura a la obra, que desvirtuaba la unidad cromática.

Posiblemente el marco no sea el original. Se trata de una moldura dorada con decoración incisa de motivos florales. Bajo la capa de oro metal, se observaba el bol rojo y la preparación blanca, en aquellas zonas con golpes, arañazos y desgastes, sobre todo en las zonas más salientes y en los bordes. Muchos de estos daños estaban cubiertos por una capa superficial de purpurina y barniz coloreado.

En cuanto a su ejecución material, carecía de sistema de expansión y estaba compuesto por dos piezas: la del reverso, constituida por cuatro largueros unidos entre sí por ensambles machihembrados, y la del anverso, también formada por cuatro largueros, pero unidos en las esquinas en inglete. Ambas piezas se unían entre sí mediante espigas de madera.

Por el reverso, se observaban nudos de la madera, golpes, orificios de puntillas y salpicaduras de pintura blanca en todo el perímetro exterior del marco, y las dos pletinas metálicas atornilladas a la madera, que permitían la sujeción del marco a la pared.

## Estudios científicos aplicados a la obra

### Estudio de capas pictóricas

Se extrajeron una serie de muestras de los diferentes materiales pictóricos constitutivos de la obra, para analizarlas químicamente. El objetivo principal de estos estudios era conocer la composición de los materiales presentes. Se tomaron diez micro muestras de pintura (de los colores más representativos) para la preparación de las correspondientes estratigrafías, tres muestras de barnices (extraídas con hisopos humedecidos en disolvente) para su determinación, cuatro pequeños fragmentos de diferentes estucos presentes en el lienzo y un resto de adhesivo del antiguo

**064 - 065**

## Proyectos del IAPH

Una obra restaurada de  
José de Ribera: San Pablo  
ermitaño de la Catedral de  
Málaga

**PH45 - Octubre 2003**

reentelado para conocer su naturaleza química y, por último, dos pequeños fragmentos de pintura para la determinación de aglutinantes.

El estudio de la superposición de estratos pictóricos, así como el análisis e identificación de los pigmentos y cargas presentes, se llevó a cabo mediante microcopia óptica de los cortes estratigráficos. Los datos obtenidos se completaron con el estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y el microanálisis elemental por energía dispersiva de rayos X (ER). El análisis de barnices, aglutinantes, adhesivos y estucos se llevó a cabo mediante espectrometría infrarroja con transformada de Farrear (FUIR), utilizando el método de dispersión y prensado de muestras en una matriz de bromuro potásico. El análisis de aglutinantes se completó mediante cromatografía gaseosa, utilizando un método específico para la identificación de ácidos grasos procedentes de aceites.

La imprimación, de color marrón rojizo, está compuesta por tierras rojas -silicatos ricos en óxidos de hierro- y un poco de blanco de plomo u otro compuesto de plomo (añadido posiblemente para favorecer el proceso de secado). El espesor medio de esta capa oscila entre 100 y 180 micras.

Las carnaciones están constituidas por blanco de plomo mezclado con pequeñas cantidades de tierra roja. En el caso de carnaciones que presentan una tonalidad terrosa (como sucede en la muestra extraída de la oreja), ésta se ha conseguido utilizando el color de la capa de imprimación.

La muestra extraída del color blanco amarillento de la barba se corresponde con un repinte que ha sido realizado directamente sobre la tela. Está compuesto por blanco fijo, sulfato cálcico y trazas de tierra roja y ocre. Por la utilización del blanco fijo -en uso a partir de la segunda mitad del s. XVIII-, podemos deducir que es reciente.

El color blanquecino del libro está constituido por blanco de plomo mezclado con pequeñas cantidades de tierra y carbón.

El color oscuro de la firma está constituido por tierras pardas, carbón y blanco de plomo y está realizada directamente sobre la imprimación.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

- > Blancos: blanco de plomo, blanco fijo (repinte).
- > Rojos: tierra roja.
- > Amarillos: ocre.
- > Pardos: sombra, tierras.
- > Negro de carbón.

El tipo de aglutinante utilizado en las capas pictóricas es de naturaleza oleosa, posiblemente aceite de linaza. También se ha determinado la utilización de un aglutinante oleoso en el repinte del hombro.

