



**MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN  
"AZOTEA GADITANA"**

**José Pérez Sigüimboscum**

**Museo de Cádiz**

**Abril, 2010**

## **INTRODUCCIÓN**

### **CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:**

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....3

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL..... 4

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA..... 15

### **CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO:**

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN..... 23

2. TRATAMIENTO..... 26

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA..... 30

### **CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO**

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO..... 51

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES..... 51

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA..... 54

**CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES..... 59**

**EQUIPO TÉCNICO..... 60**

## **INTRODUCCIÓN**

La presente memoria final tiene por objeto recopilar los estudios y actuaciones realizados a la pintura "Azotea gaditana" de José Pérez Siguimboscum, durante el proceso de Intervención de conservación y restauración. Se corresponde con la tipología de pintura costumbrista de caballete realizada técnicamente en óleo sobre lienzo. La obra procede del Museo de Cádiz.

Este trabajo forma parte del proyecto de intervención que el Instituto Andaluz de patrimonio Histórico (IAPH) lleva a cabo sobre bienes del patrimonio andaluz adscritos a museos e instituciones gestionadas por la Consejería de Cultura. En concreto, se trata de un encargo realizado por la Dirección General de Museos y Arte Emergente.

Todo el proceso de intervención de conservación-restauración se ha llevado a cabo en el taller de pintura del IAPH, poniendo dicha institución todos los medios de los que dispone, durante el periodo comprendido entre marzo de 2010 a abril de 2010.

En primera instancia se ha sometido la obra a un exhaustivo examen organoléptico. Dicho examen ha sido apoyado por otro tipo de estudios con métodos físicos: fotografía con luz normal (generales y de detalle), luz ultravioleta, luz rasante y luz transmitida. Y métodos químicos; análisis estratigráfico para la identificación de cargas y pigmentos y análisis de la fibra textil.

Esta memoria final de Intervención consta de una introducción y cuatro capítulos referentes a: estudio histórico artístico, diagnosis y tratamiento, estudio científico técnico y recomendaciones. Y un último apartado denominado equipo técnico

## **CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:**

**Nº Reg.: 28/09**

### **1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.**

1.1. TÍTULO U OBJETO: Azotea Gaditana.

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Cádiz.

1.3.2. Municipio: Cádiz

1.3.3. Inmueble: Museo de Cádiz.

1.3.4. Ubicación: Museo de Cádiz. Departamento de Bellas Artes. Planta primera; sala nº5.

1.3.5. Propietario: Administración General del Estado.

1.3.6. Demandante del estudio: Dirección General de Museos y Arte Emergente. Consejería de Cultura.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA/ ANÁLISIS DESCRIPTIVO.

Representa una escena de la vida cotidiana, desde la azotea del nº6 de la calle Antonio López, al tiempo que ofrece una vista de la ciudad de Cádiz. Concretamente la torre del Convento de San Francisco.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 82 x 57 cm.

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas firmas: En ángulo inferior derecho, manuscrita, rubricada, su firma *J.Pérez*.

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: José Pérez Siguimboscum.

1.6.2. Cronología: último tercio del siglo XIX.

1.6.3. Estilo: costumbrista.

1.6.4. Escuela: gaditana.

## 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:

### 2.1. ORIGEN HISTÓRICO:

*Azotea Gaditana* es obra de José Pérez Siguimboscum (Cádiz, 1841-1909).

El artista comenzó sus estudios artísticos como alumno de la Academia de Bellas Artes de Cádiz a la temprana edad de doce años. Fue instruido en la disciplina de dibujo por el profesor del Rincón. En su trayectoria como alumno fue condecorado en diferentes ocasiones por su brillantez académica.

Es en 1870 cuando se convierte en profesor de la misma, obteniendo la plaza por oposición. Su labor docente no le impide desarrollar su faceta artística, es en esta época en la que sus obras son presentadas a diferentes Exposiciones tales como la de Viena, Filadelfia, o como la regional de Cádiz en 1879. Se desconoce con que obras concurrió a cada una de ellas, pero si consta que fue premiado en cada una de éstas por su calidad artística 1.

Siguiendo su carrera docente obtiene la cátedra de *Dibujo de Figura* en La Coruña en 1891, para meses más tarde complementarla con la de *Dibujo Lineal y de Adorno* en Valencia. Finalmente ésta la convalidó por la de *Dibujo Artístico* en Cádiz, materia en la que instruirá a sus alumnos2.

En 1897 llega a ser director de la Escuela de Artes e Industria, así como del Museo Provincial de Pintura. Es en esta época en la que se crea una comisión organizadora de Exposiciones apoyadas por la Academia de Bellas Artes, de las que formaría parte el pintor. Los certámenes expositivos se realizaron desde 1891 al 99 con carácter anual, y sería una de las fuentes con la que el museo enriquecía su colección. De esta forma se piensa que la *Azotea Gaditana* pudiera haber sido bien adquirida para los fondos del museo en uno de estos certámenes expositivos o bien que hubiese sido donada por el pintor como son el caso de *Cabeza de Niño Moro* o *el Estudiante*3. (3)

No se tiene constancia de la fecha exacta de su adquisición, pero se sabe que ya en el inventario del museo de 1916 realizado de forma manuscrita por D. Mariano Fernández Copello aparece con la numeración 198.

La obra no se incluye en el siguiente inventario datado en 1952 y realizado por el director del museo D. César Pemán. El motivo de la

---

1 COMISIÓN C.THYSEN-BORNEMISZA. *Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*. Pg-47-48.

2 COMISIÓN C.THYSEN-BORNEMISZA. *Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*. Pg-47-48.

3 CAJA SAN FERNANDO; OBRA SOCIAL. *Retratos del Museo de Cádiz*. 2004. Pg 74. CIRICI NARVÁEZ, JUAN RAMÓN; VERDEJO OTERO, CAROLINA. *La pintura costumbrista en el Museo de Cádiz*. 2006. Pg 60-61.

ausencia sería el no tener ningún cambio en la numeración, ni el contar con ningún dato o apunte de interés que ampliase lo ya se citado en el catálogo anterior<sup>4</sup>. (4)

Sin embargo, en el siguiente de 1964, catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes (pinturas), escrito igualmente por el director del Museo D. Cesar Pemán se produce un cambio en la numeración, apareciendo ahora en el catálogo con el número 468.

Por último, consta en el catálogo inédito escrito por Dña. Isabel Claver Cabrero en 1995, que recopila la colección pictórica del museo en su totalidad, este catálogo es fiel a la numeración de la obra en el inventario anterior.

El afán y apego del pintor por la docencia, hace que sean escasas tanto las obras pictóricas; como las publicaciones referentes a su figura y labor artística. Dado el carácter academicista del pintor y su ostentación de cargo dentro de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, se establecieron una serie de contactos con el Sr. D. Javier de Navascués y de Palacio, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, solicitándole acceder al archivo de dicha institución con el fin de poder consultar actas y documentación de dicha época y así acercarnos a la figura del artista. Fue denegado a causa del mal estado del archivo, remitiéndonos una publicación del 2004 acerca de la historia de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.

Así mismo en conversaciones mantenidas con D. José María Sánchez Peña, restaurador del Museo de Cádiz, se nos facilitó el dato que un familiar del pintor, concretamente un nieto, se encuentra realizando un estudio acerca de la figura del artista. Mostramos interés por ponernos en contacto con él, pero se nos comunica que dicho familiar facilitará su estudio una vez concluido éste directamente al Museo, no pudiendo de esta forma completar y contrastar datos referentes al pintor.

## 2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La pieza desde su adquisición por el museo ha sido propiedad de éste. El museo de Bellas Artes, llamado así antes de crearse el Arqueológico y unificarse en 1970, tuvieron vidas separadas. La vida del museo de Bellas Artes fue ligada a la Academia de Bellas Artes y a su ubicación, mientras que el Arqueológico de posterior creación, 1887, pasó por diferentes sedes como la del edificio de bellas artes; el callejón del Tinte o el paseo de Canalejas en la Biblioteca Provincial; para por último en 1935 llegar a su actual ubicación.

La obra está ligada desde un inicio al museo de pinturas, de ahí el interés por la ubicación de éste al estar relacionado con la pintura. Este museo a partir de 1852 compartió sede con la Academia de Bellas Artes, la cual cedió unas dependencias, concretamente la planta alta de la izquierda del edificio para la exposición de pinturas. El edificio era una

---

<sup>4</sup> PEMÁN Y PEMARTÍ, CESAR. *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes; Pinturas. 1952. Pg- XVIII-XIX*

parte del convento de san Francisco que daba a la recién creada plaza de Mina, entre las calles Antonio López y callejón del Tinte, y que fue cedido a la Academia después de la desamortización. Sobre esta zona del convento el arquitecto Juan Daura proyecta el edificio para uso de la Academia y posteriormente para uso del Museo de Bellas Artes o del Museo de Pintura como se le llamaba. Posteriormente se produjeron modificaciones. Pero no será hasta 1970 cuando se fusionan los dos museos, el Arqueológico y el de Bellas artes, cuando se realiza una profunda remodelación debido a la necesaria adaptación de las instalaciones. Que será realizada en 1980 por el arquitecto Javier Feduchi Benlliure 5.