9 y 10. Catas estratigráficas de la fase de limpieza de la película pictórica:

Nivel I Estado inicial.

Nivel II Eliminación barniz.

Nivel III Eliminación repintes.

Nivel IV Eliminación estucos desbordantes.

11 y 12. Película pictórica finalizada la fase de limpieza. Una vez eliminados los barnices, repintes y estucos, se observaron todos los daños de la película pictórica.

Se han identificado dos tipos diferentes de estucos. El primero de ellos está constituido por tierras (mezcla de silicatos, óxidos de hierro y carbonato cálcico) y tiene un aglutinante proteico. El segundo de ellos está constituido por sulfato cálcico dihidratado, carbonato cálcico y un aglutinante, posiblemente, oleoso.

Todos los barnices analizados son de goma laca.

Los restos de adhesivo utilizado en el antiguo reentelado fueron analizados y se determinaron como una mezcla de gacha (almidón y cola animal) y aceite.

### Identificación de fibras textiles

Se estudiaron las fibras textiles pertenecientes al tejido original y al utilizado en el reentelado que poseía la obra a su llegada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

El estudio e identificación de las fibras se llevó a cabo mediante la observación de la apariencia longitudinal de las mismas (morfología, diámetro, agrupaciones...) al microscopio óptico con luz transmitida polarizada.

Las fibras constituyentes del tejido original del soporte pictórico son de lino.

El tejido empleado en el reentelado es de algodón. La urdimbre está constituida únicamente por hilos de algodón de color crudo mientras que la trama está constituida por hilos de diferentes materiales y colores. Se observan hilos de color crudo, negro, rojo y azul. En el estudio microscópico se aprecian, además de las fibras de algodón (mayoritarias), fibras de lana y lino (o cáñamo).

### Estudio de factores biológicos de alteración. Análisis entomológico

Cualquier material de naturaleza orgánica está sujeto a una degradación natural que depende de varios factores y, principalmente, de las condiciones ambientales a las que está sometido. Los fenómenos de biodeterioro son causados por diversos organismos con características metabólicas diferentes. Los principales son organismos heterótrofos como hongos, bacterias e insectos.

Se realizó una inspección visual de la obra para determinar la presencia de microorganismos o insectos causantes de un posible deterioro.

Con respecto a los insectos, en el bastidor, se detectaron orificios de salida de anóbidos y, entre tela y bastidor, se hallaron una serie de exuvias de larvas, excrementos, élitros, etc. Estas muestras de restos de insectos se observaron al estereomicroscopio y se utilizó bibliografía especializada para su determinación.

Se han observado exuvias de larvas de derméstidos y excrementos y restos de anóbidos del orden COLEÓPTERA y familia Dermestidae



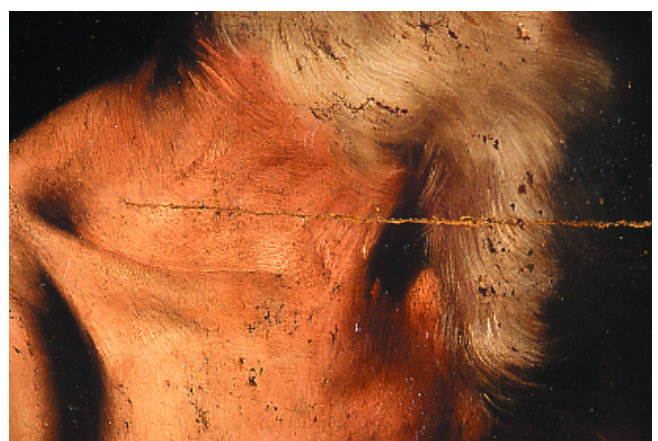
9



11



10



12

Las larvas de la familia de los derméstidos atacan soportes ricos en proteínas. Se han detectado dos especies cosmopolitas, que atacan materiales proteicos: *Attagenus pelloi* y *Anthrenus sp.* La humedad y temperatura altas favorecen su desarrollo. Los daños son causados por la alimentación de las larvas y se observan en aquellos materiales que contengan fibras animales (lana, seda, pelo, plumas,...), pergaminos, pieles.