Actualmente la pieza se encuentra expuesta en la planta primera del edificio correspondiente a Bellas Artes. Y específicamente a la sala 5 que está dedicada a la pintura del siglo XIX 6.

### 2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se han realizado intervenciones anteriores sobre el lienzo.

### 2.4. EXPOSICIONES.

La obra ha participado en diversas exposiciones, detalladas a continuación:

*"Imágenes del agua en la pintura andaluza"*; exposición temporal desde 22 de marzo al 22 de julio de 2007, promovida por la Consejería de Cultura y la Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. Palacio Episcopal de Málaga desde su inauguración el 22 de marzo hasta el 13 de mayo; posteriormente, del 24 de mayo al 22 de julio en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Catálogo páginas 39,104 y 105.

*"La pintura costumbrista en el Museo de Cádiz"*. Exposición temporal. Celebrada en el Museo de Cádiz del 10 de mayo al 25 de junio de 2006. Por la coincidencia en fechas con la exposición "Imágenes del agua en la pintura andaluza", la obra no estuvo expuesta en esta última aunque se incluya ésta en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Almería del 10 de julio al 2 de septiembre de 2007. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Catálogo página 4.

*"El paisaje en la pintura del Museo de Cádiz"*. Exposición del 7 de septiembre al 14 de octubre de 2007. Museo de Cádiz. Organizado por la Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Catálogo página 122.

### 2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

---

5 JUNTA DE ANDALUCIA, CONSEJERÍA DE CULTURA,D.L. 2004. *Museo de Cádiz: Guía oficial.* Pg- 14-18.

6

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/media/museos/visitas/cadiz/primer/index.html>.

El panorama pictórico general del siglo XIX se caracteriza por una influencia en los gustos de la Corte y de la clase pujante de esta época, la burguesía, que se convertirá en el principal demandante de los distintos géneros. Esto hace que esos gustos se traspasen a la producción artística y sea el retrato, la crónica social, la pintura de historia y el costumbrismo tendente hacia el folclore muy relacionado con la escuela andaluza, y con el panorama artístico del momento.

Se puede diferenciar claramente dos escuelas de gran importancia, la escuela madrileña y la escuela andaluza. La escuela madrileña une el populismo romántico y la tradición goyesca, dirige su atención hacia la realidad histórica del país, las fiestas y los personajes populares. La andaluza a diferencia de ésta, la encontramos más alejada de los gustos oficiales de la Corte. Así, se desarrolla una pintura claramente costumbrista que al avanzar el siglo se alejará de estilos como el de principios de siglo de autores como Juan Rodríguez Jiménez o Joaquín Fernández Cruzado y sus escenas taurinas, e irán tendiendo a representar secuencias de la vida cotidiana abandonando en parte ese romanticismo y derivando hacia un realismo costumbrista 7.

Este es el caso de Pérez Siguimboscum y precisamente de su obra *Azotea Gaditana*, en la que se aleja de lo pintoresco, de lo anecdótico para centrarse en un naturalismo, basado en la precisión del detalle del dibujo y la afección de la luz en el ámbito de lo cotidiano.

La escena que representa la obra, una azotea soleada; una mujer y una niña de espaldas, asomadas al pretil. Tiestos con flores y una regadera, la regadera simboliza el riego dosificado, al ser el agua un elemento tan escaso en la ciudad gaditana. Estos elementos son de los que el pintor se sirve para acercarnos a una escena cotidiana, el momento de regar las plantas. Dicho momento es interrumpido por un suceso en plena la calle, y la mujer y la niña de ahí que estén asomadas intentando ver lo que ocurre.

La azotea representada parece ser del edificio de la Academia de Bellas Artes, según D. Cesar Pemán en el comentario que hace de la pintura en el catálogo del museo de Cádiz de 1964 8.

Desde este lugar, el pintor realiza un estudio minucioso de la arquitectura gaditana. Tema que no es tratado con menor interés por el artista. Así Refleja los tipos de torres referentes en la ciudad; entre ellos encontramos el de garita, de influencia marroquí o morisca, que ostenta una garita en un ángulo de la casa; el de sillón, cuyo último piso es un cuerpo elevado que abarca la mitad de la planta, dándole a la torre aspecto de sillón visto de perfil. También, refleja los tejados a dos aguas

---

7 CIRICI NARVÁEZ, JUAN RAMÓN; VERDEJO OTERO, CAROLINA. *La pintura costumbrista en el Museo de Cádiz*. 2006. Pg.15-22.

QUILES, FERNANDO. *El paisaje en la pintura del museo de Cádiz. Catálogo de la exposición homónima*. 2007. Pg. 13-22

8 PEMÁN Y PEMARTÍ, CESAR. *Catálogo del museo provincial de Cádiz*. 1964. Pg. 220.

"La azotea representada parece ser la del edificio de la Academia de Bellas Artes, en que radica el Museo".

de las terrazas, así como la torre-campanario del convento de San Francisco tan próxima a esta ubicación.

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

El lienzo de José Pérez Siguimboscum refleja una escena de la vida cotidiana. Una mujer y una niña en una terraza son sorprendidas por un ruido en la calle mientras riegan las plantas, dejan su quehacer para asomarse y ver lo que ocurre.

En la pintura, podemos diferenciar dos planos, a la vez que dos temáticas diferentes, tratadas con la misma intensidad por el artista.

Un primer plano y temática sería la escena representada que transcurre en la azotea. En primera instancia y centro una regadera metálica. Su situación introduce a la escena. La colocación de ésta nos deja ver que ha sido dejada ahí de improvisto y no colocada en uno de los ángulos de la pintura junto a las macetas. Esto puede evidenciar que la labor de regar habría sido interrumpida por un suceso exterior, y de ahí que la regadera ocupe ese lugar central al correr los personajes para asomarse al pretil para ver lo sucedido.

El ángulo izquierdo de la pintura es tomado por las macetas, donde brotan las flores. Agrupadas, unas dispuestas en el suelo de la azotea, varias en un banco de madera y otras dos, con un tiesto en el pretil de dicho lugar. Las flores representadas en tonos rosas y amarillos podrían tratarse de rosas de color rosa y buganvillas amarillas.

Al fondo de esta primera escena y escenario que es la azotea, encontramos a una mujer y a una niña de espaldas. La mujer se inclina y se apoya en el pretil sobre su lado derecho girando la cabeza hacia el izquierdo, asoma ligeramente el cuerpo de cintura para arriba hacia el exterior, intentando ver el suceso. De pelo castaño recogido en un moño. Va vestida con falda de color azul cobalto, un cinto negro de raso de seda con hebilla plateada; blusa coral con mangas de farol que a la altura del codo pierde su vuelo para estrecharse hasta la muñeca, la blusa está rematada por encaje de color beige en cuello y empuñaduras.

La niña de pelo castaño y media melena, posa al lado izquierdo de la mujer, apoya las manos en el pretil de la azotea intentando auparse y poder ver la calle. Al estar de puntillas nos deja ver sus zapatos de piel negro y sus medias de color azul. Va vestida con un vestido rosa palo, con mangas de farol, en su cintura lleva un lazo de raso amarillo con la lazada amplia hacia el lado derecho. Bajo el vestido debe llevar una blusa blanca que le asoma al alzar las manos para apoyarse en el pretil.

El segundo tema que trata el pintor con sumo interés y precisión es la representación de la arquitectura local gaditana, concretamente sus torres y tejados.

Analizando el estudio que hace de la arquitectura típica gaditana, en especial sus terrazas y sus torres. En la pintura hace referencia en

primera instancia a la torre del convento de San Francisco, así como al tejado del mismo convento. Por detrás del campanario del convento sobresale un edificio encalado, en blanco del que resalta su torre garita. Las torres garitas o miradores eran muy frecuentes en Cádiz, de tradición árabe. La estructura de la torre mirador es cuadrada, sus ángulos ochavados, que culminan en cúpula. En su interior suelen tener una escalera de caracol hasta terminar en un sillín donde a través de las saeteras se puede otear el horizonte.

Al lado de ésta pero en un plano posterior se encuentra otro edificio de las mismas características que el descrito, y a continuación del mismo plano se muestra otra torre típica de la arquitectura gaditana, torre de sillón. El edificio eleva su último cuerpo con una superficie que ocupa algo menos de la mitad de la planta general, ganando en altura y estabilidad. Se accedía a su parte más elevada mediante una escalera móvil. Su nombre proviene del aspecto que posee vista de perfil, aparentemente muestra las similitudes de un sillón.

Delante de este plano, en el ángulo derecho se representa una terraza con ropa tendida. El edificio de color ocre, rompe el monocromo de los edificios encalados anteriores, haciendo juego con la tonalidad del convento de San Francisco.

El celaje ocupa más de la mitad del lienzo. Un cielo celeste, es tomado por nubes vaporosas blanquecinas.

La precisión en el dibujo, su minuciosidad se hace presente tanto en las figuras, como en la arquitectura. Muestra de su gran academicismo. Sin embargo podemos decir que en este lienzo el carácter de la luz adquiere una gran relevancia. Donde el pintor quiere plasmar la luz de la ciudad gaditana. Utiliza el juego de luces y de sombras, la sombra proveniente probablemente de otro tejado ocupa el ángulo inferior izquierdo de la pintura que contrasta con la claridad del resto del lienzo.

El cromatismo está ejecutado en colores cálidos. Utiliza una paleta de tonos pasteles, donde predominan los ocres, azules y rosas en sus tonalidades. La pincelada es suelta en el celaje y más descriptiva en la arquitectura y en los personajes.

Su factura es similar a la de otras obras suyas, aunque dista mucho en género y temática. Así *el Estudiante* (Fig. I.1), *Niño Moro* (Fig. I.2) y *Rendido del Trabajo* (Fig. I.3) son retratos en los que se aprecian las características del pintor, su tendencia a un dibujo minucioso proveniente de la influencia de la academia; la pincelada suelta y descriptiva. Sus tonos cálidos, la paleta cromática, basada en la gama de los marrones, los azules y grisáceos. En la azotea juega con los marrones, azules, incluyendo los tonos pasteles en la figura de la niña. En *Rendido del Trabajo* juega con la luz, al igual que en *Azotea Gaditana*. Tras un fondo oscuro, la figura del niño, su rostro, manos y el papel a medio escribir se ven iluminados de menor a mayor intensidad, del rostro al papel.

Este interés incipiente por el tratamiento lumínico se intensifica ya en *Azotea Gaditana* sumándole la complejidad de ser una escena. Se pone

de manifiesto en el juego de la claridad de la luz en el lienzo; la tonalidad de los colores de los ropajes según incida la luz en ellos, se plasma en la falda de la mujer de espaldas, el azul varía su intensidad según la luz que incida en él. El juego de luces y sombras que generan unos edificios en otros, y en la misma terraza la sombra que se proyecta de un posible tejado del edificio colindante. Todo un alarde ya en el manejo de la luz y del color, sumado a una excelente ejecución.

Dentro del marco pictórico de su época Pérez Siguimboscum se acerca con esta pintura al estilo costumbrista naturalista. Diferentes pintores de la época abordan la temática de maneras diversas, influidos por la escuela de la que provienen. De ahí que destaquemos dos vertientes la escuela madrileña y la andaluza.

Entre sus coetáneos se percibe la aproximación de estilo con otros artistas contemporáneos. Así, Miguel Villalobos Díaz (1873-) con su *Vista de la Giralda* (Fig. I.4) o de Jiménez Aranda (1837-1903) en *Pequeños naturalistas* (Fig. I.5), el preciosismo del dibujo plasmado en los ropajes de los niños, el juego de la luz dando diferente tonalidad al vestido de la niña, y la paleta de color utilizada cercana a la de Pérez Siguimboscum, concretada en ocre, azules y rosáceos, sumándose la gama de verdes para el bosque, acercan estilísticamente a estos dos artistas del XIX.

Pérez Siguimboscum escoge para esta obra *Azotea Gaditana*, la temática de la vida cotidiana y más concretamente la imagen femenina, siendo los personajes representados, una mujer y una niña. Algunos artistas de la época siguen esta temática, así Manuel García Rodríguez (1863-1925) lo hace en *Costura en el patio* (Fig. I.6), una mujer y una niña realizan esta labor de costura que sirve como en nuestra pintura para desarrollar la temática del paisaje, aquí un patio lleno de flores y vegetación.

Este pintor también se acerca a nuestro artista no solo en temática, si no en estilo, cogiendo de base la paleta de tonos ocre, rosáceos. Esto mismo se vuelve a repetir en su obra *Patio con niños* (Fig. I.7) .

En la que en un primer plano dispone a dos niños en el patio jugando y al fondo de éste unas mujeres realizando su labor de costura, los niños crean una sensación de perspectiva al igual que cumple dicha función la regadera en la pintura de Pérez Siguimboscum.

Rusiñol i Prats (1861-1931) con su pintura *En la terraza* (Fig. I.8), escenifica a una mujer apoyada en el pretil de una azotea, desde la que observa el paisaje. Rusiñol perteneciente a la escuela madrileña no esta cerca del estilo del artista gaditano, pero la postura de la mujer, como su actitud en ella divisando el exterior, en este caso el paisaje, hace que se asemeje a *Azotea Gaditana*.

Siguiendo con esta línea y más cercano en localización y escuela al pertenecer a la sevillana, se encuentra el pintor Virgilio Mattoni (1842-1923). Tanto en estilo, como en temática el artista evoluciona a lo largo de su trayectoria pictórica influyéndole las corrientes artísticas que se desarrollaran en la época. Así partiendo de un academicismo y

centrada su temática en pintura religiosa, evoluciona a una pintura de historia para tocar en ocasiones una de carácter costumbrista reflejo de la vida cotidiana como es *En la azotea* (1903) (Fig. I.9). Se representa una escena de la vida cotidiana, en una azotea sevillana decorada con macetas y flores, una mujer aerea la ropa. En temática y tratamiento de la imagen de la mujer en la vida cotidiana, se acerca a *Azotea gaditana* de Pérez Siguimboscum, mostrando a la vez el tipismo de las paredes encaladas de la arquitectura sevillana, que contrarrestaría con el de las casas con torreón referente en la arquitectura gaditana reflejada por el pintor gaditano.

Si bien, Mattoni ya ha evolucionado en esta pintura hacia un impresionismo, con una pincelada muy suelta y una amplia paleta de color. En contraposición a Mattoni, el pintor gaditano se encuentra más arraigado al academicismo, teniendo como base de su pintura, el dibujo y sirviéndose de una paleta cromática de tonos ocre y pasteles. Hacen estas características diferenciar en una misma temática dos estilos coetáneos en la misma época y que conviven dentro de la escuela andaluza 9.

Por último el pintor malagueño Rafael Guerrero Carmona (segunda mitad XIX), con su pintura *Casas de Almería* (Fig. I.10) presenta una escena en una azotea provista con plantas y una caseta. Dos figuras, la de una mujer que apoyada en un macetero del pretil de la azotea observa como juega una niña con una muñeca.

En la azotea se dispone una regadera tumbada en el suelo, este objeto lo vemos como elemento común en *Azotea Gaditana*. La regadera es un instrumento más de la labor cotidiana de regar las plantas, aquí pasa a un segundo plano como si ya hubiese realizado esa labor y ahora la señora estuviese dedicada al cuidado de la pequeña. En la pintura de Pérez Siguimboscum sin embargo toma un papel más relevante tomando el centro de la pintura. Vemos a su vez como nexo común su estilo, por la atención prestada al dibujo, se puede apreciar en los detalles de las vestimentas tanto de la niña como de la mujer, tanto en Guerrero, como en el artista gaditano. Esta pintura sería la que más se acercaría a *Azotea Gaditana* tanto en morfología como en estilo.

Entre sus discípulos es Salvador Viniegra (1862-1915) el que desarrolla su atención por el dibujo aunque Viniegra lo proyecta dentro de su estilo propio. El discípulo superó en fama al maestro tanto en el ámbito nacional como en el internacional, siendo galardonado con diferentes premios por obras como la *Bendición de los Campos* o la *Romería del Rocío*. De sus últimas obras es, el *Patio del Convento de San Francisco de Cádiz* (1881) (Fig. I.11), se aprecia la influencia de Pérez Siguimboscum, en esa precisión en el dibujo concretamente en los detalles arquitectónicos del convento.

Ese interés en esta pintura por representar virtuosamente la arquitectura gaditana es el nexo de unión con *Azotea gaditana*, donde su maestro lo hace a su vez con la arquitectura civil de la ciudad. En

---

9 PÉREZ CALERO, GERARDO. *EL pintor Virgilio Mattoni*. Sevilla 1977. Pg 56-57; 99-100.

este óleo sobre tabla Viniegra se acerca a la paleta utilizada por el maestro, esos ocres y grises tan utilizados por su predecesor. Pérez Siguimboscum en *Azotea Gaditana* refleja la luminosidad de la ciudad, el carácter de la luz en ella y su incidencia se hace presente en la tonalidad de los ropajes. Viniegra otorga mayor interés a la luz y al color, con gran habilidad ejecuta el juego de luces y sobras en esta obra 10.

### Conclusiones

*Azotea Gaditana* es obra firmada por el pintor José Pérez Siguimboscum. No está fechada, pero se considera que fue realizada entorno a la última década del siglo XIX.