Como caso curioso cabe recordar que la presencia de derméstidos no está asociada a un ataque de éstos a la madera. Se trata tan sólo de una presencia puntual, puesto que estos coleópteros no son xilófagos, sino que atacan soportes orgánicos ricos en sustancias proteicas de origen animal (textiles, cuero, etc.). Esto explica el hecho de que las muestras se localizaron al retirar el bastidor de la obra, donde probablemente se estuvieran alimentando de cola animal.

### Propuesta de desinsectación. Tratamiento no tóxico

Los insecticidas convencionales producen toxicidad y alto riesgo tanto para las personas que los aplican como para los que manipulan los objetos tratados. Por otro lado, se pueden producir interacciones del biocida con los materiales desinsectados.

Como tratamiento, se aplicó gas inerte (argón) a través de un sistema herméticamente cerrado en cuyo interior se deposita el objeto infestado. Es necesario el control de factores ambientales, tales como la temperatura, la humedad y la concentración de oxígeno.

El desplazamiento del aire por un gas inerte como el argón produce un efecto letal en insectos que se suelen encontrar en las

066 - 067

## Proyectos del IAPH

Una obra restaurada de  
José de Ribera: San Pablo  
ermitaño de la Catedral de  
Málaga

PH45 - Octubre 2003

obras de arte. Investigaciones previas realizadas en laboratorio demuestran que una atmósfera de gas inerte, aplicada a baja concentración de oxígeno, produce una anoxia completa en todas las fases del ciclo biológico de especies de coleópteros, etc.<sup>14</sup> La desinsectación de la obra se realizó depositando ésta en una bolsa de plástico de baja permeabilidad fabricada por termo-sellado.

## Tratamiento realizado

El tratamiento de conservación aplicado al San Pablo ermitaño ha sido consecuencia directa no sólo del minucioso examen visual llevado a cabo, sino también de los resultados obtenidos de los estudios químicos y biológicos, unidos a los radiográficos y los realizados mediante reflectografía infrarroja, que determinaron aspectos de la obra que, sin ser visibles al ojo humano, aportaron información sobre su estructura, tanto interna como externa.

En este sentido, las placas radiográficas mostraron con exactitud las dimensiones de las lagunas de pintura y preparación, los rotos de la tela, las faltas de soporte pictórico, el tipo de craquelado de la pintura, la construcción interna del tejido, la sujeción de la tela al bastidor, y todos los daños ocultos por los repintes. De igual forma, el estudio parcial de la obra mediante reflectografía infrarroja no reveló la presencia de dibujo subyacente previo, pues es posible que sólo exista el esbozo o encaje de la composición, ya perdido por la aplicación de la pincelada de color, creando confusión a la hora de identificar los diferentes estratos. Con este estudio se pudo identificar la firma de José de Ribera bajo el repinte.

Al ser tan elevados, tanto en número como en grosor, los repintes superpuestos en la capa de color, apreciados a simple vista y con iluminación ultravioleta, fue necesario eliminarlos antes del proceso de reentelado. Para ello, con la ayuda de la lupa binocular, se realizó el test de disolventes, dando como resultado que la mezcla de isooctano y 2 propanol (50:50), era la que mejor eliminaba los barnices oxidados, y la de tolueno y dimetilformamida (75:25), para eliminar los repintes.

La limpieza de la superficie pictórica se hizo de forma estratigráfica, retirando primero el barniz superficial, después el repinte y a continuación los estucos que desbordaban la laguna y ocultaban la capa de color.

Al retirar los repintes, se detectaron tres estucos de naturaleza<sup>15</sup> y composición diferentes, aplicados en restauraciones anteriores para nivelar los daños y faltas de la película pictórica. Se identificaron estucos de color marrón oscuro y negro, muy blandos y fáciles de eliminar, y otros de color rojizo, muy duros y difíciles de eliminar y enrasar. Para la eliminación de estos estucos se utilizaron como apoyo las placas radiográficas realizadas con ante-



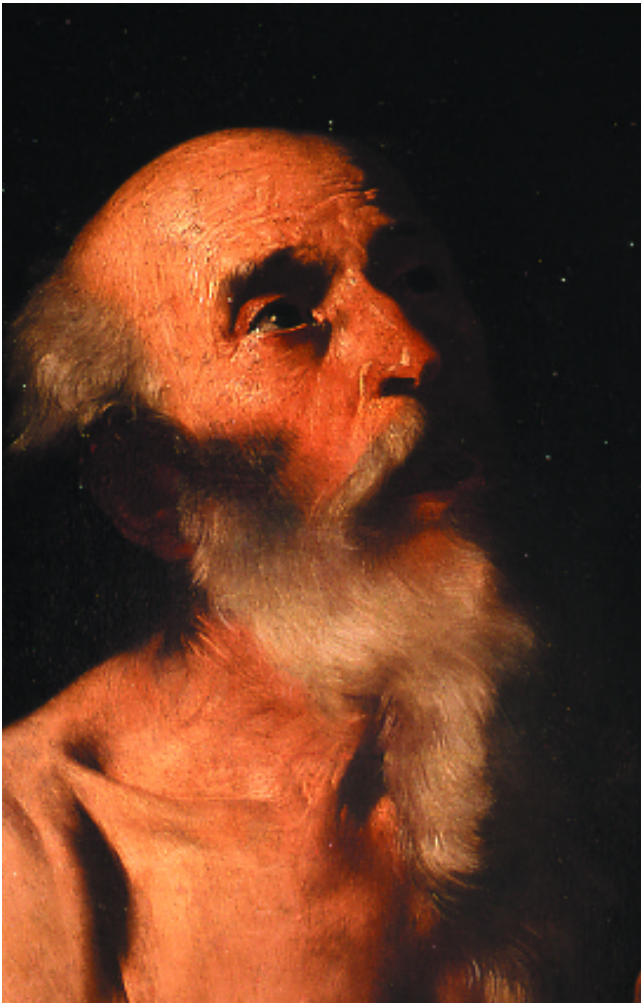
13



14

rrioridad, que determinaron con exactitud los bordes de las lagunas de película pictórica.

De igual forma, fue necesario el apoyo del estudio realizado mediante reflectografía infrarroja a la hora de eliminar los repintes del ángulo inferior derecho del cuadro, donde se encontraba la firma del autor. Mediante la reflectografía se pudo detectar que la firma original subyacía bajo el repinte y estaba reforzada en la capa superficial siguiendo y completando la grafía del propio autor. Se observaron unos caracteres tenues pero claros, posiblemente como consecuencia de una limpieza muy agresiva de la película pictórica llevada a cabo en una de las numerosas intervenciones sin documentar, pero que, a la hora de intervenir la obra, nos fue narrando el propio cuadro. Lo mismo sucedió con



15



16

el libro, sobre la firma, pues una vez eliminados los repintes, la morfología de éste no tenía nada que ver con lo que apreciábamos a simple vista antes de iniciar la fase de limpieza.

Finalizada esta primera fase de la intervención, que consistió en la eliminación de barnices, repintes y estucos, se pudieron comprobar todos los daños de la película pictórica, no sólo referentes a las pérdidas y desgastes, sino también los inherentes a la propia pintura, como la pérdida de textura de la pincelada de color en los tonos claros y con empaste, sobre todo en el hombro y brazo derecho del santo. Dicha pérdida de textura era consecuencia del exceso de presión y calor aplicados en el reentelado anterior que presentaba la obra, provocando un rehundimiento y desgaste en la película pictórica al no haber eliminado pre-

13 y 14. Fase de estucado de lagunas de preparación y estrato pictórico.  
15 y 16. Toma general del rostro y torso del santo finalizada la restauración.

viamente los estucos desbordantes y repintes realizados de forma puntual en intervenciones anteriores.

La segunda fase de la intervención fue el proceso de reentelado. Una vez protegida la película pictórica con papeles de seda y coleta, se eliminó el bastidor, para comenzar los tratamientos en el soporte pictórico, previos al reentelado.

En primer lugar, hubo que retirar la tela del antiguo reentelado, despegándola en diagonal y con cuidado, para no quebrar la tela original en las zonas más adheridas y dañadas. A continuación, se procedió a la eliminación de los restos de adhesivo, mediante la aplicación de humedad y por procedimiento mecánico, retirando la gacha ya hinchada con el bisturí. La limpieza se hizo en forma de damero para evitar deformaciones en el soporte al aplicar la humedad.