Sobre la forma en la que entró en el museo gaditano las dos teorías más plausibles es que fuese bien a través de las exposiciones organizadas por la Academia de Bellas Artes entre 1891 y 1899, o bien por donación del pintor al museo en 1890, como ocurrió en los casos de *Niño Moro* o de *El Estudiante*, obras legadas por el pintor a la institución.

La obra no había sido restaurada, presentaba problemas en el soporte por ataques xilófagos.

*Azotea Gaditana*, obra de interés en la pintura costumbrista de la escuela gaditana, ha sido incluida en diversas exposiciones como reflejo de la producción pictórica de la pintura costumbrista local.

*Azotea Gaditana* se puede acercar en temática y estilo a obras coetáneas como son *Costura en el Patio* o *Patio con niños* del pintor de la escuela sevillana Manuel García Rodríguez. Así como *Casas de Almería* del pintor malagueño Rafael Guerrero Carmona, que demuestra una gran similitud iconográfica y compositiva con la pintura de Pérez Siguimboscum.

Entre sus discípulos destacaremos a Salvador Viniegra, que aunque superó tanto en producción artística, como en reconocimiento a su predecesor, tomó de éste su precisión en el dibujo, así como el tratamiento de la luz. La obra, en la que se acerca al estilo de su maestro, es *Patio del Convento de San Francisco de Cádiz*.

Para concluir decir que la figura de José Pérez Siguimboscum en esa época tiene gran relevancia tanto por sus cargos ostentados en la Academia de Bellas Artes de Cádiz, como por sus dotes docentes. Es menor su reconocimiento artístico, así como su producción que sin dejarla de lado, toma importancia en la última década de 1800 relacionada a las exposiciones que la Academia de Bellas Artes organizaba. Su producción se centra en la retratística, así como en pinturas de género, en escenas de la vida cotidiana, como es *Azotea Gaditana*.

---

10 PÉREZ MULET, FERNANDO. *La pintura gaditana 1875-1931*. Pg 121-132.

**Notas bibliográficas y documentales:**

ARNÁIZ, JOSE MANUEL Y OTROS. Cien años en la pintura de España y Portugal (1830-1930). 1988. Tomo III; Tomo V; Tomo IX; Tomo XI.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA. De la ilustración a nuestros días, historia del arte en Andalucía. 1989.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA. El arte y los museos en la provincia de Cádiz, enciclopedia gráfica gaditana.1988.

BOLETÍN DEL MUSEO DE CÁDIZ. Publicaciones 1978; 1995; 1996.

CAJA SAN FERNANDO; OBRA SOCIAL. Retratos del Museo de Cádiz. 2004.

CIRICI NARVÁEZ, JUAN RAMÓN; VERDEJO OTERO, CAROLINA. La pintura costumbrista en el Museo de Cádiz. 2006.

CLAVER CABRERA, ISABEL. Inventario inédito museo de Cádiz. 1995.

COMISIÓN C.THYSEN-BORNEMISZA. Real Academia de Bellas Artes de Cádiz

EL ARTE Y LOS MUSEOS EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ. 1988.

FERNÁNDEZ LACOMBA, JUAN. Imágenes del agua en la pintura andaluza; exposición homónima.

MERINO CALVO, JOSÉ ANTONIO Y PÉREZ MULET, FERNANDO. Eduardo Vasallo Dorronzoro. El pintor y su época. Catálogo de la exposición homónima. 2003.

PEMÁN Y PEMARTÍ, CESAR. Catálogo de pinturas 1952.

PEMÁN Y PEMARTÍ, CESAR. Catálogo del museo provincial de Cádiz. 1964.

PÉREZ CALERO, GERARDO. El pintor Virgilio Mattoni. Sevilla 1977.

PÉREZ MULET, FERNANDO. La pintura gaditana (1875-1931). 1983.

QUESASA, LUIS. La vida cotidiana en la pintura andaluza.1992.

QUILES, FERNANDO. El paisaje en la pintura del museo de Cádiz. Catálogo de la exposición homónima. 2007.

RÍOS RUIZ, MANUEL. Diccionario enciclopédico ilustrado de la provincia de Cádiz. Tomo V.

ZAMBRANO VALDIVIA, LUIS.C; LÓPEZ DE LA ORDEN, LOLA. El museo al detalle. 2007.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

ESTUDIO HISTÓRICO

Figura I.1



El estudiante. José Pérez Siguimboscum

Figura I. 2



Niño Moro. José Pérez Siguimboscum

ESTUDIO HISTÓRICO

Figura I. 3



Rendido en el trabajo. José Pérez Siguimboscum

Figura I. 4



Vista de la Giralda. Miguel Villalobos Díaz

ESTUDIO HISTÓRICO

Figura I. 5



Pequeños naturistas. Jiménez Aranda

Figura I.6



Costura en patio. Manuel García Rodríguez

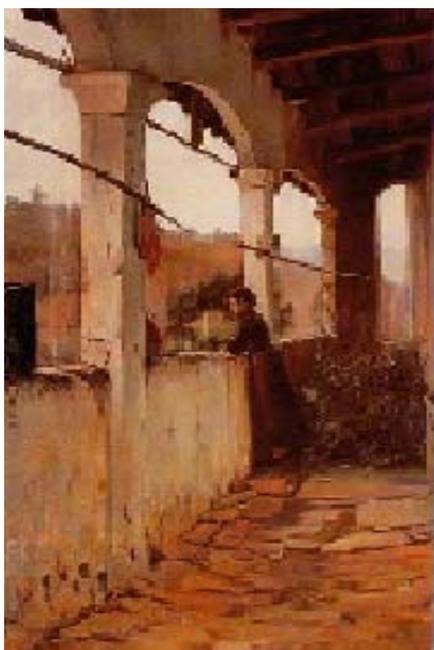
ESTUDIO HISTÓRICO

Figura I. 7



Patio con niños. Manuel García Rodríguez

Figura I. 8



En la terraza. Rusiñol i Prats

ESTUDIO HISTÓRICO

Figura I.9



En la Azotea. Virgilio Mattoni

Figura. I. 10



Casas de Almería. Rafael Guerrero

## ESTUDIO HISTÓRICO

Figura I. 11



Patio del Convento de San Francisco de Cádiz.  
Salvador Viniegra

## **CAPÍTULO II : DIAGNÓSTIC Y TRATAMIENTO**

## **1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.**

### **1.1. DATOS TÉCNICOS.**

#### **1.1.1. BASTIDOR:**

El bastidor que presentaba el lienzo está realizado en madera de pino y, a simple vista, parece ser el original (Fig. II.5). De tipo rectangular, compuesto por dos largueros verticales de 83 cm. de largo, dos horizontales de 60 cm. de ancho y un travesaño también horizontal, lo constituye un total de cinco piezas. Todas las uniones de los largueros del bastidor están resueltas con ensambles de caja y espiga machihembradas. Tanto los largueros como el travesaño, poseen rebaje en su cara interna, es decir, en la que está en contacto con el lienzo, para evitar así que se marque el bastidor en la película pictórica.

Aunque presenta sistema de expansión mediante cuñas, éstas no parecen ser las originales, sino más bien las llamadas de tipo comercial, ya que aún siendo de madera análoga al bastidor, son de un color bastante más claro.

#### **1.1.2. SOPORTE:**

Las dimensiones totales del lienzo son: 83 cm. de alto x 57 cm. de ancho (Fig. II.4), correspondiente a la superficie pictórica, y 85 cm x 60 cm incluyendo los bordes.

El cuadro está formado por una pieza de tela de lino con una armadura tipo tafetán simple de trama muy abierta. Es muy fina y quebradiza (Figura II.6). Sufre un ataque de lepidos que han provocado orificios numerosos. Los clavos que la sujetaban al bastidor han producido agujeros de diversa consideración, llegando a provocar desgarros en algunas zonas (Figura II.7).

#### **1.1.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

La capa de preparación está compuesta por un estrato de color blanquecino. Constituye una capa homogénea y lisa. Debido a que la trama del tejido es muy abierta la preparación puede verse por el reverso del lienzo.

La técnica empleada para realizar la capa pictórica está realizada a base de pigmentos aglutinados con óleo. El grosor de este estrato es muy variable. Hay zonas donde el color es aplicado casi en veladuras, dejando ver la preparación, e incluso el dibujo preparatorio. En cambio, existen otras zonas donde el óleo es aplicado en capas muy gruesas, con bastante empaste, como ocurre en zonas del celaje, las plantas y la ropa de los personajes. Esta diferenciación, hace que tomen relevancia las zonas del cuadro más empastadas, es decir: las nubes, los dos personajes y las flores. Y consigue dejar en un segundo plano, o alejar

visualmente el espacio arquitectónico donde se hallan los personajes (la azotea) y el resto de edificios, incluida la torre del convento.

La gama cromática empleada es muy variada. Podemos distinguir dos zonas muy bien diferenciadas en la obra. En la parte superior, predomina el azul del cielo muy mezclado con blanco (azul de cobalto y albayalde) para recrear las nubes, solo roto por la irrupción de la torre del convento, que parece emerger de entre los tejados y azoteas. En la mitad inferior, la paleta se vuelve amplia y brillante. Frente a los blancos y tierras de los edificios, azules, verdes, rojos y amarillos, sirven para destacar a las dos figuras femeninas y las macetas, principales protagonistas, junto con la torre, de la escena. Se han encontrado entre otros pigmentos: amarillo de Nápoles, albayalde, blanco de cinc, verde esmeralda, amarillo de cromo, tierras, azul de Prusia, azul de cobalto, colorante rojo, blanco de bario y carbón vegetal.

#### **1.1.4. CAPA DE PROTECCIÓN:**

La capa de protección final no se encuentra muy oxidada, por lo que no presenta un aspecto amarillento, propio de la degradación de los materiales. Es de un grosor fino.

### **1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.**

#### **1.2.1. BASTIDOR:**

Solamente es apreciable la sustitución de las cuñas, al haber perdido las originales.

#### **1.2.2. SOPORTE:**

Han sido eliminados los clavos originales que sujetaban el lienzo al bastidor y sustituidos por grapas. Entre las grapas y la fina y quebradiza tela se encontraba una tira de cartón muy fino, probablemente para protegerla (Figura II.10).

#### **1.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

No se han observado.

#### **1.2.4. CAPA DE PROTECCIÓN:**

No se han observado.

### **1.3. ALTERACIONES.**

#### **1.3.1. BASTIDOR:**

El estado general de conservación del bastidor es aceptable (Fig. II.5). La estructura conserva su estabilidad original y los ensamblajes y cuñas cumplen su función. Tan sólo presentaba dos pequeños trozos de

madera rotos en el sentido de la beta, uno en el larguero inferior y otro en el ángulo superior izquierdo.

Destacar que se encontraba atacado por insectos xilófagos que contribuían a debilitar la estructura. El ataque, de dos especies diferentes, aunque repartido por todo el bastidor, se concentraba principalmente en el larguero vertical derecho y en el superior y dejaba ver no solo los agujeros característicos de este tipo de insectos, sino también las galerías producidas, muy cercanas a la superficie.

### **1.3.2. SOPORTE:**

El estado de conservación general del soporte de la obra era muy delicado (Fig. II.6). La tela había sufrido un ataque de lepismas. Estos insectos se alimentan de cola, aunque también pueden atacar al lino, como es el caso. Se detecta que habían provocado infinidad de agujeros en la tela y además habían debilitado la capa de preparación.

Este problema, unido a que la tela es de constitución muy fina y de trama abierta, hacían que el lienzo pareciera una frágil lámina a punto de quebrarse.

En el reverso existía acumulación de depósitos superficiales de polvo acentuándose en los huecos entre los largueros del bastidor y la tela, especialmente en el inferior.

También se han observado dos rotos de pequeño tamaño (Fig. II.7), coincidentes con los huecos de los clavos que sujetaban la tela al bastidor provocando un leve desgarro.

El lienzo se encuentra levemente destensado.

### **1.3.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

La película pictórica presentaba un estado de conservación aceptable, exceptuando el daño producido por los lepismas (Fig. II.8). Como hemos explicado en el punto anterior, los lepismas han provocado un debilitamiento de la capa de preparación al alimentarse, probablemente de la cola que forma parte de este estrato, provocando minúsculas, aunque numerosas, pérdidas y desprendimientos coincidentes con los agujeros de la tela visibles por el reverso. La mayor parte se concentran en la zona superior diseminadas por toda la superficie y en menor medida en la inferior.

En la película pictórica se apreciaban claramente las líneas de los bordes del bastidor, bien por pequeñas pérdidas o bien por encontrarse marcadas. No se marcaban, en cambio, las líneas de los travesaños, a pesar de encontrarse levemente destensado.

Solo aparecen craquelados en el paño amarillo, no ocurre así en el resto de colores, a pesar de los empastes.

En cuanto a las pérdidas de película pictórica o lagunas, se apreciaban dos tipologías distintas: la primera, provocada por el ataque de

insectos, eran de pequeño tamaño y muy numerosas, afectaban en su mayoría también al soporte. La segunda, provocada por el roce de los bordes del bastidor con la moldura, si eran de diverso tamaño y consideración, pero en su mayoría no afectan al soporte (Figura II.9).

#### **1.3.4. CAPA DE PROTECCIÓN:**

Se aprecia solamente una ligera capa de suciedad.

## **2. TRATAMIENTO.**

### **2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.**

La Intervención de Conservación y Restauración llevada a cabo en el lienzo denominado "Azotea gaditana" se ha desarrollado en las instalaciones del Taller de Pintura del Centro de Intervención del IAPH, facilitando dicha institución todos los medios necesarios para la correcta evolución de los trabajos.

En la ejecución del proyecto se ha establecido un método específico de trabajo y unos criterios de actuación basados en principios teóricos conceptuales y deontológicos, según la metodología aplicada en las acciones del IAPH.

Este método se fundamenta en el estudio técnico del bien: caracterización de materiales y estado de conservación (se ha sometido a la obra a un estudio organoléptico, apoyado por el estudio de materiales, realizándose una serie de tomas fotográficas: luz normal (Fig. II.1), ultravioleta (Fig. II.2), transmitida (Fig. II.3) y de detalle, así como la extracción de una serie de muestras con el fin de determinar los materiales empleados); la propuesta de intervención directa y todas las actuaciones y estudios complementarios necesarios para la puesta en práctica del proyecto; y finalmente el estudio de los recursos humanos y técnicos necesarios.

La obra ha sido sometida a un tratamiento de restauración integral, es decir, todos los estratos del bien han sido tratados convenientemente, desde el soporte a la película pictórica; siempre atendiendo al principio de mínima intervención, uno de los fundamentos teórico-prácticos de la metodología a seguir en el Centro de Intervención del IAPH.

Se han seleccionado los tratamientos de intervención más idóneos y que se adecuaban a las necesidades específicas del bien cultural, respetando así su instancia material, estética e histórica:

- Protección de la superficie pictórica.
- Desmontaje del lienzo del bastidor.
- Tratamiento de desinsectación, consolidación, limpieza y protección del bastidor.
- Reentelado del lienzo para consolidar el soporte textil de la obra.
- Limpieza de la superficie pictórica.
- Reintegración de la película pictórica.
- Protección final.

## **2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.**

Para llevar a cabo el tratamiento y dadas las reducidas dimensiones de la obra, no ha sido necesario tomar medidas especiales en el taller de intervención. Tan solo han sido necesarios un caballete, para trabajar en vertical; un tablero algo mayor a las dimensiones del lienzo, para trabajar en horizontal; un telar para tensar la tela del reentelado y una lupa para realizar las tareas de reintegración, dado el minúsculo tamaño de las pérdidas.

### **2.2.1. BASTIDOR:**

El bastidor original se ha conservado por considerar que, aún necesitando tratamiento, cumplía correctamente su función de soporte de la obra.

Ha sido necesario practicar un tratamiento de desinsectación, ya que además de encontrar agujeros y galerías producidas por insectos xilófagos, encontramos restos de serrín.

El tratamiento llevado a cabo ha consistido en la aplicación de un insecticida (permetrina) por inyección y por impregnación y su posterior encapsulado en una bolsa convenientemente sellada, repitiendo la operación durante varios días. A continuación, se ha procedido a la consolidación del mismo, mediante la aplicación por inyección de una resina sintética disuelta en acetona (Paraloid B72), para terminar rellenando los orificios de salida de los insectos con pasta de madera realizada con serrín de pino viejo muy tamizado y cola sintética (del tipo acetato de polivinilo) (Figura II.17).

Así mismo, se ha procedido a pegar una pieza que se encontraba casi desprendida con cola sintética y presión mediante sargento (Figura II.18).

Las cuñas han sido teñidas de un color similar al bastidor, por tratarse como ya dijimos de cuñas nuevas de carácter comercial, con un tinte al alcohol mezcla de varios colores (Figura II.19).

Para terminar, se ha aplicado al bastidor y a las cuñas una capa de protección a base de resina sintética.

### **2.2.2. SOPORTE:**

El tratamiento del soporte ha consistido en el reentelado de la obra y todos los trabajos que se derivan de estos procesos, tanto previos como posteriores.

En primer lugar, se ha procedido a la protección de la película pictórica, aplicando un facing de papel japonés y un adhesivo (cola de conejo en escamas diluida, proporción 10:1).

Posteriormente se ha procedido al desmontaje del lienzo del bastidor, retirando el cartón perimetral sujeto con grapas.

Una vez limpio el reverso por medios mecánicos (cepillado con brocha tipo perrillo y aspiración) se han colocado pesos alrededor de todo el perímetro de la obra para eliminar los dobleces del lienzo y dejar la superficie completamente plana (Figura II.11).