De este estudio minucioso y observación directa hay que resaltar la rotura de la tela original al lado de la cabeza del santo, que presentaba además un injerto de la propia tela original, y que se comportaba de forma muy irregular, mostrando por el anverso abultamientos y craquelados diferentes de la preparación/imprimación, por los movimientos y tensiones del soporte, y las deformaciones en los rotos de las fibras.

Antes de reentelar se colocaron parches de seda natural en los rotos y lagunas del soporte, mediante la aplicación de coleta y peso para evitar deformaciones.

La tela que se eligió para el reentelado fue un "lino intermedio", que previamente se preparó en un telar. El reentelado se hizo a la gacha, según el método tradicional, aplicándola con brocha tanto en la tela original como en la tela nueva, y favoreciendo la adhesión de ambas mediante la aplicación de calor, humedad controlada y presión, para consolidar y fijar los diferentes estratos de preparación y color.

Una vez eliminados los papeles de protección, se montó en un nuevo bastidor con grapas de acero inoxidable, equidistantes entre sí unos 2 ó 3 cm. aproximadamente. El bastidor se hizo en madera de pino, con un travesaño central dispuesto en horizontal, con ensambles machihembrados y sistema de expansión mediante cuñas.

La tercera y última fase de la intervención consistió en la limpieza minuciosa de la superficie pictórica con isooctano + 2 propanol (50:50), para eliminar pequeños restos de barniz y repintes; el estucado de lagunas, con sulfato cálcico y cola animal; y la reintegración cromática, primero con acuarela y luego con pigmentos al barniz, mediante puntos, rayas y veladuras de color. Finalmente se aplicó un barniz pulverizado y se montó en el marco, al que se le aplicaron tratamientos de carácter conservativo.

068 - 069

## Proyectos del IAPH

Una obra restaurada de  
José de Ribera: San Pablo  
ermitaño de la Catedral de  
Málaga

PH45 - Octubre 2003

### Notas

<sup>1</sup> Las investigaciones de E. Nappi y A. Delfino han proporcionado más recientemente importantes datos sobre las obras y los encargos de Ribera. Una magnífica recopilación documental es la realizada por Gabriele Finaldi para Ribera 1591-1652. Catálogo de la exposición celebrada en 1992 en el Museo del Prado.

<sup>2</sup> El debate sobre la catalogación de Ribera como pintor español o italiano es un prolífico tema de discusión científica entre los historiadores del arte marcado por avatares, controversias, discusiones y desacuerdos. Un resumido estado de la cuestión puede verse en ROSENBERG, P. De Ribera a Ribot, en Ribera 1591-1652, pp. 147-163. Madrid, 1992.

<sup>3</sup> La primera monografía sobre Ribera fue escrita por Utrillo en 1907. En 1923 Mayer publicó su tesis doctoral sobre Ribera (escrita en 1908). En 1909 Paul Lafond hizo lo propio con su Ribera y Zurbarán. En España, Elías Tormo fue el primero en ocuparse de Ribera en su magnífica monografía fechada en 1922. En la década de los años cuarenta se publicaron los estudios de Julián Santamaría, (1943), Bernardino de Pantorba (1946) y Carlos Shartou (1947). De 1952 es el libro de Elizabeth du Gué Trapier (Ribera). Las investigaciones recogidas en la tesis del americano Craig Felton (1971) permitieron contar con el más completo catálogo hasta la fecha. Por su parte, Pérez Sánchez publicó en 1975 su estudio sobre las pinturas de Osuna y, en 1978, Spinoza publica su L'opera completa de Ribera con introducción de Pérez Sánchez, que continúa siendo obra de gran utilidad. Las exposiciones de 1982 en Fort Worth y 1992 en el Museo del Prado supusieron sendas oportunidades bien aprovechadas para mejora del conocimiento de Ribera. Un año antes, en 1991, Fernando Benito Doménech publicó Ribera 1591-1652, completa obra de síntesis.

<sup>4</sup> Fernández López, J. San Pablo ermitaño. En El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia en Málaga. Málaga, 1998, p. 158.