Posteriormente, se ha procedido a la preparación de la tela de forración. Para ello, se ha tensado un lienzo tipo lino belga en telar metálico, pero usado a la manera tradicional, es decir con cuerdas.

Las piezas del telar empleadas han sido: 4 piezas de un metro, 2 piezas de 30 cm, 2 empalmes y 4 ángulos. Las medidas de la luz del telar eran: 135 cm x 108 cm.

La nueva tela se mojó tres veces antes de montarla en el telar. Y una vez montada, ha sido tensada 4 veces. Las medidas de la tela al cortarla eran: 113 cm x 88cm. Después de mojarla: 109 cm x 83 cm. Y una vez tensada: 111 cm x 93 cm.

El reentelado se ha llevado a cabo mediante la aplicación de un adhesivo sintético, Beva film (Figura II.12). Aplicado solamente en una de las superficies a pegar, en este caso sobre la tela nueva, mediante calor. Una vez frío, se ha procedido a la retirada del papel protector y se ha colocado el cuadro sobre la capa adhesiva. El planchado se ha realizado primero por el anverso, intercalando un muletón entre la pintura y la plancha, para evitar aplastamientos en los empastes. Posteriormente, se ha dado la vuelta y se ha procedido al planchado desde el reverso. Se han colocado pesos hasta que la superficie quedó completamente fría. Posteriormente se dio la vuelta y comprobando que la adhesión era perfecta.

El montaje de la pieza en el bastidor ha sido mediante tensado con tenazas y grapado con clavadora eléctrica y grapas de acero inoxidable. Se han vuelto a colocar las cuñas y tensado ligeramente con martillo.

Los bordes de la tela de lino belga han sido planchados con dos dobleces, para dejar tela en el interior por si fuera necesario un posterior tensado en el futuro y grapados al bastidor para evitar la acumulación de suciedad (Figura II.16).

### **2.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

Las primeras fases de intervención sobre la película pictórica se han realizado al inicio de la intervención. Estas consistieron en: limpieza mecánica muy superficial de la capa de pintura, fijación puntual de la misma mediante cola de conejo diluida y espátula caliente (Figura II.13) y protección de la superficie completa con papel japonés y cola.

Posteriormente al reentelado y una vez eliminado el papel protector que cubría la superficie, la siguiente intervención realizada sobre la película pictórica ha sido la limpieza de restos de suciedad y diminutas

salpicaduras así como excrementos de mosca. Para ello, solo se ha empleado agua aplicada en un pequeño hisopo y bisturí en otros casos.

A continuación se reintegró las zonas de lagunas de preparación y pintura con un estuco de tipo tradicional, circunscribiéndose a los márgenes de la laguna y al mismo nivel de la capa de color original. Las lagunas como se mencionaba en el apartado de alteraciones eran mínimas y casi imperceptibles a simple vista (Fig. II.14).

La reintegración cromática se ha realizado con dos técnicas distintas. Por un lado sobre los estucos se ha empleado la acuarela con la técnica del rigatino, para terminar con pigmentos al barniz después del barnizado. Ha sido necesario el uso de una lupa de aumento en este proceso debido al diminuto tamaño de las lagunas (Figura II.15).

Finalmente se le ha aplicado una capa de barniz mediante brocha (Figura II.20).

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIGURA II.1



**ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL: LUZ NORMAL**

FIGURA II.2



**ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL: LUZ ULTRAVIOLETA**

FIGURA II.3



**ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL: LUZ TRANSMITIDA**

FIGURA II.4



83 cm  
de alto

57 cm. de ancho

**DATOS TÉCNICOS: MEDIDAS**

FIGURA II.5



**DATOS TÉCNICOS: BASTIDOR**

FIGURA II.6



**ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA TELA (ATAQUE DE LEPISMAS)**

FIGURA II.7



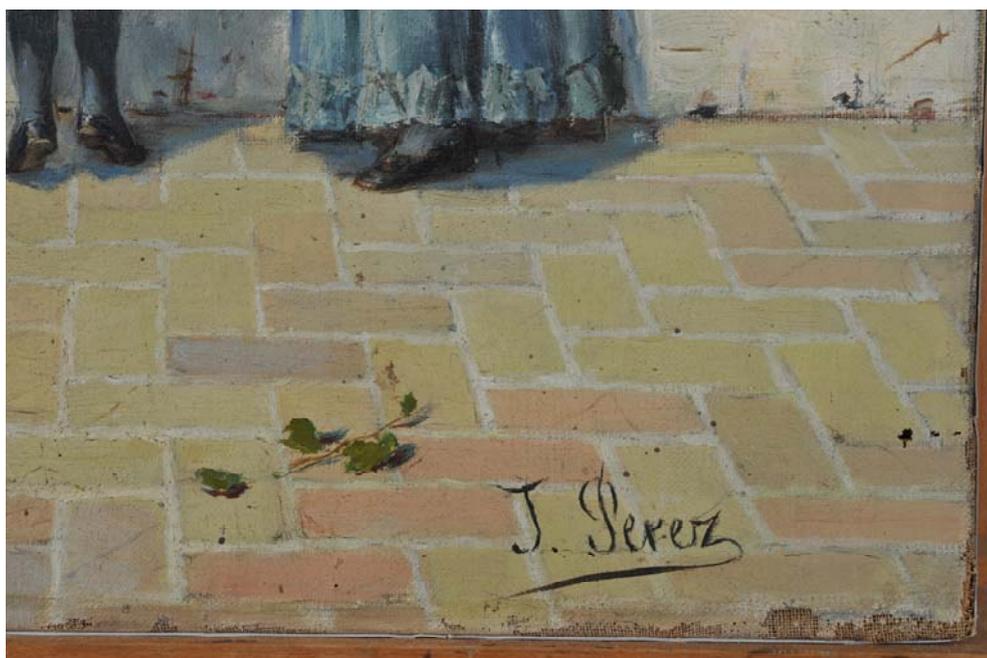
**ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA TELA (AGUJEROS, ROTOS Y DESGARROS).  
PRUEBA DE ADHESIÓN.**

FIGURA II.8



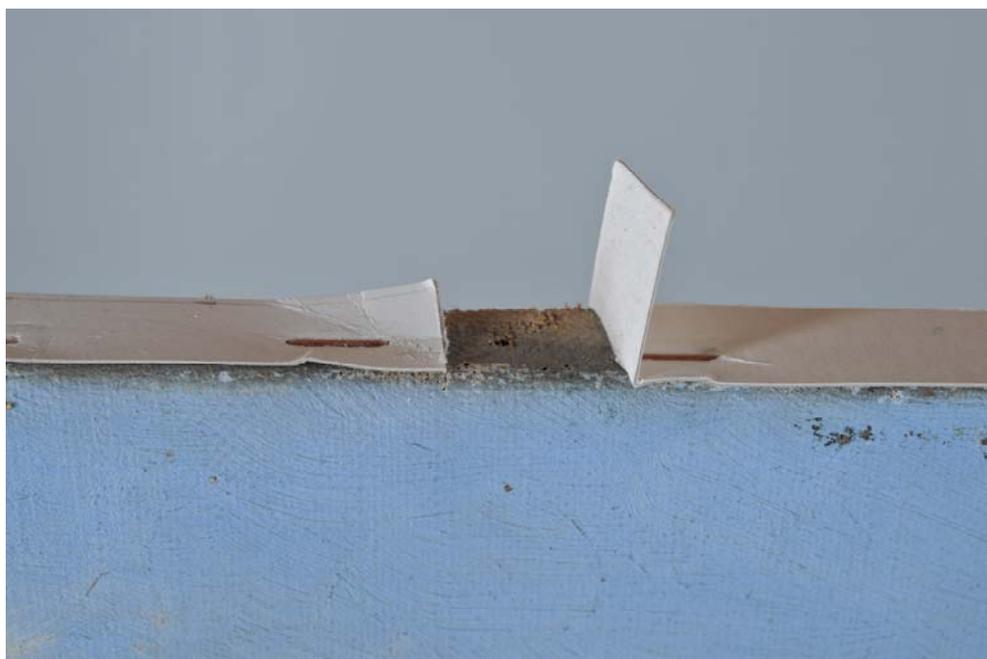
**PÉRDIDAS DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA.**

FIGURA II.9



**PÉRDIDAS DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA.**

FIGURA II.10



**INTERVENCIÓN ANTERIOR EN BORDES.**

FIGURA II.11



**TRATAMIENTO: LIMPIEZA DEL REVERSO.**

FIGURA II.12



**TRATAMIENTO: FIJACIÓN DE LA PELÍCULA PICTÓRICA.**

FIGURA II.13



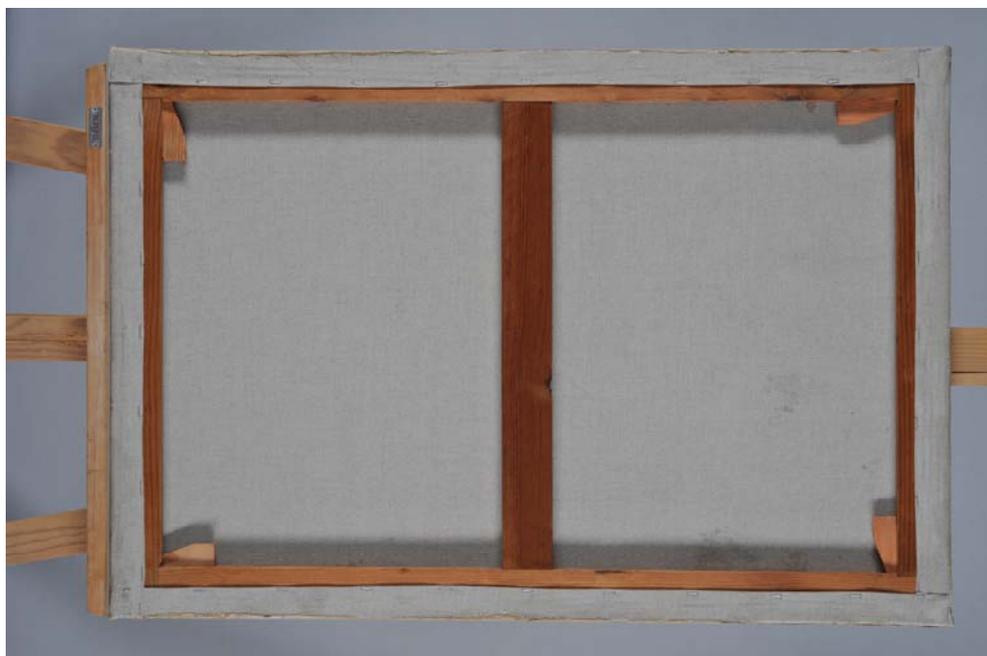
**TRATAMIENTO PELÍCULA PICTÓRICA: ESTUCADO.**

FIGURA II.14



**TRATAMIENTO PELÍCULA PICTÓRICA: REINTEGRACIÓN.**

FIGURA II.15



**TRATAMIENTO SOPORTE: REENTELADO.**

FIGURA II.16



**TRATAMIENTO BASTIDOR: RELLENADO DE GALERÍAS Y AGUJEROS PRODUCIDOS POR INSECTOS Y CLAVOS.**

FIGURA II.17



**TRATAMIENTO BASTIDOR: PEGADO PIEZA DESPRENDIDA.**

FIGURA II.18



**TRATAMIENTO: COLOCACIÓN EN BASTIDOR Y TEÑIDO Y PROTECCIÓN DE LAS CUÑAS.**

FIGURA II.19



**ESTADO DE CONSERVACIÓN FINAL**

### **CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO**

## **1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.**

Para poder determinar, documentar y transferir la información que el bien cultural nos ofrece, se han realizado una serie de exámenes no destructivos basados en la aplicación fotográfica especializada. Con ellos se pretende plasmar el estado de conservación inicial y final de la obra, así como todo el proceso de intervención al que ha sido sometida.

Para ello se han realizado una serie de tomas fotográficas tanto generales como de detalles de los siguientes periodos por los que ha pasado la obra, estos son:

### **1.1 ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL:**

-FOTOGRAFIA LUZ NORMAL: Muestra el deteriorado estado de conservación previo a la intervención (Fig. II.1).

-FOTOGRAFIA LUZ TRANSMITIDA: Permite apreciar las zonas más débiles de la tela y las pérdidas de pintura, observándose microagujeros entre la trama y la urdimbre del lienzo (Fig. II.3).

-FOTOGRAFIA LUZ ULTRAVIOLETA: Aporta documentación acerca de la capa de barniz (Fig. II.2).

### **1.2. INTERVENCIÓN:**

Durante todo el Proceso de Intervención se han ido realizando fotografías, tanto generales como de detalle, de cada uno de los procesos. Con el fin de documentar la intervención, así como de contribuir a la difusión de la información.

### **1.3. ESTADO FINAL DE CONSERVACIÓN:**

Una vez finalizada la Intervención a la que se ha sometido el cuadro, se han realizado una serie de fotografías generales y de detalles. Éstas además de documentar el estado final de conservación, permiten comparar la obra con el estado inicial y establecer conclusiones en diversas materias.

## **2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.**

Para identificar los materiales originales que constituyen el bien cultural, conociendo sus propiedades y características, se han analizado dos muestras de policromía de la obra. Los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura. Los aglutinantes y resinas se han estudiado mediante cromatografía de gases y espectrometría de masas.

## 2.1 MATERIAL Y MÉTODO.

### 2.1.1. Localización y descripción de las muestras

AZG-1 Tejido original.

AZG-2 Azul, cielo.

AZG-3 Verde, planta.

### 2.1.2. Técnicas de análisis

- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV.
- Tinciones selectivas y ensayos microquímicos.
- Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDXS).
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR).
- Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS).
- Cromatografía en capa fina de alta resolución (HPTLC). Los análisis se han realizado en Arte-Lab.
- Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida.
- Estudio del comportamiento de las fibras frente al reactivo de Schweitzer.

## 3. RESULTADOS

**Muestra:** AZG-1

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Tejido original.

Las fibras identificadas son de lino. En la imagen vemos la microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida polarizada y con nicoles cruzados.

### AZG-2.- Azul del cielo.

Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra Nº 2 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el orden en el que aparece en la muestra.

**3** pardo: 10 µm : barniz.

**2** azul claro: 40 µm albayalde, azul de cobalto (muy baja proporción): capa de pintura.

**1** blanco: 60 µm albayalde: preparación.

### AZG-3.- Verde, planta.

Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra Nº 3 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el orden en el que aparece en la muestra.

**5** pardo 10 µm : barniz.

**4** amarillo verdoso 40 µm amarillo de Nápoles, albayalde, blanco de cinc (b. p.), verde esmeralda (b.p.), tierras 2 (m. b. p.), colorante rojo (m. b. p.) : capa de pintura.

**3** verde 10 µm amarillo de cromo, albayalde, tierras (b. p.), azul de Prusia (b. p.), verde esmeralda (m. b. p.), azul de cobalto (m. b. p.),

amarillo de Nápoles (m. b. p.), blanco de bario (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.) : capa de pintura.

2 pardo claro 10 µm tierras, albayalde, colorante rojo (b. p.), amarillo de cromo (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.): capa de pintura.

1 blanco 70 µm albayalde: preparación.

#### 4. Conclusiones

La preparación está compuesta por albayalde (blanco de plomo) aglutinado con aceite de lino.

El azul del celaje está constituido por blanco de plomo y azul de cobalto.

El verde de la hoja presenta la siguiente sucesión de estratos:

- Preparación

- Fina capa de color pardo claro compuesta por tierras, albayalde, colorante rojo, amarillo de cromo y carbón vegetal.

- Capa de color verde compuesta por amarillo de cromo, albayalde, tierras, azul de Prusia, verde esmeralda, azul de cobalto, amarillo de Nápoles, blanco de bario y carbón vegetal.

- Capa de color amarillo verdoso compuesta amarillo de Nápoles, albayalde, blanco de cinc, verde esmeralda, tierras y colorante rojo.

- Capa de barniz.

Los pigmentos identificados han sido:

Blancos: blanco de plomo, blanco de cinc y blanco de bario.

Azules: azul de cobalto, azul de Prusia.

Verdes: verde esmeralda.

Amarillos: amarillo de Nápoles, amarillo de cromo.

Rojos: minio, colorante rojo.

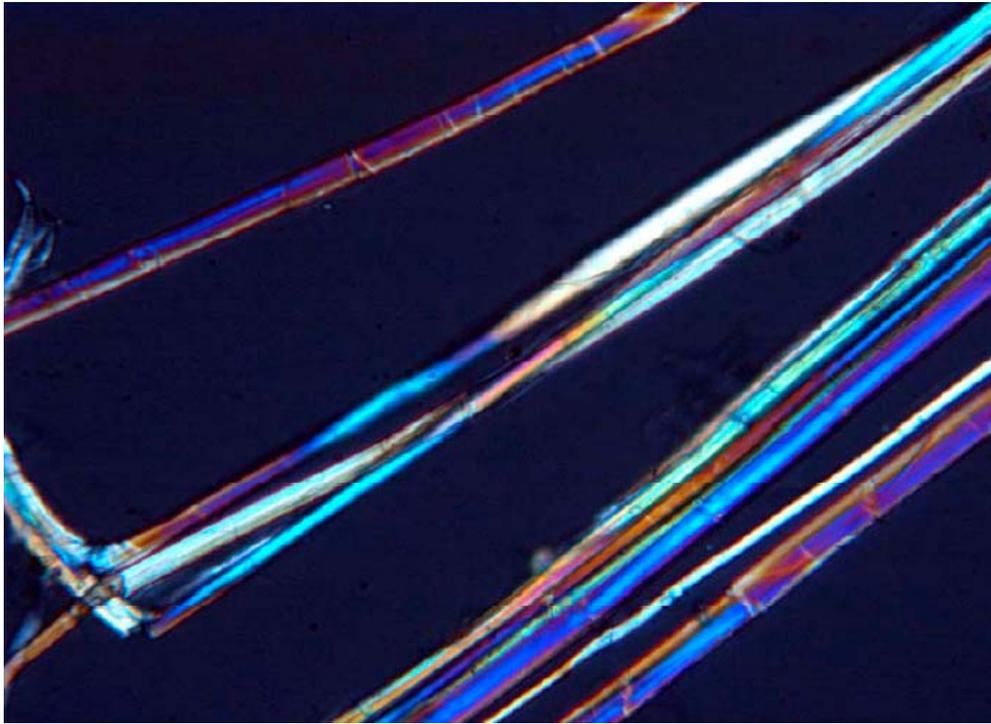
Negros: negro de carbón.