<sup>5</sup> Bidez: "Deux versions grecques inédites de la vie de s.Paul de Thèbes". Gante, 1900. La cuestión de la originalidad de la versión latina jeronimiana en relación con el conocimiento de la vida de San Pablo no es un asunto pacífico. Los planteamientos de Bidez fueron contrarrestados por Nau, quien indica en su Analect. Bolland (1901) que la original es una versión griega en la que se inspira San Jerónimo. Amelineau encontró un texto copto de la vida del santo con fragmentos de una narración escrita por un seguidor de San Antonio Abad que fue utilizada por San Jerónimo. Además de estas opiniones puede verse Butler Lausiach Hist. pt 1, p.285. Un resumen del estado de la cuestión en la voz correspondiente en Bacchus, F.J. The Catholic Encyclopedia. Robert Appleton. New York, 1907.

<sup>6</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. La pintura en la diócesis malagueña. En El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga. Málaga, 1998, pp. 70-78.

<sup>7</sup> CLAVIJO GARCÍA, A. La pintura barroca en Málaga y su Provincia. Universidad de Málaga, 1993 (microforma).

<sup>8</sup> BOLEA Y SINTAS, M. Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo doctoral Miguel Bolea y Sintas. Málaga, 1894, p. 245.

<sup>9</sup> Archivo Catedral de Málaga. Leg. 645 pz. 42.

<sup>10</sup> Inventario del Testamento de Rus y Rojas. Lienzo 41 "San Jerónimo penitente con hábito medio cuerpo. Lienzo de 87 cm. original de Ribera". A.C.M. citamos por Clavijo La pintura... Apéndice documental.

<sup>11</sup> El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Obispado de Málaga. 1998..

<sup>12</sup> Informes consultados antes de la intervención realizada en el 2002:  
- Informe preliminar sobre el estado de conservación de la pintura sobre tela "San Pablo ermitaño" de José de Ribera. Amalia Cansino Cansino. Abril 1997.  
- Valoración del estado de conservación de la pintura sobre tela "San Pablo ermitaño" atribuida a Ribera. Catedral de Málaga: Propuesta de investigación con vistas a su autenticación e intervención. M<sup>a</sup> José González López. Diciembre 1997.  
- "Estudio Analítico". Lourdes Martín. Química. Marzo 1998.  
- Documentación fotográfica y radiográfica realizada por Eugenio Fernández Ruiz. 1997-1998.

<sup>13</sup> En la documentación fotográfica realizada para documentar el Informe Preliminar y de Valoración, se observaba la marca de un parche de refuerzo del roto de ambas tela, eliminado en la intervención realizada en el año 1997 en el IAPH.

<sup>14</sup> VALENTÍN, N. (1993). A comparative analysis of insect control by nitrogen, argon, and carbon dioxide in museum, archive and herbarium collections. International Biodeterioration 32. 263-278.

<sup>15</sup> "Análisis químico de materiales pictóricos". Francisco Gutiérrez Montero. Asesor técnico laboratorio. IAPH. Centro de intervención. Departamento de Análisis. Laboratorio de Química. Febrero 2002.

### Equipo técnico

Proyecto de investigación e intervención

#### Coordinación científica y gestión del proyecto

**Lorenzo Pérez del Campo.** Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH

**Pedro Castillo Pérez.** Jefe del Departamento de Tratamiento. IAPH

#### Intervención de conservación y restauración

**M<sup>a</sup> del Mar González.** Conservadora-restauradora. Técnico de gestión. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales: programa Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (EPGPC-IAPH)

#### Estudio histórico-artístico

**Gabriel Ferreras Romero.** Historiador del arte. Técnico de gestión EPGPC-IAPH

#### Estudio de capas pictóricas e identificación de fibras textiles

**Lourdes Martín García.** Química. Técnico de gestión EPGPC-IAPH

#### Identificación de aglutinantes y adhesivos

**Francisco Gutiérrez Montero.** Químico. IAPH

#### Estudio de factores biológicos de deterioro

**Marta Sameño Puerto.** Bióloga. Técnico de gestión EPGPC-IAPH

#### Estudios fotográficos

**Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo. Técnico de gestión EPGPC-IAPH