El aglutinante empleado tanto en la preparación como en las capas de pintura es aceite de linaza.

El tejido original es de lino.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Fig.;III.1



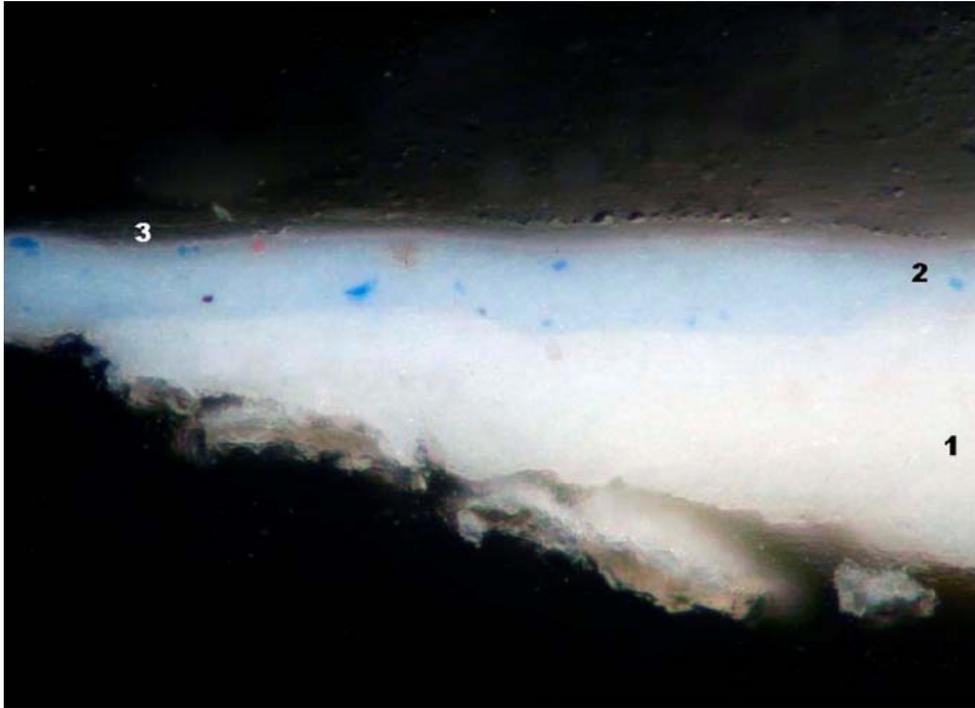
**Muestra:** AZG-1

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Tejido original.

Las fibras identificadas son de lino. En la imagen vemos la microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida polarizada y con nicoles cruzados.

Fig.: III.2

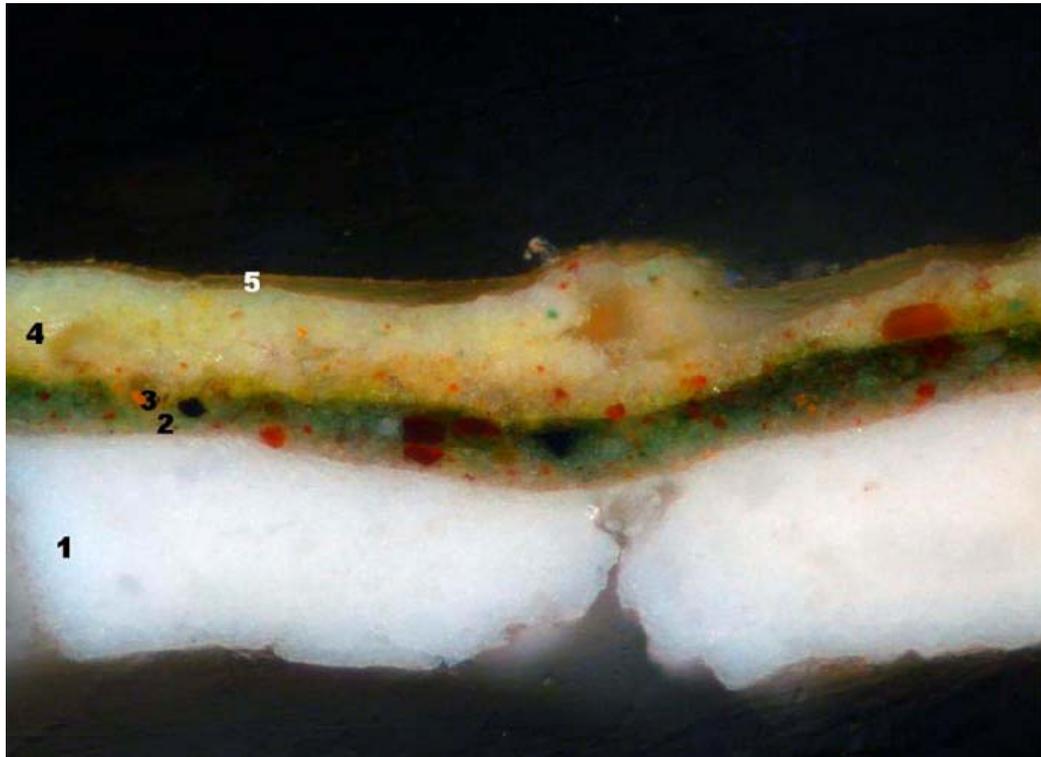
**AZG-2.- Azul del cielo.**

**Figura 2.-** Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra Nº 2 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente.

Capa	Color	Espesor ( $\mu\text{m}$ )	Pigmentos / cargas	Observaciones
3	pardo	10	-	barniz
2	azul claro	40	albayalde, azul de cobalto (m. b. p.) <sup>1</sup>	capa de pintura
1	blanco	60	albayalde	preparación

1 b. p.: baja proporción; m. b. p.: muy baja proporción.

Fig.III.3.



**AZG-3.- Verde, planta.**

**Figura 3.-** Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra Nº 3 (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente.

Capa	Color	Espesor $\mu\text{m}$ )	Pigmentos / cargas	Observaciones
5	pardo	10	-	barniz
4	amarillo verdoso	40	amarillo de Nápoles, albayalde, blanco de cinc (b. p.), verde esmeralda (b. p.), tierras2 (m. b. p.), colorante rojo (m. b. p.)	capa de pintura
3	verde	10	amarillo de cromo, albayalde, tierras (b. p.), azul de Prusia (b. p.), verde esmeralda (m. b. p.), azul de cobalto (m. b. p.), amarillo de Nápoles (m. b. p.), blanco de bario (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.)	capa de pintura
2	pardo claro	10	tierras, albayalde, colorante rojo (b. p.), amarillo de cromo (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.)	capa de pintura
1	blanco	70	albayalde	preparación

#### **CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES**

Con el fin de que la obra pictórica objeto de este informe se conserve en las mejores condiciones posibles, es importante que se sigan unas pautas de mantenimiento:

-Efectuar una limpieza superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un plumero suave y con mucho cuidado. No emplear productos acuosos ni químicos.

-Es recomendable que se mantenga a unos niveles de humedad y temperatura estables.

## EQUIPO TÉCNICO.

---

### Coordinación general

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

### Coordinación técnica

**Araceli Montero Moreno.** Restauradora. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles.

**María del Mar González González.** Restauradora. Jefa del Departamento de Talleres de Bienes Muebles.

### Coordinación de la Memoria Final y ejecución de la intervención

**Eva Claver de Sardi.** Restauradora Taller de pintura. Centro de Intervención. IAPH.

### Estudio histórico

**Valle Pérez Cano.** Historiadora del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

### Estudio Estratigráfico

**Lourdes Martín García.** Química. Jefe de proyecto Centro de Investigación y Análisis.

### Estudio Medios físicos de examen

**Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo radiólogo. Jefe de proyectos de laboratorio de medios físicos de examen. Centro de Intervención. IAPH.

---

Sevilla, a 26 de abril de 2010

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo