



MEMORIA DE INTERVENCIÓN DE
LAS PINTURAS MURALES Y
YESERÍAS DE LA ANTIGUA
CAPILLA DEL PALACIO DE SAN
TELMO DE SEVILLA.

Noviembre 2009

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES	3
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN	5
3.1. CAUSAS DE ALTERACIÓN.....	6
3.2. PINTURA MURAL BÓVEDA PRESBITERIO.....	7
A. DATOS TÉCNICOS.....	7
B. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	8
3.3. PINTURA MURAL BÓVEDA NAVE Y SOTOCORO.....	14
A. DATOS TÉCNICOS.....	14
B. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	14
3.4. PINTURA MURAL CORO.....	17
A. DATOS TÉCNICOS.....	17
B. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	19
3.5. PINTURA MURAL BÓVEDA SACRISTÍA.....	21
A. DATOS TÉCNICOS.....	21
B. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	22
3.6. PINTURA MURAL CAMARÍN.....	25
A. DATOS TÉCNICOS.....	25
B. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	26
3.7. YESERÍAS CAMARÍN Y FRONTAL DEL CORO.....	27
A. DATOS TÉCNICOS.....	27
B. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	27

4. INTERVENCIÓN.....28

4.1. PINTURA MURAL28

4.1.1. TRATAMIENTOS DEL SOPORTE.....31

4.1.2. TRATAMIENTOS DE LA PELÍCULA PICTÓRICA.....32

4.1.3. BÓVEDA PRESBITERIO.....37

4.1.4. BÓVEDA NAVE Y SOTOCORO.....39

4.1.5. CORO.....41

4.1.6. BÓVEDA SACRISTÍA.....43

4.1.7. PRIMER Y TERCER CUERPO DEL CAMARÍN.....45

4.2. YESERÍAS CAMARÍN Y FRONTAL DEL CORO.....46

5. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.....47

6. BIBLIOGRAFÍA.....49

ANEXO I: DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICO

ANEXO II: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

ANEXO III: ESTUDIOS CIENTÍFICO-ANALÍTICOS

ANEXO IV: FICHA TÉCNICA

1. INTRODUCCIÓN

En la presente memoria se exponen el desarrollo de los trabajos de restauración llevados a cabo en las pinturas murales y yeserías dentro del proyecto de Intervención de los bienes muebles de la antigua capilla del Palacio de S. Telmo de Sevilla, de enero de 2008 a marzo de 2009.

Como fase previa a la intervención directa sobre la obra, se llevó a cabo el diagnóstico del estado de conservación en cada una de las áreas de decoración pictórica y yeserías. El estudio visual fue acompañado de la toma de muestras para la caracterización de materiales con especial atención al aglutinante empleado en cada pintura, y a las capas de barnices, protectivos y depósitos superficiales. Así mismo, se estudiaron las intervenciones posteriores con la identificación de repintes y añadidos. Por otra parte, se realizaron pruebas de fijación y de limpieza de la película pictórica, necesarias para la formulación de los tratamientos más idóneos.

Con la información obtenida de todos los estudios previos realizados se planteó la propuesta de intervención adecuada al estado actual de cada pintura y yeserías.

2. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología de estudio e intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales, comienza con una fase cognoscitiva que incluye los diferentes estudios para individuar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos, las patologías presentes y los materiales y técnicas constitutivas, cuyos resultados permiten formular en una segunda fase, denominada operativa, la propuesta de actuación que requieran los bienes tomados en consideración.

Esta metodología permite establecer los criterios de actuación y los tratamientos y materiales a emplear en cada una de las intervenciones. Así mismo aporta datos imprescindibles para definir el proyecto de mantenimiento y las acciones

complementarias que sobre el entorno sean necesarias efectuar con objeto de garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los objetos intervenidos y su presentación y disfrute de la forma más adecuada a las características y tipologías de los bienes.

Los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología de actuación del IAPH son la investigación, la acción interdisciplinar, la investigación aplicada al diagnóstico, la definición de los criterios teórico-prácticos de intervención, la definición de la intervención y por último la transferencia de resultados. Todos ellos se han aplicado al estudio diagnóstico de las pinturas murales de la capilla de la Virgen de Roca-amador.

En la fase cognoscitiva se han llevado a cabo los trabajos de campo mediante la instalación de un andamio. Así mismo se han realizado los siguiente estudios:

Estudio histórico-artístico, se han estudiado el origen de la obra, sus cambios de ubicación, las modificaciones y restauraciones que ha tenido, su iconografía y se realizó un análisis morfológico y estilístico. Se ha profundizado en aquellos aspectos de la historia material que permitieron establecer las coincidencias entre las intervenciones o alteraciones detectadas con las descritas en las distintas fuentes documentales.

Estudios científicos, se han realizado analíticas de muestras extraídas de aquellas zonas más significativas, previamente seleccionadas en relación con los datos o hipótesis a confirmar, que permitieron precisar los materiales constitutivos (pigmentos, aglutinantes, adhesivos, etc) tanto del original como de los posibles añadidos.

Análisis del estado de conservación: estudio de los factores de deterioro y patologías. Se ha llevado a cabo el diagnóstico del estado de conservación de las pinturas murales. Se han estudiado de forma individual cada estrato constitutivo de: soporte mural, preparación o imprimación, película pictórica, barnices y protectivos, intervenciones anteriores (repintes y añadidos).

Realización de la documentación fotográfica de aquellos aspectos más significativos y representativos desde el punto de vista técnico-conservativo. Así como el registro y clasificación de la documentación fotográfica generada imprescindible para controlar y sistematizar la documentación producida.

En base a todos los estudios y trabajos realizados se determinó el tipo de intervención más adecuado a cada área pictórica o yeserías y se decidieron los tratamientos y las técnicas de conservación que debían ser empleadas.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

La decoración pictórica mural de la antigua capilla del Palacio de San Telmo pertenece a dos momentos cronológicos. En 1723 se inicia la decoración del presbiterio seguido de las pinturas de la sacristía y camarín, todas ellas realizadas por el pintor sevillano Domingo Martínez. Posteriormente en 1850 se decora la nave, el coro y el sotocoro, pinturas encargadas a Antonio Cabral Bejarano por los Duques de Montpensier.

El soporte mural presenta las mismas características técnicas en toda la capilla. La secuencia estratigráfica está formada por tres estratos: el muro y dos capas de mortero diferenciados.

El muro es de fábrica de ladrillo y sobre él se encuentran dos capas de mortero bastante diferenciadas (revoco y enlucido). El primer mortero (revoco), realizado directamente sobre el muro, está compuesto por un árido silíceo como carga y yeso como aglomerante. Es de apariencia tosca, color grisáceo, gran espesor y su terminación es basta. El segundo mortero (enlucido) está realizado sobre el anterior. Es de apariencia fina y suave, color más claro, poco espesor y su terminación es más fina.

Las técnicas pictóricas empleadas por ambos pintores son fundamentalmente al óleo, sobre una preparación de cola animal. Sólo se empleó aglutinante proteico

para algunos pigmentos azules.

3.1. CAUSAS DE ALTERACIÓN

Son varios los factores de alteración que se pueden considerar como causantes de los mecanismos de deterioro que han llevado al actual estado de conservación de la pinturas murales de la antigua capilla del Palacio de San Telmo.

La pintura mural por su clara relación con la arquitectura del edificio, se ve afectada directamente por los daños que éste presente: estructurales, por conducción de aguas en las cubiertas, por humedades de capilaridad o por los parámetros.

Hay que tener en cuenta también la humedad de condensación en el interior de la capilla. No existe una correcta ventilación en el interior al quedar la capilla aislada dentro del edificio del Palacio. Además, al no estar abierta la iglesia con regularidad no se produce la entrada de aire desde el exterior, y por tanto no existe intercambio de aire. En el interior las superficies más susceptibles de absorber la humedad ambiental son los paramentos con pinturas murales, que como en este caso están realizadas sobre un revoco de yeso, material de alta higroscopicidad.

En las obras de rehabilitación del Palacio se han reparado las cubiertas subsanándose problemas de filtraciones de agua en la mayor parte de los casos. Sin embargo, en los meses de lluvias aparecieron filtraciones en la bóveda del coro. Por otra parte, el muro del Evangelio de la capilla que siempre había estado a la intemperie, sufrió un cambio importante en las condiciones ambientales ya que al cerrarse el edificio en ese flanco, cambió por completo su mecanismo de intercambio de humedad con el exterior, apareciendo importantes problemas de conservación en la cara interna, la humedad contenida en el muro comienza a migrar hacia el interior, produciendo problemas de conservación en las pinturas murales.

Podemos considerar, por tanto, la humedad procedente del edificio y del ambiente como el factor principal de alteración, causante de procesos físicos y biológicos de degradación. No debemos olvidarnos, sin embargo, de la polución atmosférica y suciedad ambiental que forman depósitos superficiales y contribuyen de forma

importante al desarrollo del deterioro biológico. En este sentido hay que incluir el factor antrópico con el uso de velas como sistema de iluminación aportando una capa de hollín sobre las superficies pictóricas y yeserías.

Hay que destacar también los procesos de deterioro naturales de los materiales constitutivos, como el envejecimiento de los barnices y la degradación de los aglutinantes fundamentalmente. Es también importante mencionar las intervenciones de restauración acometidas en el pasado que con la aportación de repintes puntuales y nuevas capas de color más generalizadas o la aplicación de barnices.

3.2. PINTURA MURAL BÓVEDA PRESBITERIO

TÍTULO: Glorificación de la Virgen. San Joaquín y Santa Ana. Motivos geométricos y vegetales, ángeles portando cartelas.

AUTOR: Domingo Martínez.

CRONOLOGÍA: 1723

DIMENSIONES: 12,25 X 8 X 4,30 m (h x a x p)

TÉCNICA-SOPORTE: Óleo y temple de cola. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

UBICACIÓN: Presbiterio. Cúpula y pechinas del evangelio y epístola.

A. DATOS TÉCNICOS

La pintura de la cúpula del presbiterio fue realizada con técnica oleosa sobre una preparación de yeso y cola animal. Según los resultados de los análisis químicos de aglutinantes, las capas pictóricas contienen esencialmente aceite de linaza, con una traza de resina de conífera, aglutinante óleo-resinoso. Sin embargo, la presencia de resina de conífera puede deberse a una adición deliberada por el pintor, o bien a la contaminación del estrato pictórico por la aplicación de algún barniz antiguo.

En todas las muestras estudiadas aparece proteína, identificada como cola animal. Esta cola es poco probable que proceda del aglutinante, puede tratarse sin embargo, de un antiguo tratamiento de fijación o capa de protección.

Los pigmentos empleados : albayalde, tierra roja, tierra amarilla, tierra ocre, amarillo de plomo, laca roja, entre otros. Componen una gama muy básica de pigmentos naturales que confieren al conjunto pictórico de gran ligereza por su armonía cromática.

En cuanto a la técnica de ejecución de las pinturas, se ha apreciado un dibujo preparatorio realizado con pincel para el encaje de las figuras, y numerosos trazos de lápiz que abocetan los rostros de forma muy simplificada. Seguidamente, se aplicaron la primeras capas de color muy diluido a base de veladuras en las figuras y el fondo. Los personajes menos importantes , en segundo plano y de menor escala, están pintados "alla prima" con tonalidades claras y el pigmento muy diluido, resueltas magistralmente. Las figuras principales de gran escala presentan tonos más intensos en las vestimentas y el color se aplica de forma más cubriente, incluso con ligeros empastes. Las carnaciones se pintan con una capa base de entonación, sobre la que se resaltan los rasgos con luces y sombras mediante pinceladas más empastadas. El fondo amarillo de gran brillantez confiere unidad a la composición con gran simplicidad de recursos pictóricos.

B. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de las pinturas de la cúpula presentaba gran complejidad por su historia material, ya que se podían diferenciar varias actuaciones de restauración en las que se aplicaron barnices, repintes parciales y capas de color generalizadas, se realizaron añadidos y transformaciones iconográficas que alteraban de forma importante las características pictóricas propias de la obra en perjuicio de su calidad artística.

Intervenciones identificables

Según está documentado en los archivos del Palacio de San Telmo, los Duques de Montpensier en el año 1850 encargaron al pintor Antonio Cabral Bejarano la restauración de la capilla. No se dice con precisión qué tipo de intervención realizó en las pinturas de la cúpula, pero se hace referencia a que actuó en ellas (Ver

ANEXO II: Informe histórico-artístico). Aunque en el estudio de la obra se diferenciaron más de una intervención en las pinturas, la que abarcó más superficie y tuvo la finalidad de cambiar significativamente la obra pudo ser del pintor Cabral Bejarano, por su carácter pictórico más que conservativo.

Desarrollo de esta intervención:

Bóveda:

Fondo amarillo: caras de ángeles alrededor de la aureola de la Virgen (además de estrellas que se superponen a las originales, ocultándolas) y del Espíritu Santo; nuevos personajes (figuras en tonos grises de factura rápida y poco definida para rellenar espacios libres y otras mejor definidas que imitan personajes originales y ocupan espacios sin figuras en el fondo amarillo en la composición original); nubes grises rosadas y grises-azuladas que oscurecen el fondo; oscurecimiento de las nubes del Dios Padre y del Dios Hijo y añadido de cabezas de ángeles también muy oscuras; La factura de las cabezas de ángeles y nuevos personajes difiere significativamente de la pintura original, siendo claramente de peor calidad. Oscurecimiento generalizado de todo el fondo e introducción de nuevas figuras que ocupan espacios vacíos en la composición original.

Vestimentas:

Las vestimentas de los personajes principales (Dios Padre y Dios Hijo, La Virgen, San Pedro, San Pablo, San Andrés, San Lucas, San Mateo y los dos grandes ángeles uno con el mapa y otro con el compás), que son las figuras de mayor tamaño en la composición, fueron repolicromadas con una capa pictórica de gran grosor y empastes. En algunos casos se cambia el color como en el ángel que porta el mapa (se oculta el tono amarillo naranja de la túnica con una nueva capa de color ocre-marrón).

Nubes bajo personajes de ambos lados:

Repintadas en su totalidad con tonos marrones empastados

Bolas azules:

las bolas (figura de Dios Padre, S. Roque y la Virgen) realizadas con veladuras muy transparentes en la pintura original se cubren con una capa de color azul muy

empastada.

Barco:

Aparece muy transformado, se pintan añadidos en los mástiles dándole mayor altura, también se transforman las velas y se añade una bandera

Filacterias:

La mayor parte de las letras están reforzadas con trazos negros sobre los originales.

Pechinas:

La intervención en las pechinas es de las mismas características que en la bóveda. En los tondos de San Joaquín y Santa Ana se pintan cabezas de ángeles en el fondo amarillo que también se repinta. Así mismo, se repintan las vestimentas y se retocan los rostros y las manos. En las pechinas que representan ángeles con cartelas se repolicromaron las vestimentas de los ángeles y se repintaron las cartelas. Así mismo, se realizaron repintes puntuales en las carnaciones.

Grisalla:

Se repintan los marmorizados y los filos dorados para ocultar daños como pérdidas de color o desgastes. También se hicieron repintes en los filos dorados que alterados con el paso del tiempo, se han vuelto muy oscuros destacando sobre el brillo de la lámina de oro original.

Técnica pictórica: técnica al óleo muy empastada, resultado muy plano por la ausencia de luces y sombras bien definidas.

La capa de barniz encontrada en superficie era muy amarilla, pudiéndose tratar de una goma-laca. Era una capa de gran grosor, cuyos componentes, alterado con el paso del tiempo, se oscurecieron y perdieron su transparencia, lo que aportaba una gran opacidad al conjunto pictórico. Además, existía un fino estrato muy adherido a la superficie compuesto de depósitos de suciedad y polvo (hollín de combustión de velas y polución atmosférica). Por todo ello, la capa de barniz aplicada con la intención de avivar los colores y mejorar el aspecto de las pinturas, se había

convertido en una capa oscura y opaca con un estrato de suciedad adherido y la consecuente proliferación de microorganismos.

Esta intervención influyó de forma importante en el estado de conservación de las pinturas ya que se realizó sobre la capa pictórica original tal y como se encontraba, claramente oscurecida por la suciedad depositada en superficie, por lo que las capas de color añadidas se hicieron también más oscuras. Por otra parte, al ser una intervención de gran alcance oculta la técnica pictórica que Domingo Martínez empleó en el ciclo de pinturas que realizó para la capilla (presbiterio y sacristía), caracterizada por el uso de una película pictórica muy fina, realizada a base de veladuras al óleo en las vestimentas y en el fondo amarillo, y más empastada en las carnaciones.

En el proceso de estudio de las pinturas, se identificó otra intervención posterior a la anteriormente descrita, en la que se habían realizado repintes desbordantes con técnica al agua que cubrían áreas de pérdidas de color. En general, estos repintes eran desbordantes, repintando zonas amplias a su alrededor.

El estado de conservación de la pintura original estaba determinado, por un lado, por las condiciones en las que se encontraba el soporte mural, que incidían directamente sobre los estratos de color, y por otro, por las condiciones ambientales externas como las fluctuaciones en los niveles de humedad y temperatura, la polución ambiental y la acumulación de suciedad.

Soporte

El estado de conservación del soporte era óptimo en la mayor parte del área pictórica de la cúpula y pechinas. El yeso como material higroscópico es altamente sensible a la humedad, causa principal de su deterioro. La existencia de filtraciones de agua en el lado del muro de la Evangelio causó en la cúpula la desintegración del enlucido de yeso con la consecuente pérdida del color en un área de 0,5 m².

Toda la zona adyacente se vio afectada por la humedad, causando pulverulencia en el soporte y en la película pictórica. En el proceso de intervención el soporte se

encontraba seco, siendo un problema antiguo el que había producido el daño, aunque ya estabilizado. En esa zona de la cúpula el soporte se encontraba en un estado de mayor fragilidad, había perdido su resistencia mecánica, produciéndose la decohesión de las partículas que lo componen.

Así mismo, en la pechina que representa ángeles portando cartela del muro del Evangelio, el revoco de yeso estaba pulverulento en la mitad inferior, apareciendo fluorescencias salinas, que causaron daños en la película pictórica.

Existían oquedades en el soporte aunque de forma muy localizada. Se encontraron oquedades muy profundas de gran importancia en todo el paramento que ocupa la pechina de ángeles portando cartela del lado de la Epístola. Ésta abarcaba desde la decoración de grisalla hasta el final de la pechina coincidiendo con una grieta que prácticamente tenía el mismo recorrido. Otra zona con oquedad se localizó en la pechina del muro del Evangelio, en la zona inferior y de gran profundidad.

Película pictórica

Los problemas de conservación de la película pictórica estaban relacionados por una parte con los daños del soporte. Así, en las áreas de alteraciones por la presencia de humedad, la capa pictórica se presentaba pulverulenta, microfracturada y con pérdida de adhesión. Otros daños eran consecuencia del envejecimiento de los componentes de las capas pictóricas, como pérdida de la flexibilidad y la capacidad de adhesión, causando cuarteados y el posterior levantamiento y caída del color. Así mismo, las intervenciones posteriores fueron también causa de daños para la película de color original.

En la zona de filtraciones de la cúpula en el muro de la Evangelio, se produjo una pérdida del color que abarcaba parte del ala de un ángel y parte del fondo amarillo, en total 0.5 m² de superficie. Todo el área circundante presentaba el color pulverulento, extendiéndose el daño hacia abajo, y llegando hasta el ángel del compás a la derecha de San Roque.

Así mismo, existían zonas puntuales de cuarteados y levantamientos del color en

lascas, localizadas en los ángeles situados a cada lado de la zona central de la grisalla, así como en algunos rostros de los personajes principales en los que la película de color tenía mayor grosor por los empastes de las carnaciones.

La pechina de ángeles con cartela del muro del Evangelio presentaba también problemas de adhesión de la película pictórica. Por un lado, el cuarteado y levantamiento de algunas zonas más empastadas, y por otro, la pulverulencia y pérdida de adhesión al soporte de toda la mitad inferior. Este área estaba en un estado crítico ya que la avanzada desintegración del revoco de yeso podía causar la desaparición de la película pictórica.

Lagunas causadas por la superposición de repintes que al levantar habían tirado de la capa subyacente: fondo amarillo y manto rojo de Dios Padre, manto azul de la Virgen. Otras de pequeño tamaño dispersas por toda la obra como Dios Hijo y San Andrés, siendo la zona más afectada toda la grisalla con numerosas micro-pérdidas, arañazos y otras lagunas de mayor tamaño.

Migración de calcita procedente del soporte de yeso. Se produjo un alo blanquecino en superficie muy extendido en toda la película pictórica, más acentuado en las zonas de humedades del muro de la Epístola y en los personajes del muro del Evangelio, zona de Dios Padre y de Dios Hijo.

Barniz

El barniz procedente de intervenciones anteriores era un estrato de gran grosor, en buen estado de conservación desde el punto de vista mecánico, permanecía flexible y gomoso, aunque había sufrido un proceso de amarilleamiento importante.

Depósitos superficiales

La capa más superficial era muy oscura y se presentaba muy bien adherida al barniz. Estaba formada por la superposición de estratos de suciedad, hollín, calcita procedente del soporte de yeso y oxalatos.

3.3. PINTURA MURAL BÓVEDA NAVE Y SOTOCORO

TÍTULO: Motivos vegetales. Medallones con Santos y Santas.

AUTOR: Antonio Cabral Bejarano.

CRONOLOGÍA: 1850

TÉCNICA-SOPORTE: Óleo y temple de cola. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

UBICACIÓN: Nave (bóveda, pilastras, arco toral), sotocoro

A. DATOS TÉCNICOS

La decoración pictórica llevada a cabo en la nave y sotocoro presentaba una unidad compositiva y técnica en los nervios de la bóveda de la nave, pilastras, arco toral y sotocoro.

La técnica de ejecución es mixta. Se empleó el temple para las líneas azules y formas geométricas, y óleo para las escenas representando Santos y Santas, guirnaldas de flores, frutas y ángeles. Las zonas pintadas al óleo fueron barnizadas. Los filos dorados se realizaron con pan de oro al mixtión. Los capiteles de las pilastras y la cornisa de la nave se doraron con la misma técnica.

B. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El nivel de deterioro variaba mucho en función de la zona. En general, las áreas que presentaban mayores problemas de conservación eran las pinturas del muro del Evangelio, tanto en la bóveda y pilastras como en el sotocoro.

Como se ha mencionado en el apartado 4.1. en el muro del Evangelio se habían producido filtraciones de agua del exterior. La presencia de humedad afectó de forma clara a las pinturas de los nervios de la bóveda, pilastras y parte del sotocoro. Algunas áreas se encontraban en estado de extrema gravedad con peligro de caída del revoco de yeso y en otros casos, la película pictórica se encontraba levantada en ampollas y sin ninguna adhesión al soporte.

Soporte

Los problemas de conservación del soporte se presentaban muy localizados y de forma más concentrada en el lado del Evangelio.

El revoco de yeso estaba agofado en zonas puntuales, en algunos casos con fractura de las bolsas. Esta patología se localizó en los arranques de los arcos de la nave y en los arranques de algunos de los nervios, en concreto el primero desde el presbiterio y el último más cercano al coro. Este daño estaba asociado a manchas de humedad en el soporte.

La humedad que se había filtrado a través del muro en el lado del Evangelio afectó de forma clara al soporte de yeso de las pilastras. El agua debía provenir de las cubiertas o de la zona alta del muro, ya que la mitad superior de las pilastras eran las zonas más afectadas.

La primera pilastra, empezando por el presbiterio en el lado del Evangelio, presentaba el revoco de yeso pulverulento en su tercio superior. El estado de desintegración del yeso afectaba a la película pictórica al perder la estabilidad del soporte, formándose ampollas por la humedad y perdiendo la adhesión.

La segunda pilastra también presentaba daños causados por la humedad, en este caso el soporte de yeso no tenía daños tan graves, sin embargo, la película de color estaba muy levantada en forma de ampollas en la escena de Santa Justa (realizada al óleo) y en la decoración geométrica (grisalla) el yeso estaba pulverulento, produciéndose también la pulverulencia del color.

La tercera pilastra del lado del Evangelio no presentaba daños de soporte. La característica más destacada es una reconstrucción realizada en el pasado en el tramo central, en la que se emplea un yeso más basto de color gris. Sobre éste se reconstruyó toda la decoración. Además se repintan los fondos blancos en toda la pilastra.

Movimientos estructurales habían producido grietas de gran entidad como la que se encontraba en la cara externa del arco toral en su encuentro con la bóveda. Era de amplio recorrido, prácticamente todo el perímetro del arco, y de unos 2 cm de apertura.

En el sotocoro encontramos problemas de soporte en el lado del Evangelio, como abolsamientos del revoco de yeso en los arcos y en el basamento del arco toral. El revoco presentaba rigidez por carbonatación y estaba totalmente desprendido y fracturado en algunos puntos. En estas zonas la pérdida de la película de color era prácticamente total.

Película pictórica

Los daños causados en la película pictórica estaban relacionados con la existencia de humedad procedente del soporte y también con la degradación de los aglutinantes por el envejecimiento de sus componentes.

En la decoración de los **nervios de la bóveda y sotocoro** se habían producido numerosos micro-levantamientos en finas lascas de forma muy generalizada. Las zonas más afectadas eran los fillos dorados que presentaban cuarteados con pérdida de adhesión. Este tipo de levantamientos generalizados se encontraban también en toda la decoración pictórica del sotocoro, en el que los azules estaban muy levantados en pequeñas lascas.

Los **arcos de la bóveda** presentaban además de los daños anteriormente mencionados, un cuarteado reticular profundo con problemas de adhesión localizado en las guirnaldas de flores.

En los **nervios de la bóveda** del lado del Evangelio la humedad causó levantamientos en forma de bolsas y en lascas muy desprendidas del soporte. Estas áreas presentaban también manchas de humedad y carbonatación del color, causando la transformación irreversible de los azules y grises muy oscurecidos.

Las pilastras del muro de la Epístola estaban en mejor estado de conservación en cuanto a la adhesión al soporte. La suciedad superficial y el envejecimiento de los

barnices eran los problemas de conservación más destacados y generalizados. Las zonas bajas estaban peor conservadas, se habían producido pérdidas de color, en una de ellas se había perdido toda la decoración geométrica, y los fondos blancos habían sido repintados en todas las pilastras.

Por otra parte, las pilastras del muro del Evangelio presentaban todas ellas grandes problemas de conservación relacionados con los daños causados en el soporte por la presencia de humedad. Estos daños ya se han expuesto en el apartado del soporte.

3.4. PINTURA MURAL CORO

TÍTULO: Ángeles tocando instrumentos, cáliz, gloria celestial, decoración geométrica y floral

AUTOR: Antonio Cabral Bejarano.

CRONOLOGÍA: 1850

DIMENSIONES: 4,88 X 8 X 2,90 m (h x a x p)

TÉCNICA-SOPORTE: Óleo. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

UBICACIÓN: Coro (bóveda, zócalo, arcos, abra)

A. DATOS TÉCNICOS

Bóveda

Las pinturas realizadas en el coro por Antonio Cabral Bejarano son de técnica al óleo. Como muestran los análisis químicos el aglutinante está compuesto por aceite de linaza y resina de conífera. Las capas de color se aplicaron sobre una preparación de yeso y cola animal.

En las muestras analizadas se observa que la primera capa de color aplicada sobre la preparación se compone de albayalde con aglutinante óleo-resinoso. Sobre este estrato blanco aparecen las distintas capas de color.

El fondo amarillo está formado por cuatro capas de color aglutinadas con el mismo

material óleo-resinoso. Un primer estrato de albayalde, seguido de una capa compuesta por amarillo de cromo y hematites, y dos capas más de amarillo de cromo, albayalde y tierras.

El barniz aplicado en superficie es también resina de conífera.

Los pigmentos empleados en la composición son básicamente albayalde, azul (ultramar artificial), tierra verde, tierra ocre-roja y amarillo de cromo.

Se introduce también el pan de oro aplicado al mixtión en las zonas más bajas o arranques de la bóveda.

Es una pintura directa, realizada a base de grandes manchas de color muy empastada.

Zócalo

El zócalo está compuesto por una cenefa decorativa de formas vegetales: palmas y flores de lis, que se repiten sobre un fondo azul, rematado en la parte alta por una cenefa de ovas, sobre la que corre una cornisa con decoración dorada.

La técnica empleada en la película pictórica es óleo-resinosa, aceite de linaza con trazas de resina de coníferas, sobre preparación de yeso con cola animal.

Los pigmentos empleados son muy reducidos, albayalde para el blanco, azul ultramar y negro.

Arcos y abra

Los arcos y el abra siguen el mismo modelo decorativo de la nave y el sotocoro. Guirnaldas de flores sobre fondos grises, líneas azules y filos dorados en los arcos. En el abra se sigue la misma decoración con dibujos geométricos. Los fondos que originalmente eran grises, fueron posteriormente repintados en blanco.

B. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bóveda

El soporte mural se encontraba en buen estado, aunque filtraciones de agua procedente de las cubiertas habían ocasionado daños en la película pictórica, como cuarteados con pérdida de adhesión. Sin embargo, en el momento de la intervención el soporte estaba estabilizado. Esta patología se localizaba en tres puntos fundamentales: ambos lados del arranque de la bóveda coincidiendo con los dos grupos de ángeles y decoración dorada y la zona central de la bóveda en el fondo amarillo y gloria celestial. Además de levantamientos, se habían producido pérdidas del color apareciendo en algunos casos lagunas de grandes dimensiones como en la zona de ángel tocando la viola.

Sobre el abaco de la puerta en la representación del cáliz, la entrada de agua de las cubiertas afectó al soporte, produciendo la disgregación del revoco de yeso. También había oquedades y una gran grieta causada por movimientos estructurales.

La película pictórica, además de los daños anteriormente mencionados: cuarteados, pérdida de adhesión y lagunas, presentaba una capa de barniz de bastante grosor y oscurecida por la alteración de sus componentes, así como por los depósitos superficiales de suciedad y hollín que formaban una película muy oscura en superficie.

Por otra parte, en intervenciones anteriores, se habían aplicado capas de color en zonas amplias del fondo amarillo en la gloria celestial y otros repintes puntuales en el cielo, éstos de pequeño tamaño, que alterados por el paso del tiempo destacaban sobre el original.

Zócalo

Los daños que se observaron en el zócalo estaban relacionados con la pérdida de adhesión de la película pictórica en determinadas áreas en las que el soporte había

recibido humedad, levantándose en ampollas y produciéndose lagunas. Además, como daño más importante y generalizado hay que destacar la existencia de un estrato superficial de suciedad bien adherida, que confería a todo el zócalo una tonalidad grisácea que ocultaba la gama de azules característica de estas pinturas.

Para la instalación eléctrica antigua se habían realizado orificios de unos 6 cm² sobre la decoración pictórica de la cenefa debajo de la cornisa en el muro de la epístola.

Arcos

Los arcos de la bóveda del coro presentaba daños muy similares a los arcos de la nave. Por una parte, existían daños del soporte en los arranques del arco lindando con la nave. La penetración de humedad del exterior hasta dos metros de altura desde el arranque, había causado la separación del revoco de yeso al muro, causando oquedades de grandes dimensiones y pérdidas del revoco de menor tamaño. En el otro arco los movimientos estructurales habían causado una gran grieta que recorría toda la unión con la pared, de entre uno y dos centímetros de ancho.

En cuanto a la película pictórica, los daños más importantes eran los cuarteados reticulares con pérdida de adhesión extendidos por las cenefas doradas y la pulverulencia de las bandas azules. Las guirnaldas de flores presentaban problemas de adhesión de forma puntual. Los barnices sobre las guirnaldas estaban oxidados y existían también repintes oscuros sobre los filos dorados. Toda la superficie pictórica de los arcos presentaba una estrato de suciedad.

Hay que destacar el mal estado de conservación de los dos basamentos del arco próximo a la nave. El deterioro del soporte había hecho que se realizaran reposiciones que se superponían sobre la pintura original, además había numerosos repintes que junto a las pérdidas, suciedad y al envejecimiento del barniz, aportaba a las dos composiciones de ángeles una capa pictórica muy deteriorada y de difícil comprensión.

Abra

La zona del abra no presentaba problemas de conservación en el soporte. La película pictórica tenía algunas patologías relacionadas con la pérdida de adhesión al revoco de yeso en forma de pequeñas lascas y pulverulencia. Estos daños se manifestaban de forma más importante en los dorados y líneas azules. El fondo gris estaba repintado con una capa de color blanco. Este estrato blanco se había levantado en lascas y en algunas zonas había desaparecido apareciendo el gris original subyacente. Éste a su vez también presentaba numerosas lagunas y desgastes.

3.5. PINTURA MURAL BÓVEDA SACRISTÍA

TÍTULO: Portadores de vid, Última Cena, Sacrificio de Isaac, El sueño de Elías, Ángeles con cáliz.

AUTOR: Domingo Martínez.

CRONOLOGÍA: 1725-1726

DIMENSIONES: 8 X 7 X 7 m (h x a x p)

TÉCNICA-SOPORTE: Óleo y temple de cola. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

UBICACIÓN: Sacristía. Bóveda

A. DATOS TÉCNICOS

Las pinturas murales que decoran la Sacristía de la antigua Capilla del Palacio de S. Telmo forman parte del ciclo decorativo realizado en el siglo XVIII por el pintor sevillano Domingo Martínez.

El espacio pictórico es una bóveda de espejo en la que se representan cinco escenas figurativas y ocho parejas de ángeles. "La Exaltación de la Eucaristía", "El Sacrificio de Isaac", "El Sueño de Jacob", "La Sagrada Cena" y "Los Portadores de las Uvas"

Cada una de las escenas se encuentra enmarcada con fillos dorados y bandas azules. Esta misma decoración se repite en las cuatro esquinas de la bóveda en las que se introducen en los ángulos inferiores un motivo geométrico dorado.

Cada pareja de ángeles, pintada sobre fondo blanco, va acompañada de elementos de la Eucaristía.

Las pinturas se realizaron con técnica oleosa sobre una preparación de yeso y cola animal. Según los resultados de los análisis químicos de aglutinantes, las capas pictóricas contienen esencialmente aceite de linaza, con una traza de resina de conífera, aglutinante óleo-resinoso.

Los pigmentos empleados fueron una gama muy sencilla, la misma paleta que se empleó en las pinturas de la cúpula del presbiterio. Entre otros: albayalde, tierra roja, tierra amarilla, tierra ocre, amarillo de plomo y laca roja. Componen una gama muy básica de pigmentos naturales que confieren al conjunto pictórico una gran armonía cromática.

B. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las pinturas murales de la sacristía presentaban problemas de conservación importantes, sobre todo relacionados con la pérdida de adhesión de la capa de color al soporte mural. Esta alteración que encontramos al iniciarse el presente proyecto, debió ser también la causa fundamental por la que estas pinturas fueron intervenidas en el pasado. Los problemas de adhesión causaron grandes pérdida del color que se ocultaron con la aplicación de nuevas capas de color o repintes, generalmente desbordantes, que hoy encontramos alterados y también pulverulentos.

Soporte

Una de las causas fundamentales del deterioro de las pinturas murales es la

humedad y las filtraciones de agua. En la bóveda de la Sacristía se encontraron huellas de filtraciones ocurridas en el pasado que no causaron daños evidentes en las pinturas. Sin embargo, la presencia de humedad, tanto por filtraciones como por condensación o humedad ambiental, fueron la causa fundamental del deterioro del estrato superficial del revoco de yeso, que al perder su resistencia mecánica, se volvió pulverulento y perdió su capacidad de adhesión con la capa pictórica.

Los enlucidos de yeso por su gran higroscopicidad son especialmente sensibles a la humedad. Las retenciones de focos de humedad en el interior y/o la absorción de humedad de condensación del ambiente pueden causar la pérdida de adhesión interna al muro causando su expansión y deformación. Se detectaron pequeñas oquedades en las zonas inferiores de las escenas que coincidían con grietas y fisuras del enlucido causadas por movimientos estructurales del soporte.

Hay que mencionar también otros daños puntuales en el soporte mural como desprendimientos y pérdidas del revoco, así como pérdidas volumétricas en la cornisa inferior de la cúpula.

Así mismo, la pareja de ángeles situada a la derecha de la escena de "El Sueño de Jacob" fue fuertemente dañada por la entrada de agua a través de una de las ventanas de la estancia durante el invierno. Después de siete meses de ventilación y la llegada del calor, la pared había expulsado el agua del interior, presentando las condiciones adecuadas para su intervención. Los daños causados fueron la floración de sales a la superficie pictórica, el levantamiento en lascas del fondo blanco y la aparición de manchas amarillas por el proceso de oxidación.

Película pictórica

El estado de deterioro de la película pictórica por la pérdida de adhesión del aglutinante, produjo micro pérdidas del color muy generalizadas por la pulverulencia de los pigmentos. Este daño estaba muy extendido en las vestiduras de los personajes de todas las escenas, así como en los rostros y carnaciones de los grupos de ángeles. Por otra parte, existían desgastes y abrasiones en los fondos de

las escenas "El Sueño de Jacob" y "La Sagrada Cena". En el fondo de la escena de "Los portadores de las uvas" existía una gran pérdida de color con reposición del mortero de una intervención anterior.

La técnica pictórica empleada mediante la aplicación del color en veladuras, aunque con aglutinante oleoso, contribuyó a este tipo de alteraciones (pérdidas y desgastes) por la fragilidad de una capa de color de poco grosor, además del deterioro del revoco de yeso que se encontraba muy pulverulento, aumentando el problema de adhesión de la capa de color y contribuyendo a la aparición de micro-pérdidas por la pulverulencia de ambos estratos.

En intervenciones anteriores se repintaron las áreas más deterioradas, en un tanto por ciento de la superficie pictórica muy elevado, alrededor de un 30% de la misma presentaba repintes puntuales u ocultando daños más generalizados. Se cubrieron los desgastes y las pérdidas ocasionadas en la capa pictórica original. Estos repintes se encontraban alterados y destacaban por su textura y color sobre el original. El proceso de eliminación de los repintes descubrió una película de color con numerosas lagunas tanto en las escenas como en los grupos de ángeles.

Las ocho parejas de ángeles presentaban pérdida de adhesión de la película pictórica, barniz oscurecido y con acumulaciones, repintes en carnaciones y paños y suciedad superficial generalizada.

Todas las bandas azules presentaban un estrato de color sobre el original. Tras las pruebas realizadas se decidió eliminar la capa superficial recuperándose el azul subyacente. Al ser descubierto aparecieron también las numerosas pérdidas existentes en la capa de color original de las bandas azules. Por otra parte, la decoración de fillos dorados presentaba problemas de adhesión con cuarteados y numerosas pérdidas, así como los filetes oscuros que las enmarcan.

Se ha determinado en los análisis químicos la existencia en superficie de una formación de oxalato de calcio. Este estrato visualmente forma una capa blanquecina, es bastante dureza y resulta muy resistente ante medios de limpieza

no agresivos. S

El origen de la pátina de oxalatos es controvertido: algunos autores afirman que es de origen biológico (líquenes o bacterias), por secreción de ácido oxálico en medios donde abundan iones calcio (Carbonatos y sulfatos) (García-Vallés, 1996,1997); y otros, apuntan la posibilidad de su formación a partir de la oxidación de un recubrimiento orgánico (aceites o grasas), protector de soportes calcáreos (Rampazzi, 2002, 2004; Cariati, 2000; Vázquez-Calvo, 2007).

La capa más superficial estaba formada por materiales sólidos, líquidos y gaseosos que contiene el aire y que se depositan sobre la superficie de la pintura. Las partículas de polvo se encontraban fijadas por las fuerzas de adhesión, formando un "velo gris" sobre la superficie pictórica. Además existía un estrato muy oscuro, procedente de la combustión de velas.

3.6. PINTURA MURAL CAMARÍN

TÍTULO: Santos eucarísticos, guirnaldas, espigas, racimos de uvas, motivos geométrico.

AUTOR: Domingo Martínez.

CRONOLOGÍA: 1725-1726

TÉCNICA-SOPORTE: Óleo y temple de cola. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

UBICACIÓN: Camarín. 1 y 3º cuerpo

A. DATOS TÉCNICOS

Las pinturas murales del camarín se localizan en el primer y tercer piso.

En el primer piso se presenta sobre un frente de altar adosado a la parte posterior del retablo mayor. La ornamentación pictórica se distribuye en el intradós del arco y consiste en la reiteración de representaciones de Santos eucarísticos laureados con

distintos elementos vegetales.

En el tercer piso, la pintura mural se distribuye en torno al arco de medio punto que conecta y envuelve el pequeño retablo de la parte posterior del Manifestador superior. Tallos vegetal con flores y guirnaldas de pámpanos de vid, junto con cintas rosáceas y espigas que se enredan en las figuras de ángeles Niños de cuerpo entero, intercalados con pequeñas cabezas aladas.

Ambas pinturas están realizadas con la misma técnica artística. Los motivos decorativos se pintan sobre una imprimación de cola, quedando el revoco de yeso como fondo blanco de las composiciones.

Como en otras pinturas murales del conjunto pictórico de la iglesia de San Telmo, Domingo Martínez empleó una técnica oleosa, aplicada en finas capas de color para los elementos ornamentales y más empastadas para las carnaciones de los ángeles Niños y Santos. Es claro el uso fundamentalmente de colores terrosos con presencia de minio, albayalde, bermellón, azul de esmalte y verde azurita. Además, en las dos composiciones emplea laminas de oro fino que enriquecen el cromatismo.

B. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de los dos grupos pictóricos presentaba grande similitudes. Las dos composiciones estaban en buen estado, siendo los daños más destacables aquellos relacionados con la falta de mantenimiento y el uso normal de los espacios en los que las pinturas se ubican.

El soporte estaba en un óptimo estado de conservación, destacando algunos daños físicos causados por roturas, pérdidas por golpes y arañazos. A nivel interno no existían problemas de cohesión ni abolsamientos, u otras patologías que pusieran

en peligro su funcionalidad.

Los daños más significativos de la capa pictórica estaban relacionados con la suciedad depositada en superficie al formar un velo oscuro bien adherido, tanto a la película pictórica como al fondo o soporte de yeso. Por otra parte, existían repintes puntuales que ocultaban las pérdidas de color y de la lámina de oro en las dos composiciones.

3.7. YESERÍAS CAMARÍN Y FRONTAL DEL CORO

A. DATOS TÉCNICOS

Las yeserías del camarín y del frontal del coro son de importante volumetría no policromadas sobre fondos y líneas azules que las enmarcan.

Se ha podido observar que fueron realizadas con dos técnicas distintas, vaciado de moldes y realización directamente sobre la fábrica. Ambas técnicas tienen la característica común de obtener el volumen en una sola capa y no por superposición de éstas. Su aspecto y terminación es liso y fino. En algunas zonas se pueden apreciar incisiones sobre el mortero de base y algunas espigas de madera colocadas como sistema de agarre.

B. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación del conjunto de yeserías desde un punto de vista material era bueno. No existían problemas de decohesión o de pulverulencia del yeso, ni otros daños de tipo estructural como falta de fijación de piezas, grietas o roturas.

El daño más importante eran la capas de suciedad y polvo muy adheridas a la superficie de yeso, atrapada en la porosidad de su textura. Esta capa superficial presentaba una gran resistencia a la acción mecánica por el carácter graso de su composición, como materiales sólidos, líquidos y gaseosos que contiene el aire, así como los materiales grasos procedente de la combustión de velas.

4. INTERVENCIÓN

4.1. PINTURA MURAL

La intervención desarrollada en el proyecto de conservación y restauración de las pinturas murales de la antigua capilla del palacio de San Telmo ha tenido un carácter integral. En ella se han abordado todos los problemas de conservación relacionados con el deterioro de los materiales constitutivos, y se atendieron a las necesidades estéticas que demandaba cada obra teniendo en cuenta sus características técnicas y histórico-artísticas, en conocimiento de su historia material.

En este sentido, se respetó la sucesión de estratos pictóricos que caracterizaban a cada conjunto según los resultados de los estudios científicos de caracterización de materiales y estratigráficos. Por otro lado, siguiendo la misma línea de actuación se eliminaron los añadidos realizados en intervenciones anteriores y las capas protectoras superficiales, cuyos componentes alterados afectan claramente al estado de conservación.

Se diferenciaron dos fases de trabajo como protocolo de intervención en cada conjunto pictórico de la bóveda del presbiterio, bóveda de la nave y sotocoro, coro y bóveda de la sacristía.

1) Fase de estudios preliminares. En ella se inició el seguimiento fotográfico antes de la intervención y se llevaron a cabo todas las pruebas y estudios científicos necesarios para definir la intervención adecuada a cada obra y la puesta a punto de los tratamientos.

FASE DE ESTUDIOS PREVIOS
Seguimiento fotográfico (luz natural y ultravioleta)
Diagnóstico del estado de conservación del soporte mural y de la película pictórica (estudio organoléptico)
Realización de mapas de patologías del soporte, película pictóricas y estratos superficiales
Pruebas de consolidación, fijación y limpieza de la capa pictórica (tes de disolventes y de solubilidad al agua)
Análisis científico de caracterización de materiales y estratigráficos

2) Fase operativa o de intervención. Ésta comenzó con la aplicación de los tratamientos de urgencia necesarios en función del estado de conservación ya conocido. Seguimiento de los procesos conservativos específicos, basados en los resultados extraídos de los estudios preliminares.

FASE DE INTERVENCIÓN
Fijación de urgencia de la película pictórica y consolidación del soporte
Limpieza superficial de la suciedad y polvo
Fijación de la película pictórica con cuarteados y pérdida de adhesión
Consolidación interna del soporte
Eliminación de sales
Consolidación de la película pictórica
Limpieza química de la película pictórica: remoción de barnices, eliminación de añadidos, repintes y reintegraciones alterados
Eliminación de oxalatos
Eliminación de estucos antiguos y reconstrucciones del soporte inadecuadas
Reintegración material del soporte o estucado y sellado de grietas
Reintegración cromática
Protección final.

4.1.1. TRATAMIENTOS DEL SOPORTE

A. Consolidación interna

La consolidación de grandes bolsas y oquedades profundas.

Este tratamiento se realizó mediante la inyección de un mortero de inyección PLM-I a base de cales naturales exentas de sales eflorescentes, aditivado con inertes seleccionados y aditivos modificadores de las propiedades reológicas. Es específico para la consolidación de revocos separados del soporte mural a los que les confiere nuevas propiedades de agarre.

Se consideraba finalizado el tratamiento al comprobarse que el soporte había macizado en su interior y el revoco presentaba una sólida unión al muro.

B. Eliminación de sales

Para la eliminación de las sales del interior del soporte se emplearon papetas de pulpa de celulosa, Arbocel, preparada con agua desmineralizada. Aplicada sobre la superficie tiene la capacidad de extraer las sales del interior que serán absorbidas durante el proceso de secado de la pasta.

C. Eliminación de estucos antiguos y reconstrucciones del soporte

Estos procedimientos que se realizaron por medios mecánicos con la utilización de herramienta (cinel y martillo, espátulas o escalpelos) en función de las dimensiones y resistencia de las áreas a eliminar.

D. Reintegración material del soporte o estucado y sellado de grieta

La reintegración material del soporte se llevó a cabo con un estucado de perlita en capa fina. Una vez aplicado se limpian los bordes de las lagunas con esponja natural y se espatula la superficie para enrasar y alisar. El acabado debe ser perfecto sin irregularidades.

La perlita, en su estado natural, es una roca vítrea de origen volcánico que contiene un 4% de agua. Calcinada a 1000°C, el agua se evapora y la roca se reblandece. La perlita así expandida, se convierte en un material granular blanco y extremadamente ligero, cuya nueva estructura le confiere más elasticidad.

4.1.2. TRATAMIENTOS DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

A. Consolidación

La consolidación tiene la función de reforzar la adherencia de la capa de color al soporte y la cohesión de la película pictórica misma desintegrada por el deterioro del aglutinante.

El fijativo tiene que tener la propiedad de consolidar rápidamente la superficie y aglutinar todas las partículas sueltas de pigmento, escamas de pintura o partículas del enlucido con el soporte mural.

Penetración. El fijativo debe ser capaz de penetrar la estructura de la pintura hasta una cierta profundidad, evitando así la acumulación en superficie.

Este tratamiento se realizó mediante la aplicación de una resina acrílica en disolvente: Paraloid B-72 en xileno al 3%.

El xileno, por su baja volatilidad, consigue una mayor penetración del fijativo, ejerciendo la acción de consolidación de la capa pictórica y el enlucido del soporte mural. Es especialmente indicado cuando ambas capas están pulverulentas.

Se aplicó a brocha en varias capas en función de las necesidades de cada área a tratar.

B. Fijación

Los tratamientos de fijación se realizaron con la aplicación de resina acrílica en emulsión, Acrill-33, al 20%.

Para la eliminación de repintes puntuales realizados al óleo y endurecidos por la polimerización de sus componentes, se emplearon algunas mezclas de disolventes de baja toxicidad (Dimetilsulfósido(DMSO), Dowanol PM, Citrosolv (CS)) y en casos de mayor resistencia se usó una emulsión acuosa con disolvente y tensoactivo, en forma líquida y en gel.

EMULSIÓN	
LÍQUIDO	GEL
Agua 200 cc	Agua 200 cc
Acetona 200 cc	Acetona 250 cc
Alcohol bencílico 50 cc	Alcohol bencílico 50 cc
TEA 15 cc	TEA 15 cc
	Carbopol 1,50 gr

En los casos de capas de color más generalizadas realizadas al óleo muy resistentes ante cualquier método de eliminación, se emplearon geles basados en las formulaciones del profesor Richard Wolbers.

GEL DISOLVENTES	
RW	
<u>Disolventes</u>	<u>Disolventes</u>
<u>Apolares</u>	<u>Polares</u>
WHITE SPIRIT	ACETONA
XILENO	ISOPROPANOL
	ALCOHOL
	BENCÍLICO
	DIMETILSULFÓS
	IDO

Los disolventes utilizados en todos los procesos de la intervención son los mencionados en la tabla siguiente.

DISOLVENTES
Acetona
Alcohol Benzílico
White Spirit
Etanol 96% v/v
Xyleno
Isopropanol
Dimetilsulfósido(DMSO)
Dowanol PM
Etil-L-lactato(Etat)
Citrosolv (CS)

D. Reintegración cromática

Los tratamientos de reintegración cromática se ciñeron a un único criterio para todo el conjunto de pinturas de las diferentes áreas de la capilla: presbiterio, camarín, nave, coro y sacristía, en cuanto a técnica pictórica y metodología de trabajo.

Se fundamentó en el principio de la reversibilidad, diferenciación y en el de la intervención mínima necesaria. Para cumplir estos principios fundamentales se determinó el uso de la acuarela como técnica de realización y se definió el método en función del tamaño de las lagunas. Tinta plana, aguada y rallado para lagunas pequeñas, medianas o grandes. También se emplearon lapices acuarelables para matizar manchas irreversibles.

4.1.3. BÓVEDA PRESBITERIO

La intervención de las pinturas murales de la bóveda y pechinas del presbiterio tuvo una duración de seis meses, ocupando la primera fase del cronograma del proyecto de intervención.

Fue una actuación programada en fases en la que se abordaron en primer lugar los tratamientos más urgentes, como fijación de las capas de color y consolidación interna del soporte. Así mismo, se inició el tratamiento de consolidación de la película pictórica de la grisalla que debió realizarse en varias fases antes de proceder a su limpieza.

TRATAMIENTOS DE URGENCIA	
Fijación capas de color	ACRIL-3
Consolidación interna del soporte	PLM-I

TRATAMIENTOS P. PICTÓRICA GRISALLAS	
Consolidación	PARALOID-B-72 3% en xileno
Limpieza	Goma Wishab
Eliminación repintes oleosos	EMULSIÓN (líquido y gel) GEL RW DISOLVENTES

Tras la realización de pruebas de limpieza y ventanas de estudio para la observación de la capa pictórica bajo los estratos de suciedad y barnices, se inició el proceso de eliminación de las sucesivos estratos y añadidos mediante un sistema selectivo de actuación por capas: suciedad, barniz, repintes, repolicromías y añadidos. Previamente se había seleccionado la metodología adecuada para la remoción de cada capa.

Esta metodología de trabajo permitió llevar a cabo una actuación global con un criterio único para toda la obra, que por su historia material presentaba gran complejidad en la captación de su originalidad, dadas las intervenciones, pictóricas más que restauradoras, de las que había sido objeto.

LIMPIEZA PELÍCULA PICTÓRICA	
METODOLOGÍA DE TRABAJO POR CAPAS	
Eliminación de la suciedad superficial	MÉTODOS ACUOSOS
Remoción de las capas de barniz	ISOPROPANOL
Eliminación de repintes realizados al temple	METODOS ACUSOS
Eliminación de repintes y capas de color más extensas (vestimentas) realizados con técnica oleosa	EMULSIÓN (líquido y gel) GEL RW DISOLVENTES
Eliminación de añadidos de intervenciones anteriores (figuras abocetadas del fondo)	EMULSIÓN (líquido y gel) GEL RW DISOLVENTES

Finalizada la fase de limpieza, eliminación de repintes y añadidos, se procedió a realizar el estucados de las áreas puntuales en las que el enlucido se había perdido y sellado de pequeñas grietas y fisuras.

- Limpieza química para la remoción de barnices. Este tratamiento se llevó a cabo en la decoración realizada con técnica oleosa, que presentaba en superficie capas de barnices amarillentos.
- Eliminación de repintes realizados al temple sobre los fondos blancos de las pilastras.
- Eliminación de repintes con técnica oleosa realizados sobre pérdidas de la película pictórica original.
- También se trataron las manchas de humedad sobre los fondos blancos.

LIMPIEZA PELÍCULA PICTÓRICA	
Limpieza de la suciedad	Goma Wishab
Remoción de barnices	ISOPROPANOL
Eliminación de repintes al temple	EN SECO (FIBRA DE VIDRIO) METODOS ACUOSOS
Eliminación de repintes al óleo	GEL RW
Aclarado de manchas de humedad	PAPETAS DE AGUA OXIGENADA 90Vº

Finalizada la fase de limpieza, eliminación de repintes y añadidos, se procedió a realizar el estucados de las áreas puntuales en las que el enlucido se había perdido y sellado de pequeñas grietas y fisuras.

La última fase de esta intervención consistió en la reintegración cromática de todo el

conjunto según los criterios generales y la metodología ya descrita en el apartado 4.1.2. de tratamientos de la película pictórica.

4.1.5. CORO

En las pinturas que decoran la bóveda del coro fue necesario llevar a cabo tratamientos de urgencia de fijación de la película pictórica dado el avanzado estado de alteración que presentaban las zonas más afectadas. Así mismo, fue necesario abordar los problemas de oquedades del soporte muy desprendido y abombado en áreas bien localizadas. Así, se inició la intervención con los tratamientos de urgencia especificados.

TRATAMIENTOS DE URGENCIA	
Fijación capas de color	ACRIL-33
Consolidación interna del soporte	PLM-I

Abordados los problemas de conservación material de las pinturas en su conjunto, se pasó a la realización de los procesos de limpieza con los métodos más adecuados a cada caso en función de las características de los estratos a eliminar y de el estado de conservación y técnica de realización de la película pictórica.

BÓVEDA (Alegoría de la música)

La limpieza de la pintura de la alegoría de la música consistió en la remoción del barniz, capa de gran grosor y consistencia gomosa, y en la eliminación de los repintes puntuales realizado al óleo y de gran dureza. Así mismo, se retiró la capa amarilla (amarillo de cromo) que aparecía sobre el amarillo original, el mismo pigmento pero diversa factura.

ARCOS Y ABRA

En los arcos y en el abra se actuó con diferentes métodos en función de las capas a eliminar. Se empleó una limpieza en seco con goma Wishab de varias durezas para la eliminación de la suciedad generalizada. Limpieza química para la remoción de barnices. Y la eliminación de los repintes realizados al temple sobre los fondos blancos se realizó con medio acuoso. En el abra se eliminó el repinte blanco apareciendo la capa original de color gris.

ZÓCALO

En el zócalo se realizaron numerosas pruebas de limpieza por presentar un estrato de difícil eliminación. La película pictórica original al temple no ofrecía ninguna resistencia ante medio acuoso o disolvente. Por ello, el estrato superficial se eliminó por medios mecánicos (abrasión y desgaste).

LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA	
BÓVEDA (Alegoría de la música)	
REMOCIÓN DEL BARNIZ	ISOPROPANOL
ELIMINACIÓN DE REPINTES	EMULSIÓN (líquido y gel) GEL RW DISOLVENTES
ARCOS Y ABRA	
Limpieza de la suciedad	GOMA WISHAB
Remoción de barnices	ISOPROPANOL
Eliminación fondos blancos	MÉTODOS ACUOSOS
ZÓCALO	
Limpieza del estrato superficial	GOMA WISHAB GOMA DE BORRAR BLANDA LÁPIZ FIBRA DE VIDRIO

4.1.6. BÓVEDA SACRISTÍA

La intervención de las pinturas de la bóveda de la sacristía fue la última fase del proyecto global de actuación en la antigua capilla de San Telmo.

En dicha intervención se llevaron a cabo los tratamientos de consolidación interna del soporte, sellado de grietas y reposiciones del revoco, así como la extracción de sales.

En la película pictórica fueron necesarios tratamientos de fijación, consolidación, limpieza de suciedad, remoción de barnices y eliminación de numerosos repintes, y aclarado de manchas de humedad, finalizando con la reintegración cromática.

El proceso de consolidación fue de gran importancia ya que la película pictórica estaba muy pulverulenta en un alto porcentaje. Este tratamiento se hizo en numerosas aplicaciones del fijativo hasta conseguir la consolidación del color sin quedar restos de la resina en superficie. En los casos en los que los repintes estaban muy pulverulentos, se eliminaron mecánicamente antes de la consolidación para facilitar su retirada.

Seguidamente se abordaron los tratamientos de limpieza de la película pictórica. Se comenzó a eliminar la capa de suciedad en seco donde la película pictórica permitía la mínima acción mecánica y se prosiguió con la remoción de los barnices (carnaciones) y la eliminación de los múltiples repintes. En el proceso de limpieza también se trataron las manchas de humedad sobre los fondos blancos.

La última fase consistió en la reintegración cromática, realizada con acuarela a base de veladuras en las lagunas muy pequeñas y un rallado en las de mayor tamaño. Se emplearon también lápices acuarelables para los desgastes y para matizar manchas.

TRATAMIENTOS SOPORTE	
Consolidación interna del soporte	PLM-I
Estucado y sellado de grietas	PERLITA
Eliminación de sales	PAPETA PULPA DE CELULOSA
TRATAMIENTOS P. PICTÓRICA	
Fijación capas de color Eliminación de repintes pulverulentos	ACRIL-33 PINCEL SUAVE (en seco)
Preconsolidación	PARALOID-B-72 3% en xileno
Eliminación de la suciedad superficial	GOMA WISHAB
Remoción de las capas de barniz	ISOPROPANOL
Eliminación de repintes realizados al temple	METODOS ACUSOS
Eliminación de repintes con técnica oleosa	EMULSIÓN (líquido y gel) GEL RW DISOLVENTES
Aclarado de manchas de humedad	PAPETAS DE AGUA OXIGENADA 90Vº

4.1.7. PRIMER Y TERCER CUERPO DEL CAMARÍN

Las pinturas murales ubicadas en el primer y tercer cuerpo del camarín fueron abordadas con los mismos procesos al presentar problemas de conservación idénticos.

En el soporte sólo se realizaron pequeñas reposiciones matéricas en las pérdidas. Se realizaron en yeso por ser el material del soporte.

La película pictórica junto con el fondo (revoco de yeso) tuvo un tratamiento de limpieza mecánica para retirar el velo de suciedad superficial. Así mismo, se eliminaron los barnices en las carnaciones por medios químicos y se limpió en profundidad la decoración dorada. Se procedió también a la eliminación de repintes puntuales oleosos muy resistentes.

LIMPIEZA P. PICTÓRICA	
Eliminación de la suciedad superficial	GOMA WISHAB
Remoción de las capas de barniz	ISOPROPANOL
Eliminación de repintes realizados al temple	METODOS ACUSOS
Eliminación de repintes realizados con técnica oleosa	EMULSIÓN (líquido y gel) GEL RW DISOLVENTES

Finalizaron las intervenciones con reintegraciones cromáticas puntuales realizadas en acuarela y la aplicación de la protección final con Paraloid B-72 al 3% en xileno.

5. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Los criterios de intervención que se relacionan a continuación se basan en las Cartas del Restauo de 1972 y de 1987, y más recientemente, en el Código Deontológico de E.C.C.O. Son principios aceptados internacionalmente y deben ser asumidos en toda intervención de conservación-restauración de un bien histórico artístico.

Los principios fundamentales establecidos internacionalmente son los siguientes:

- Necesidad de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.
- Mínima intervención. Los tratamientos deben reducirse a los que estrictamente demande la obra.
- La intervención ha de respetar la doble polaridad que plantea una obra de arte: La actuación sobre el aspecto histórico y estético, y la acción directa sobre su materia original, de tal forma, que todo tipo de testimonio del pasado, siempre y cuando no interfiera en su conservación, sobreviva el máximo tiempo posible.
- Los tratamientos y materiales aplicados en conservación y restauración deben estar justificados y experimentados ampliamente en el tiempo. Nunca se debe experimentar su validez sobre un bien cultural porque cada uno de ellos es único e irrepetible. Así mismos, deben ser compatibles con los originales y permitir que se realice ulteriores examen, investigaciones y tratamientos.
- La discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.

- La importancia de la interdisciplinariedad y del trabajo en equipo de todos los especialistas que, directa e indirectamente, intervienen, estudian e investigan el bien cultural. Esta metodología está encaminada no sólo a establecer un diagnóstico de la obra, sino también a valorar la propia metodología de intervención y a garantizar la validez de la actuación.

6. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV: "Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales (actas del seminario sobre restauración de pinturas murales. Aguilar de Campoo, Palencia) Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. 2006

BARROS GARCÍA, José Manuel: "Imágenes y Sedimentos: la Limpieza en la Conservación del Patrimonio Pictórico". Colección Formes Plàstiques. Instituto Alfons el Magnànim. 2002

BOTTICELLI, Guido y BOTTICELLI, Silvia: "Metodologia di restauro delle pitture murali ". Centro Di, Firenze, 2003

BOTTICELLI, Guido y BOTTICELLI, Silvia: " Lezioni di restauro : le pitture murali". Centro Di, Firenze, 2008

DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa y YUSÁ MARCO, Dolores Julia:"Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza". Editorial de la UPV. 2006

MARQUÉS EMO, Paz y NOVELL CARNÉ, Teresa: "Evolución de los soportes de la pintura mural en el 'Museu Nacional d'Art de Catalunya' (MNAC)." Museo de Arte de Cataluña. 2005

MORA, Paolo; MORA, Laura y PHILIPPOT, Paul: "La conservación de las pinturas murales" Universidad Externado de Colombia, 2003

OSCA PONS, Julia: "El empleo de consolidantes inorgánicos y organosilíceos como alternativa a los consolidantes orgánicos."

WOLBERS, Richard: "Cleaning Painted Surfaces. Aqueous Methods". Archetype Publications, London, 2000

ANEXO I: DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

BÓVEDA PRESBITERIO



ESTADO INICIAL



RESULTADO FINAL



ESTADO INICIAL

PILASTRAS NAVE



RESULTADO FINAL

YESERÍAS FRONTAL DEL CORO



ESTADO INICIAL



RESULTADO FINAL



APLICACIÓN DE PAPETA DE LIMPIEZA



ESTADO INICIAL

BÓVEDA DEL CORO



RESULTADO FINAL

BÓVEDA SACRISTÍA



ESTADO INICIAL



RESULTADO FINAL

ANEXO II: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Nº Registro: PM 2

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1. TÍTULO U OBJETO. Pintura mural del presbiterio.

Alegoría de la Virgen como protectora de los navegantes. Cortinaje fingido. San Joaquín y Santa Ana. Ángeles.

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura mural.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla del Palacio de San Telmo.

1.3.4. Ubicación: Presbiterio. Bóveda. Pechinas. Muro. Arco toral.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda, Dirección General de Patrimonio.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Alegoría de la Virgen como protectora de los navegantes. San Telmo, Santo Domingo, Santa Bárbara, San Andrés y San Pedro. Santos vinculados al mar, a la marinería y a la Hermandad de la Virgen del Buen Aire. Santa Ana y San Joaquín acompañados de pequeños ángeles alados con motivos alusivos a la virginidad de María.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas: Óleo y temple de cola. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

1.5.2. Dimensiones: 12,25 x 8 x 4,30 m. (h x a x p)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas: Filacterias con inscripciones en latín extraídas de la Biblia.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Domingo Martínez.

1.6.2. Cronología: 1723-25.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Andaluza.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

La Universidad de Mareantes estaba constituida por los pilotos, capitanes y dueños de navíos de la carrera de Indias que existían en la ciudad desde mediados del siglo XVI. Dicha Universidad, cuyas ordenanzas fueron aprobadas por Felipe II en 1569, se asentaba en la iglesia que la antigua Cofradía Hermandad y Hospital, fundada por los Mareantes bajo la advocación de Nuestra Señora del Buen Aire, San Pedro y San Andrés, poseía en Triana, a orillas del río. Esta primera sede inaugura su casa en 1573. Constaba de casa e iglesia, permaneciendo allí los mareantes hasta 1704, año en que se trasladaron a San Telmo. La descripción de este edificio se puede seguir en los siguientes artículos¹.

En 1681, y a petición de la Universidad de Mareantes, se funda por Real Cedula de Carlos II el Real Colegio Seminario de San Telmo, con objeto de acoger a niños huérfanos y formarlos como pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador. Esta circunstancia hizo necesario buscar un nuevo espacio que acogiera a las dos instituciones. Es por ello que, a partir de 1682, se comienza a construir en el solar conocido con el nombre de San Telmo, (situado extramuros de la ciudad entre la puerta Jerez y el río), la nueva sede. La construcción del nuevo edificio se comienza en 1682 utilizándose en un principio la primitiva capilla existente dedicada al patrón de los marineros. A medida que la construcción fue avanzando se fue usando alguna dependencia más para realizar los cultos.

No será hasta 1704 cuando se trasladen las imágenes titulares a la capilla provisional, manteniéndose en funcionamiento hasta 1723. Debido a

¹ Navarro García, Luis: *La casa de la Universidad de Mareantes de Sevilla (siglos XVI y XVII)*. Pág. 743-760 en *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003; Ollero Lobato, F.: *El Hospital de Mareantes de Triana: arquitectura y patronazgo artístico* en Atrio nº 4, 1992 (Pág. 61-70); Medianero Hernández, José María, *Un ejemplo de "capilla abierta" en la Universidad de Mareantes*, Pág. 223-239 en Laboratorio de Arte nº 5

diferentes vicisitudes económicas -que obligaron a un cambio de proyecto- no se reanudan las obras hasta 1721. El fallecimiento del Maestro Mayor, Antonio Rodríguez, y la llegada del nuevo arquitecto, Leonardo de Figueroa, impulsaron de nuevo las obras, aunque con un cambio de criterio con respecto a la capilla, que se haría ahora mucho menos ambiciosa en cuanto a tamaño. Al mismo tiempo la orientación del edificio se vio modificada.

La traza de Figueroa fue presentada a la Junta el 20 de febrero de 1721, decantándose ésta por una planta de cajón sin capillas adicionales, con camarín y sacristía. El estreno de la capilla tuvo lugar el 23 de enero de 1724 y estuvo presidido por el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona. En este momento no se habían realizado ninguno de los retablos, que tardarían varios años en terminarse.

Independientemente del curso de las obras, la Junta de la Universidad de Mareantes iba encargando todo el programa iconográfico de la capilla, que se materializaría en la realización de cinco retablos más el conjunto de lienzos y pinturas murales de la capilla, sin faltar piezas de orfebrería para el ajuar litúrgico.

El encargo del programa pictórico fue hecho al mejor pintor sevillano del momento, Domingo Martínez.

Domingo Martínez nace en Sevilla en 1688. El Conde del Águila, quien conoció personalmente al pintor², señala que en su juventud fue paje del canónigo Abaría, que sus inicios en el mundo de la pintura fueron a través de la miniatura y que fue fraile agustino en Cádiz.

Inicia su formación artística con Juan Antonio Osorio, pintor desconocido de quien no se conservan referencias. Posteriormente se le relaciona con Valdés Leal, de quien recibe lecciones hasta su marcha a Cádiz en 1719.

En 1714 contrajo matrimonio con Mariana de Espinosa, con quien tuvo cinco hijos. Vivió en la calle de las Beatas, en la parroquia de San Martín,

² CARRIAZO. M. *“Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”*. Archivo Español de Arte 5. Madrid, 1921. Pág.181.

pasando más adelante a la calle de los Lisos, en el barrio de San Lorenzo, donde permanecería hasta su muerte en 1749.

Según señala el mencionado Conde del Águila fue un hombre afable, trabajador y culto, a quien todos llamaban "Dominguito", que llegó a poseer una amplia biblioteca, así como un taller propio en el que se formaron jóvenes pintores como Pedro Tortolero, Andrés Rubira y Juan de Espinal quien, casado con una de las hijas de Martínez, heredó el taller.

Mantuvo una estrecha relación con el pintor francés Jan Ranc durante la estancia de este como pintor de corte en Sevilla (1729 – 1733). El interés real por la pintura de Martínez le valió una invitación para formar parte de la nómina de pintores de corte, pero el sevillano rehusó, permaneciendo en la ciudad hispalense.

En 1717 recibe su primer encargo: la decoración de la Capilla Sacramental de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla. Años después, ya en 1723, vuelve a aparecer en la Capilla del Palacio de San Telmo, donde además de la decoración mural del presbiterio, camarín y sacristía, realizó diversos lienzos y diseñó la traza del Retablo Mayor y de dos de los cuatro retablos laterales. Autores como Fernández López³ han señalado la importancia del arzobispo Salcedo y Azcona, mentor de Martínez, en el encargo de esta tarea. Todo el programa iconográfico de la capilla está relacionado con la infancia, la educación y la formación en las artes de la navegación, de ahí que aparezcan santos y episodios de la vida de Jesús relacionados con la infancia, el mar y la marinería.

Ante de llevar a cabo la decoración de la bóveda del presbiterio, el pintor presentó un boceto a la Diputación del Colegio. Según expone Mercedes Jos López⁴, la obra tuvo que haberse terminado a principios del año de 1723, ya que existe un documento donde se manifiesta la realización del pago acordado por la terminación de la obra. Dicho pago se efectuó el 30

³ FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. La pintura mural de Domingo Martínez. En AAVV: *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación el Monte, 2004. Pág. 57-63.

⁴ JOS LÓPEZ, M.: *La Capilla de San Telmo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986. Pág. 74.

de junio de 1723 y ascendió a 2.200 reales de plata. Además se especifica el pago de 200 reales más, en señal de ayuda de costas, por haber realizado la obra a plena satisfacción. Esto demuestra la gran admiración que se tenía en el Colegio-Seminario de San Telmo hacia el pintor Domingo Martínez.

Para realizar toda esta serie de encargos, el pintor contó con un nutrido equipo de ayudantes y colaboradores de los que se conocen los salarios diarios. Entre sus colaboradores, un total de catorce, destacan Gregorio Espinal, Andrés de Rubira, y Pedro de Acosta⁵. Esta nómina de personas vinculadas a las obras de San Telmo explica la desigualdad de las pinturas que sobre todo se hace más evidente en los lienzos de menor formato (la multiplicación de los panes y los peces, la pesca milagrosa y Jesús calmando la tempestad).

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La decoración mural del presbiterio de la capilla del Palacio de San Telmo no ha sufrido ningún cambio de ubicación. La propiedad del mismo ha ido pareja a los cambios de propiedad y usos del inmueble, fundado en origen como nueva sede de la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos. A continuación se detallan dichos cambios:

- **Universidad de Mareantes (1704-1793)**. El origen de la institución se sitúa en torno a 1555. Las ordenanzas fueron aprobadas y firmadas por Felipe II en Galapagar el 22 de marzo de 1569.

La primera sede se localizaba en Triana, donde permaneció desde 1573 hasta 1704, (aunque no fue vendida hasta 1778).

Anteriormente, en 1682, ya había comenzado a construirse el edificio de San Telmo, produciéndose el traslado definitivo en 1704.

El 23 de abril de 1793 se suprime la Universidad de Mareantes.

⁵ JOS LÓPEZ, M.: La Capilla de San Telmo, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986. Pág. 77

- **Colegio Seminario Niños Huérfanos (1681-1847)** (Real Cedula de Carlos II del 17 de junio). En 1681, y a petición de la Universidad, se funda el Real Colegio Seminario de San Telmo con la función de acoger a niños huérfanos y formarlos como pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador.

Se separa de la Universidad por Real Cedula de Carlos III de 6 de noviembre en 1786 y pasa a depender de Secretaría de Estado y Despacho Universal de la Marina. En 1841 se suprime el Colegio y se traslada a Málaga.

- **Colegio Naval Militar (1841-1847)**. El 7 de julio de 1847 que se suprimen las enseñanzas náuticas.

- **Oficina Sociedad Ferrocarril (julio-octubre de 1847)**.

- **Colegio Real de Humanidades** conocido como Universidad Literaria. **Octubre de 1847 - julio de 1849**.

- **Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898)**. En 1893 se produce la donación de parques al Ayuntamiento de Sevilla.

- **Arzobispado de Sevilla (1898-1989)**.

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902).

En 1968: Declaración de Monumento Histórico-Artístico.

- **Junta de Andalucía. (1989 - Actualidad)**. "Cesión Institucional" de 19 de septiembre de 1989.

En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

En Mayo de 1850 se extiende presupuesto a nombre de Antonio Cabral Bejarano para "restaurar la media naranja del altar mayor en lo que tenga saltado". Para estas labores se destinaron 800 r.v.⁶

El 18 de agosto de 1850 el pintor firma un documento en el que señala que los trabajos en la bóveda han finalizado: "La bóveda o media naranja concluida de retocar el arco toral concluido"⁷.

No obstante, aunque la llevada a cabo por Cabral Bejarano es la más significativa, se identifica más de una intervención. En ellas se identifican repintes parciales, barnices y añadidos. (VER 3.2-B. ESTADO DE CONSERVACIÓN)

2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la actualidad no ha participado en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Lejos de abordar este análisis como una sinopsis de la vida y atributos de cada uno de los personajes que en ella aparecen, se ha querido interpretar la aparición de los mismos dentro del contexto en el que se sitúan: el Colegio-Seminario y Universidad de Mareantes; y como parte de un mensaje general común a toda la capilla: la exaltación del espíritu de las dos instituciones, ambas consagradas a la caridad, la infancia y la educación.

El tema central en torno al cual gira el programa iconográfico de la bóveda es la glorificación de la Virgen como protectora de los navegantes. En torno a ella se disponen numerosos símbolos, así como una nutrida corte celestial formada por santos y santas relacionados con el mar, la

⁶ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *"Por restaurar la media naranja del altar mayor en lo que tenga saltado.....800 r.v."*

⁷ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. 18 Agosto 1850. *"La bóveda o media naranja concluida de retocar el arco toral concluido; los arcos y los lunetos están trabajándose en ellos y empezados a dorar"*.

marinería, la infancia, la caridad, las enseñanzas bíblicas, el Dogma Inmaculista y la ciudad de Sevilla.

La composición de este programa iconográfico toma como eje la Figura de la Virgen, disponiéndose las Figuras y grupos de manera simétrica a uno y otro lado de ella. En la mayoría de las ocasiones este carácter simétrico tiene su reflejo en el significado de las representaciones.

Las referencias al mar y a la navegación quedan presentes mediante la aparición de varios elementos simbólicos: el barco, como elemento central, la ballestilla y el compás náutico (en la zona izquierda) y la carta náutica y el catalejo, (en la zona derecha).

Aparecen además Santa Bárbara y San Telmo, a quienes se invocaba contra las tormentas y los temporales. San Telmo es patrón de los navegantes y advocación a la cual se dedicó el Colegio-Seminario. En este mismo lugar, pero en el lado derecho, aparece la Orden Dominicana, personificada en la imagen de su fundador: Santo Domingo de Guzmán. Porta el estandarte de la orden, en alusión a su fundación, y la Biblia, fuente de inspiración del santo. A sus pies reposa un perro en cuyas fauces se observa una antorcha. Esta escena responde a una leyenda recogida en la primera biografía de Santo Domingo. En ella se cuenta la visión de su madre, la Beata Juana de Aza, que antes de que Domingo naciera soñó como un perro salía de su vientre con una antorcha encendida en su boca. Ante la imposibilidad de comprender el significado de su sueño, buscó consejo en Santo Domingo de Silos. Para ello peregrinó al Monasterio, donde comprendió que su hijo sería el encargado de encender el fuego de Jesucristo en el mundo por medio de la predicación. En agradecimiento llamó a su hijo Domingo, que en latín significa "del señor".

En alusión a los peregrinos y a la labor de difusión de la palabra de Dios y la propagación de la fe se observa a San Francisco Javier, con el corazón inflamado y la caña de peregrino, y San Pablo que, arrodillado, se apoya sobre la espada, instrumento de su martirio. Este último, además, era

también invocado como protector ante las tormentas, ya que en una ocasión sobrevivió a una de ellas.

La Hermandad de la Virgen del Buen Aire queda representada a través sus dos patronos: San Andrés, (junto al aspa en la que fue martirizado), y San Pedro, (acompañado por las llaves).

Los cuatro evangelistas también están presentes: en el primer registro San Mateo y San Juan Evangelista, identificados mediante el ángel y el águila, que los acompañan respectivamente. En el segundo registro San Lucas y San Marcos. Asimismo aparecen personajes bíblicos, tanto del Nuevo como del Viejo Testamento, como San José (con vara de azucenas), el Rey David (con el arpa), María Magdalena (a quien se distingue por su indumentaria) y San Juan Bautista (con cruz de caña y filacteria).

En relación a la Virgen y a la defensa del Dogma Inmaculista aparecen Santa Teresa de Jesús y Sor María de Ágreda, conocidas por sus numerosos escritos. Sor María de Ágreda, religiosa franciscana, llegó a ser una de las Figuras espirituales más interesantes de la España del siglo XVII, convirtiéndose en consejera del rey Felipe IV.

El poder de la Iglesia queda patente mediante la inclusión de tres Papas. Al no presentar atributos, más que la mitra y el báculo, se ha interpretado que estos pueden ser Papas destacados por su defensa a lo largo de la historia del Dogma Inmaculista, entre los cuales podrían estar Paulo V, Sixto IV, Pio V, Gregorio XV, Alejandro VII o Clemente XI, a quienes Domingo Martínez representó en alguna ocasión.⁸

El poder de la Monarquía y la protección real del colegio se hace presente en la personificación de tres reyes santos muy vinculados a la ciudad de Sevilla: San Luís, San Hermenegildo y San Fernando.

⁸ Algunos de estos Papas aparecen en obras posteriores de Domingo Martínez. Cabe mencionar el lienzo de "La Apoteosis de la Inmaculada Concepción" (h.a.1732), conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; o la "Alegoría de Alejandro VII", como parte de la decoración mural de la Iglesia de San Luís de los Franceses de Sevilla, (h.a. 1745).

También en relación a la ciudad de Sevilla, Martínez incluyó a los patronos de la misma: San Leandro, San Isidoro, Santa Justa y Santa Rufina; así como a santos muy venerados en la urbe como San Lorenzo, (con la parrilla como atributo), San Bernardo, (con báculo) y Santa Catalina (con la espada de su martirio).

A Santa Isabel de Portugal y Santa Isabel de Hungría, (la primera leyendo una carta y la segunda con una jarra), se les atribuye la fundación de un hospicio para niños huérfanos, por lo que su localización en la bóveda es muy significativa.

Otras santas representadas son Santa Úrsula, acompañada por las once mil vírgenes, Santa Rosa de Lima, patrona de América y Santa Mónica, madre de San Agustín y patrona de las matronas, a quien se invoca para que los hijos no abandonen el buen camino.

Sobre toda esta corte celestial, y completando el conjunto, aparece la Santísima Trinidad, compuesta por Jesús, acompañado por la cruz, el Padre Eterno, junto a la esfera terrestre, y la paloma, símbolo del Espíritu Santo.

La decoración mural de las pechinas del presbiterio se comprende como exaltación y complemento de la iconografía presentada en la bóveda. Santa Ana y San Joaquín son representados como padres de la Virgen María, acompañados de pequeños ángeles alados con motivos alusivos su virginidad, así como por una serie de Santos relacionados con la defensa y devoción del dogma mariano.

Las primeras representaciones de Santa Ana se localizan en Alemania y se remontan al siglo XIV. Por consiguiente, no será hasta los siglos XV-XVI cuando dicha representación iconográfica alcance un mayor protagonismo. En países como Italia y España serán donde más importancia adquiera tal

iconografía.⁹ Hasta el siglo II no se conocen datos sobre la figura de Santa Ana. Será a partir de entonces cuando los evangelios apócrifos reconocen a Santa Ana como Madre de la Virgen. Existen pocas ocasiones en las que Santa Ana aparece sola, normalmente, como sucede en este caso, se recurre a representarla en una escena o episodio religioso.

Junto a la imagen de Santa Ana hace pareja, conforme a la iconografía tradicional del tema, la figura de San Joaquín. No será hasta el protoevangelio de Santiago, retomado en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine, cuando se haga hincapié en la representación de dicha iconografía. Los nombres de ambos son denominaciones simbólicas ya que Ana en hebreo significa *Gracia* y Joaquín, *preparación del Señor*.

Con respecto a la iconografía de la obra analizada, se pone en relación con el encuentro de Ana y Joaquín en la Puerta Dorada, asociado esto con la Natividad de la Virgen, símbolo a su vez de la Inmaculada Concepción y redención del Pecado original. Este episodio viene presidido por el anuncio del arcángel San Gabriel a San Joaquín de que iba a ser padre de una niña llamada "Miriam". De ese abrazo sincero que se dieron en la Puerta Dorada nacería la Virgen María de Inmaculada Concepción.

En este caso se representa a San Joaquín y a Santa Ana de manera aislada, aunque forman parte y completan el mensaje iconográfico de la bóveda del presbiterio. A San José se le representa como hombre anciano con un cordero en la mano, en alusión a la ofrenda rechazada en el templo por no engendrar en Israel, así como se puede considerar como elemento alusivo a Jesús. Asimismo, se exhibe con un cayado con voluta enroscada en alusión a su función pastoral. No obstante, Santa Ana con la vara de azucenas, hace alusión al tallo que florece del encuentro en la puerta Dorada, que representa a la Virgen María y de cuya flor nacería Jesús. La imagen de Santa Ana suele ir ataviada con manto verde, símbolo de la

⁹ Reau, L. "Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Tomo I, Volumen I, nº4. ediciones del Serbal. Barcelona, 1997. Pág. 154.

esperanza y sabiduría, así como con toca sobre la cabeza por su condición de mujer casada.

Además, se representa un nutrido séquito celestial de ángeles alados sosteniendo entre sus manos algunos emblemas marianos como símbolos de las virtudes marianas prefiguradas en el Antiguo Testamento. Se tratan de símbolos alusivos a las letanías lauretanas, consistiendo en la enumeración de varios elementos identificadores de la Virgen María como novia del Cantar de los Cantares.

La Virgen María es comparada con los astros, con el sol (*electa ut sol*), con la luna (*Pulchra ut luna*) y con la estrella de mar (*Stella maris*). Igualmente, es comparada con elementos de la naturaleza como el olivo (*Olivo Speciosa*), el lirio que florece entre espinas (*Lilium inter spinas*), así como con el rosal (*Plantario rosae*). Además, se le considera espejo sin mancha (*Speculum sine macula*).

Además entre la decoración mural aparecen símbolos alusivos a la Eucaristía y a Jesús. Entre estos destacan las espigas de trigo, en alusión al cuerpo de Cristo, interpretado como el pan de la Eucaristía, y signo de bondad de Dios hacia los hombres; y flores como las rosas, consideradas como la sangre derramada por Jesús.

En los medallones hagiográficos figuran distintos santos relacionados con la enseñanza y el saber.

Uno de ellos puede ser el Beato Juan Duns Scoto (1265-1308), llamado Doctor Mariano y encendido defensor de la pureza de la Virgen María y el otro Santo Tomás de Aquino en oposición a su pensamiento de considerar a la teología una ciencia.). Juan Duns Scoto fue el primero en demostrar la posibilidad teológica de la "Concepción inmaculada de María. Para Duns Scoto la teología debe conducirnos a la salvación, por eso ha de considerarse como un conocimiento práctico o una sabiduría, la cual pueda enseñarnos más que la ciencia, impenetrable por la razón pura.

Bajo el lienzo dedicado a "Jesús bendiciendo a los niños" aparece una cartela sostenida por ángeles que contiene una inscripción alusiva a los niños "*Dejad que los niños se acerquen a mí (...)*" que pone de manifiesto y refuerza el concepto de Cristo y la Virgen como protectores de la infancia, presente en toda la decoración del presbiterio.

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

La bóveda de cuarto de esfera que cubre el presbiterio fue decorada por Domingo Martínez en 1723. En ella se representa una "Alegoría de la Virgen como protectora de los navegantes" acompañada por la Trinidad, así como por numerosos santos, reyes, papas y obispos.

La composición se concibe como una gran escenografía que integra la estructura lignaria del retablo mayor con la propia bóveda. La transición entre ambos se salva mediante una compleja cornisa fingida realizada en grisalla, en la que se imitan efectos marmóreos y molduras doradas.

Dicha cornisa repite elementos empleados ya por Martínez en la traza del retablo, planteándose como una continuación del mismo en cuanto a ritmo compositivo y estructura. Se constituye por basamento inicial, compuesto por casetones rectangulares y pedestales acasetonados.

El pedestal interior es de mayores dimensiones que los exteriores y actúa como soporte de un fragmento de frontón curvo y enroscado de perfil mixtilíneo. Éste frontón se asienta sobre una esquemática basa de volutas enroscadas en cuyo centro se sitúa un pequeño ángel en posición de genuflexión sobre elemento circular.

Por otra parte, el basamento queda interrumpido, en su parte central, por un elevado y ornamentado frontón mixtilíneo, el cual se asienta sobre una ménsula profusamente decorada a cada lado.

Esta ménsula se configura mediante cuerpo central cilíndrico y superficie convexa, a la que se sobrepone un remate ovoide de franjas gallonadas. Al cuerpo central se le añade un cuerpo troncocónico en la base, enriqueciéndose este con decoración vegetal de donde emerge un pequeño ángel en posición genuflexionada. Sobre la ménsula se inscribe una pequeña estructura adintelada que ejerce la función de sustentar un frontón curvo de cabeza de tornillo ornamentado con decoración vegetal.

A su vez, la ménsula se adhiere a otro cuerpo de estructura lisa, el cual adopta su mismo perfil mixtilíneo. Este cuerpo ejerce la función de sustentar la parte adintelada del frontón central. Asimismo, se encuentra enmarcado por decoración en piedra grisalla. A cada lado se observa un ángel tenante sentado sobre un águila. Sendas representaciones de águilas se entrelazan mediante ramificaciones, de motivos florales y vegetales, unidas entre sí. Éstas, además, apoyan sobre dos cabezas de palomas que aferran en su pico el extremo de una angosta guirnalda vegetal de color dorado.

El frontón central, que coincide con el remate del retablo, presenta una dinámica cornisa mixtilínea. Posee ornamentación vegetal compuesta por hojas de cardos apergaminadas, así como estrechos fileteados o molduras, de color dorado, que continúan y enfatizan el mismo ritmo compositivo del frontón. En su extremo superior se asientan dos pequeños ángeles alados en actitud sedente. Ambos se encuentran coronados por una estructura adintelada, proyectada hacia un plano superior. Sobre esta, descansa un pequeño frontón curvo de cabeza de tornillo con doble venera en su interior, que actúa como remate de toda la composición.

Toda esta compleja estructura arquitectónica fingida se plantea como base del repertorio iconográfico expuesto en la bóveda de cuarto de esfera que envuelve el presbiterio. En ella se distinguen tres registros convergentes que tienen como epicentro la Figura de la Virgen. Ésta también actúa como eje simétrico de la composición, teniendo cada grupo o personaje su reflejo en la otra mitad de la bóveda.

Su representación responde a la iconografía de la **Inmaculada** como Tota Pulchra: sobre el creciente de luna y la esfera celeste, coronada por doce estrellas. Vestida con túnica jacinto y manto azul, une las manos sobre su pecho y dirige su mirada hacia Jesús. La acompañan una serie de ángeles, tres mancebos y tres querubines. Éstos últimos sostienen un **galeón español** propio del S. XVIII, en alusión a la condición de la Virgen como protectora de los navegantes. Entre los ángeles aparece una filacteria con la inscripción "*Gyrum Coeli ciurcuivi sola. Eccli.24*", ("Sola recorrí la redondez del cielo". Ecl.24,8 VUL).¹⁰ (Fig.2)

Para facilitar el análisis y la localización de cada uno de los personajes se seguirá un recorrido de izquierda a derecha que partirá de la zona inferior, (primer registro), hasta la superior, (tercer registro).

En el primer registro, sobre la arquitectura fingida y en el extremo inferior izquierdo de la bóveda, aparecen San Pedro, San Mateo y San Francisco Javier, acompañados por cinco ángeles. (Fig.3)

San Pedro viste túnica celeste y manto ocre asido a la cintura mediante un cordón. Responde a su iconografía tradicional, representándose como un personaje de mediana edad, barbado, de cabello blanco, que se arrodilla y une sus manos orando en señal de arrepentimiento. A sus pies, una pareja de angelitos sostienen las llaves, atributo del santo, símbolo de su condición de guardián de las puertas del cielo y del poder otorgado por Dios.

San Mateo, también barbado y de cabello castaño, viste túnica amarillenta y manto recogido sobre su brazo izquierdo de tono rojizo. Sostiene el libro del Evangelio y una pluma con la que se dispone a escribir. Dirige su mirada hacia San Pedro en actitud reflexiva. Un ángel

¹⁰ Ecclésiastes 24.8. VUL : "*Gyrum Coeli circuivi sola et prufundum abyssi penetravis in fructibus maris ambulavi.*". "Sola recorrí la redondez del cielo y por la hondura de los abismos paseé. Las olas del mar, la tierra entera, todo pueblo era mi dominio". (Ecl.24,8 VUL)

eleva hacia el un tintero, mientras que otro, en un plano inferior, parece ofrecerle otra pluma.

San Francisco Javier, ataviado con hábito de la Orden de la Compañía de Jesús, aparece arrodillado como San Pedro. Muestra actitud meditativa, con mirada cabizbaja. Más joven que los anteriores, presenta rostro barbado con cabello castaño. Sobre su hombro apoya una caña, símbolo de su peregrinaje como misionero, mientras que con sus manos abre su hábito para mostrar su corazón en llamas. Sobre el santo, un angelito sostiene en el aire una filacteria en la que reza *"Videvimus eum sicuti est. Juan 1, 3"* (*"Lo veremos tal y como es. Juan 1,3"*).

Seguidamente se dispone un ángel mancebo, vestido con túnica blanca a modo de himación griego, clámide rojiza y estola azul. En su mano izquierda porta un **compás náutico** con el que marca dos puntos en un globo terráqueo. Rodeando el globo aparece otra filacteria en la que se puede leer la inscripción *"Orbis terrarum et universi qui habitant in eo. Ps.23"* (*Tierra y todo lo que en ella habita. Salmos 23,1 VUL*)¹¹. (Fig.4)

Junto a la Virgen aparece **Santo Domingo de Guzmán**, fundador de la Orden Dominicana. Viste el hábito propio de su orden: túnica blanca asida a la cintura mediante el Rosario, escapulario y capuz negro. En su mano derecha porta el estandarte de dicha Orden, en el que se observa el emblema, compuesto por una cruz patriarcal de dos brazos inserta en un círculo en el que se combinan el blanco y el negro: pureza y penitencia, muerte y resurrección, combinando el ideal Dominicano de mortificación y alegría, renuncia al mundo y posesión de Cristo. Con su mano izquierda sostiene un libro. Éste representa la Biblia, fuente de predicación y espiritualidad de Santo Domingo, especialmente el Evangelio de San Mateo y las Cartas de San Pablo (ambos presentes en la bóveda analizada). De su hábito pende el Rosario (Santo Domingo fue el fundador del Rosario, regalo de la Virgen para ayudarle en su labor de conversión de fieles). A

¹¹Libro de los Salmos 23,1 VUL: *"Psalmus David prima sabbati domini est terra et plenitudo eius orbis terrarum et universi qui habitant in eo"*. "Salmo de David. Del Señor es la tierra y todo lo que hay en ella, porque el la fundó sobre los mares, el la afirmó sobre las corrientes del océano".

los pies del Santo dominico un perro sostiene entre sus fauces una antorcha con la que parece iluminar un globo terráqueo. (Fig.5)

Tras el santo fundador aparecen tres papas que, si bien no presentan atributos que permitan su identificación, deben ser **papas defensores del Dogma Inmaculista**, tales como Paulo V, Sixto IV, Pio V, Gregorio XV, Alejandro VII y Clemente XI.¹² (Fig.6)

Junto a ellos, y en segundo plano, se distingue a **San Isidoro y San Leandro**, santos patronos de Sevilla y Padres de la Iglesia. (Fig.7)

Al otro lado de la Virgen Figura **San Telmo**, patrono de la institución, representado en actitud de oración. El santo aparece ataviado con el hábito de la orden dominica, compuesto este por túnica ceñida a la cintura mediante rosario, escapulario de color blanco y amplia capa con capuz de color negro. Entre sus manos porta una reproducción en miniatura de un galeón español del siglo XVIII muy similar al que acompaña a la Virgen. A sus pies se sitúa un pequeño ángel con una vela encendida en la mano, en alusión al fenómeno marino del "fuego de San Telmo". (Fig.8)

Tras el santo, en un segundo plano, se pueden apreciar representaciones pictóricas de reyes vinculados con la ciudad de Sevilla. Destacan la imágenes de **San Luís, San Hermenegildo y San Fernando**. Además aparece otro rey, del que sólo se aprecia parte del rostro. (Fig.9)

San Fernando, inspirado en el modelo creado por Pedro Roldán a finales del siglo XVII, aparece ataviado de gala imperial con gorguera en el cuello y manto de brocado revestido de armiño. Además, se presenta coronado de imperiales y mantiene una espada en la mano derecha, mientras en la otra sustenta el globo terráqueo, en alusión a su poder. Aparece detrás de él, de perfil y con la mirada dirigida hacia la Virgen del Buen Aire, **el rey San Luís**. Aparece vestido a la romana, con el manto rojo coronado sin imperiales, además de poseer en la mano cetro rematado con flor de lis, en alusión a la monarquía francesa de la cual es patrón. También dirige su

¹² Algunos de estos Papas aparecen en obras posteriores de Domingo Martínez. Cabe mencionar el lienzo de "La Apoteosis de la Inmaculada Concepción" (h.a.1732), conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; o la "Alegoría de Alejandro VII", como parte de la decoración mural de la Iglesia de San Luís de los Franceses de Sevilla, (h.a. 1745).

mirada hacia la Virgen del Buen Aire. Con un punto de vista más frontal aparece otro rostro de rey. Este podría corresponder con la representación de **San Hermenegildo**, también muy vinculado con la ciudad de Sevilla, aunque no se vislumbra ningún elemento iconográfico que lo identifique. Como se ha mencionado, además de estos tres reyes, emerge en el fondo otro rey, del que sólo se aprecia parte del rostro.

A continuación, a la derecha de San Telmo, aparece un **ángel mancebo arrodillado** el cual sostiene una **carta náutica** desplegada entre sus manos. Está ataviado mediante túnica dorada y estola de color cielo. En este primer nivel revolotean pequeños ángeles alados, que se introducen en la composición como elemento comunicador entre los distintos niveles celestiales. Dos de estos, situados a los pies del mencionado ángel mancebo, portan entre sus manos una ondeante filacteria. En ella se puede leer la inscripción *"De inter fluctus semitam firmísima. Sap.14"*, que significa *"una senda firme entre el oleaje"* (Sap.14,3 VUL)¹³.(Fig.10)

Completan este primer registro una serie de santos vinculados de nuevo a las devociones del Colegio y Universidad de Mareantes: San Pablo, San Juan Evangelista y San Andrés. (Fig.11)

San Pablo es representado en posición sedente, como un hombre maduro con la mirada dirigida hacia el suelo, aludiendo a su carácter visionario y místico de una enseñanza recibida directamente de Dios. Se encuentra ataviado con túnica de color verde y manto rosáceo. En la mano derecha sostiene la espada, atributo que simboliza al instrumento de su martirio, mientras la izquierda se muestra en reposo sobre su pecho en actitud de penitencia.

San Juan Evangelista, identificado como un anciano de barba blanca por ser considerado el apóstol que alcanzó una edad más avanzada, dirige su mirada hacia la Virgen del Buen Aire. Viste amplia túnica de color verde cubierta por un manto de color bermellón y porta en su mano derecha una

¹³ Libro de la Sabiduría 14, 3 VUL: *"Tua autem, Pater, providentia gubernat quoniam dedisti et in mari viam et inter fluctus semitam firmissimam". "Sin embargo, Padre, su providencia gobierna, porque se ha dispuesto un camino en el mar y una senda firme entre el oleaje"*.

pluma con la que redacta el libro de los Evangelio, el cual se encuentra apoyado sobre su mano izquierda. Además, calza pedules puntiagudos y se encuentra acompañado por un águila, símbolo del alto vuelo que alcanzó su pensamiento. Su Evangelio comienza en el cielo, "junto a Dios" (Jn. 1, 2).

En el extremo inferior derecho de este primer registro, Figura la imagen de **San Andrés Apóstol**. San Andrés, representado en posición erguida y dirigiendo su mirada hacia el espectador que lo contempla desde abajo, se aferra a una cruz en aspa, símbolo de su martirio. Este apóstol compartía con San Pedro el patronazgo de la Hermandad de la Virgen del Buen Aire.

El segundo registro de la decoración de la bóveda comienza con la representación de un ángel mancebo que, como sus semejantes, viste túnica blanca a modo de himación griego, clámide rojiza y estola azul. Asimismo, calza soleas, sandalias romanas atadas mediante cuerdas. Sostiene una **ballestilla**, instrumento utilizado para medir la altura del sol y otros astros sobre el horizonte, con el fin de utilizar la información así obtenida en la navegación náutica. Junto a él aparece un pequeño ángel alado que observa con curiosidad el mencionado instrumento. (Fig.12)

A la derecha de los dos ángeles se dispone un grupo formado por varios santos y mártires entre los que se distingue a **San Lorenzo**. Éste, de rostro joven y cabeza descubierta, viste dalmática de diácono. En su mano izquierda porta la parrilla, instrumento de su martirio, mientras que en la derecha lleva la palma de mártir. (Fig.13)

Bajo él aparece un santo barbado, con túnica y manto amarillo que porta pluma en una mano mientras que a sus pies hay un libro abierto. Puede tratarse de otro de los evangelistas, tal vez **Lucas**, mientras que el personaje situado bajo el, de fisonomía más joven, vestido con túnica roja y estola verde, que también porta una pluma en su mano, podría ser **Marcos**, completándose así la representación en la bóveda de los cuatro evangelistas. No obstante ambas Figuras carecen de atributos claros que

los diferencien con claridad, por lo que esta identificación es solo una posibilidad. (Fig.14)

En el extremo derecho de este grupo es posible observar a **San José**, que posa una de sus manos sobre su pecho, mientras sostiene con la otra su atributo más característico, la vara de azucenas. A su derecha el **Rey David**, a quien es posible distinguir por su corona y por el instrumento que toca, el arpa, símbolo de los Salmos y de la música con la que se honra a la divinidad. (Fig.15)

Al otro lado aparecen en este segundo registro un amplio grupo de Santos y Santas. Entre otros, justo detrás del grupo de reyes, se puede adivinar la Figura de cuatro santas, dos ellas de líneas imprecisas y difuminadas, distinguiéndose una Santa con la mirada dirigida hacia el suelo y otra con palma en la mano. Ambas se podrían identificar como las mártires y patronas de Sevilla **Santa Justa y Santa Rufina**. (Fig.16)

Entre la imagen de San Telmo y la del ángel mancebo que sostiene una carta náutica, se asoma la Figura arrodillada de **San Juan Bautista**, a quien se presenta ataviado con piel de carnero que deja los brazos, las piernas y una parte del torso desprovisto de textiles, simbolizando así su vida de anacoreta en el desierto. También porta sus atributos más característicos: la cruz de cañas y la filacteria.

En un plano más elevado, sobre un espeso pedestal de nubes aparecen de izquierda a derecha, en primer lugar, dos frailes cistercienses, identificándose el primero como el Doctor de la Iglesia **San Bernardo de Claraval**. Éste, gran devoto de la Virgen María, aparece arrodillado y en actitud de oración, dirigiendo la mirada hacia la Virgen María. Asimismo, aparece vestido con el hábito blanco de la orden cisterciense y el báculo de abad de Claraval apoyado sobre su pecho. También en este mismo plano, aparece **María Magdalena**, sentada sobre nubes, con ambas manos unidas en actitud de oración. Posee una larga cabellera rubia e indumentaria ampulosa y sugerente, dejando entrever el hombro, brazo y

parte de su pecho. A su lado, y sobresaliendo entre las demás, se dispone en actitud sedente sobre nube, la imagen de **Santa Catalina de Alejandría**. Ésta se encuentra ataviada con túnica de color cielo y manto de color bermellón. Porta corona debido a su procedencia noble y la espada con la cual fue decapitada, símbolo de su fe inquebrantable. (Fig.17)

Tras este grupo asoma la Figura de **Santa Bárbara**, protectora ante las tormentas. Se representa con la palma del martirio y la torre con tres ventanas, (en alusión a su clausura en una torre iluminada por dos ventanas en la que perforó una tercera ventana para manifestar su fe a la Santísima Trinidad). A su izquierda, en posición de pie, se sitúa **Santa Isabel de Portugal** (1270-1336) ataviada con indumentaria de reina y resguardando entre sus manos una de las cartas que mandó a su esposo Don Dionis, rey de Portugal, para interceder en el enfrentamiento que mantenía con su hijo Alfonso IV "*el Bravo*" de Portugal. Junto a esta, en posición arrodillada y en actitud de oración, con la mirada dirigida hacia el cielo, se encuentra **Santa Isabel de Hungría**, ataviada con túnica verde y con el atributo iconográfico de una jarra, en alusión a la obra de caridad de curar a los enfermos. A estas dos santas se les atribuye la fundación de un hospicio para niños abandonados, por lo que adquieren una significativa importancia en el programa iconográfico del presbiterio. Este grupo de santas se completa con la imagen de **Santa Úrsula**. De pie y con vestido de color amarillo, Figura portando en su mano derecha una palma y está acompañada por una representación de las once mil vírgenes que, junto a ella, fueron martirizadas. (Fig.18)

En un plano más alto, sobre nubes, se representa un grupo de Santas ataviadas con el hábito de la Orden Franciscana, Carmelita y Dominica. Destacan, de derecha a izquierda respectivamente, **Sor María de Ágreda** (1602-1665), franciscana y consejera del rey Felipe IV, que llegó a ser una de las Figuras espirituales más interesantes de la España del siglo XVII, y **Santa Teresa de Jesús** (1515-1582), fundadora de las Carmelitas Descalzas, la cual se muestra con el hábito pardo de la Orden Carmelita.

Ambas se encuentran en actitud de escribir sobre un libro abierto, en alusión a sus conocidos escritos en defensa de la Virgen María. Entre estas dos santas, en segundo plano, se adivinan otras dos santas más. La primera de ellas podría tratarse de **Santa Rosa de Lima** (1586-1617), ataviada con el hábito dominico y la segunda, con indumentaria de color negro, podría corresponder a la representación de **Santa Mónica** (332-387).

Santa Rosa de Lima o Santa María Magdalena de Pazzi, primera santa beatificada de América, tuvo una amplia repercusión entre los dominicos sevillanos a finales del siglo XVII, así como en la carrera de Indias; mientras que **Santa Mónica de Hipona**, madre de San Agustín, aparece con el báculo en la mano y con el hábito de color negro correspondiente a la Orden Agustina. Además, es patrona de las madres de familia y según la tradición, su cinturón era eficaz para facilitar los partos complicados.

En el extremo derecho se representa un grupo celestial conformado por un ángel mancebo acompañado de un pequeño ángel alado. El primero es representado en actitud de divisar a través de un catalejo, instrumento inventado entre el siglo XVI Y XVII, empleado para divisar objetos en la lejanía. El segundo aparece enredado en torno a una filacteria donde se lee *"Quasi non sint sic sunt coram eo. Isai.40" " Son como si no fuesen, son como nada "*¹⁴. Respectivamente, ambos se encuentran ataviados con estola de color rosáceo sobre túnica de color cerúleo y minúscula estola de color rosácea.

En el registro superior, (tercer registro), se representa a la Santísima Trinidad, formada por Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Jesús aparece cubierto por el paño de pureza y acompañado por la cruz, símbolo de su sacrificio. Ésta es sostenida por un ángel mancebo y varios

¹⁴ Isaias 40, 17. VUL : "Omnes gentes quasi non sint sic sunt coram el et quasi nihilum et inane reputatae sunt". " Las gentes son como si no fueses, son como nada y como cosa vacía de ser".

querubines que dotan la escena de un profundo dinamismo. Dirige su mirada hacia la Virgen, a quien parece bendecir desde el cielo.

El Padre Eterno sostiene entre sus manos un cetro y, en medio de una aureola de color en la que destacan los rojos y amarillos, adelanta sutilmente el cuerpo y dirige la mirada hacia delante en actitud de invitar a la Virgen María y recibirla en las puertas del cielo. Aparece acompañado por un nutrido séquito de ángeles: seis angelitos y un ángel mancebo vestido con túnica de color rosa intenso, sobreveste amarillo con vueltas en verde y calzado con soleas. En el séquito celestial destaca el pequeño ángel que parece escaparse del grupo y dirigirse hacia la Virgen María. Éste presenta ambos brazos extendidos hacia delante, sosteniendo con su mano derecha una filacteria con la inscripción *"Transeuntes mare per ratem liberati sunt Sap.14"*, (*"Cruzando el mar en balsa serán liberados"*)¹⁵. Los demás ángeles se encuentran revoloteando y arremolinados en torno a un gran globo del mundo rematado por una cruz, signo de salvación, formando mediante sus gestos y actitudes una media luna celestial.

Corona el conjunto la paloma, símbolo del Espíritu Santo, que aparece rodeada por abocetadas cabezas de querubín, apenas perceptibles.

La pintura mural del presbiterio se completa con el cortinaje fingido del testero, las dos pechinas de la bóveda, las enjutas de los arcos y por el arco total.

El cortinaje fingido se concibe a modo de un amplio palio dispuesto del revés con los extremos solapados. El revés del palio se muestra de color lóbrego mientras en los extremos solapados se vislumbra el terciopelo carmesí con brocados dorados de su anverso. Este extenso cortinaje se impulsa en sus extremos superiores, mediante un ángel alado a cada lado, para dejar entrever el retablo (Fig.21). Estos ángeles, enredados en un

¹⁵ Libro de la Sabiduría 15, 5 VUL: "Sed ut non esset vacua sapientiae tuae opera Propter hoc etiam exiguo ligno credunt homines animas suas et transeuntes mare per ratem liberati sunt" – "Pero, a fin de que las obras de su sabiduría no queden vacías los hombres confiarán sus almas incluso a un pequeño pedazo de madera, y cruzando el mar en balsa serán liberados".

prolongado cordón dorado, se encuentran revoloteando junto al cortinaje. En las caídas o guardamalletas del amplio palio, también ornamentadas mediante brocados de color dorado, sigue las particularices del las gualdrapas del baldaquino de San Pedro, realizado un siglo antes en Roma por el artista Gianlorenzo Bernini. Los motivos ornamentales, que enriquecen a la composición, consisten en la repetición de surcos mixtilíneos de angulosos esquemas geométricos dorados. Dichos motivos, se encuentran cobijados en profusa decoración de tallos vegetales, también de color dorado, sobre fondo liso de color carmesí.

Las pechinas, planteadas como arquitectura fingida, están horadadas sobre fondo de color azulino. Asimismo se muestran centradas por óvalo mixtilíneo donde se insertan las imágenes de San Joaquín y Santa Ana. Este óvalo central queda encuadrado por dinámico y calado marco fingido. A cada lado del óvalo se alza una extensa voluta enroscada de apariencia mármorea, donde se arrodilla, en cada una, un pequeño ángel alado. Estos ángeles se representan de perfil y dirigen su mirada hacia el espectador. Se muestran ataviados con sinuosas túnicas de color rosáceo que dejan al descubierto el torso. Ambas volutas, enfrentadas entre sí, presentan una llamativa moldura interior de color dorado.

En el extremo superior del óvalo prosigue la moldura de color dorado que recorre dos pequeñas volutas enfrentadas configuradas por elementos vegetales. Sendas volutas vegetales flanquean a un frontón curvo, con centro adintelado, proyectado hacia la cúspide y coronado por elemento triangular. Del intradós del frontón pende una tarja mixtilínea con decoración vegetal.

A cada lado, en el marco donde se circunscribe el óvalo, aparecen dos apliques con manípulo de donde suspende una extensa cinta, de color jacinto, constituida por llamativos lazos y guirnaldas de flores.

En la parte inferior de la composición, dos pequeños ángeles y una cabeza alada se enredan en dicha lazada. Los primeros, en una posición elevada,

revolotean de pie y sustentan un lazo entre sus manos. El ángel de la izquierda dirige la mirada hacia el espectador, mientras el de la derecha eleva la mirada hacia la imagen pictórica representada en el óvalo central. En el extremo inferior centra a la composición una cabeza alada sobre tarja mixtilínea y decoración vegetal. La que se encuentra en la pechina de Santa Ana dirige la mirada hacia un plano superior, mientras en la de San José la dirige hacia el espectador. De sus alas desplegadas desciende un extremo de la cinta, del que pende un frondoso racimo de flores.

En el óvalo de la pechina de la izquierda, sobre fondo de color dorado, se sitúa la representación de San Joaquín. La figura del padre de la Virgen María se muestra de medio cuerpo. Está concebido como un hombre anciano de larga barba y mechones canosos. Dirige su mirada hacia un pequeño cordero que sustenta entre sus manos y apoya sobre la arquitectura fingida. Además muestra apoyado sobre su pecho un cayado con voluta enroscada. Protege su cabeza con un ancho turbante blanco, con telas entrecruzadas de color rojo y dorado, sobre el cual aparece un nimbo dorado, símbolo de su santidad. Viste túnica de color verde con bocamangas y manto, de extremo terminado en puntas desiguales, de color salmón (Fig.22).

A la derecha, al igual que en la pechina de San Joaquín, la imagen de Santa Ana se recorta sobre fondo neutro de color dorado. Presenta rostro melancólico de rasgos envejecidos, enmarcado por un tocado circunscribiendo al rostro que se basa en una etérea y sencilla toca. La toca desciende sobre los hombros y espalda, formando pliegues ondulados en sus extremos. Dicho tocado se convierte en una versión del "schebisim" hebreo que enmarcaba el rostro de las mujeres de Nazareth¹⁶. Igualmente exhibe túnica de color níveo, manto rosáceo y sobreveste de color verde. Con su mano izquierda sostiene la vara de azucenas, mientras la derecha,

¹⁶ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "La devoción a la Dolorosa en Sevilla (V)". ABC de Sevilla, 22-3-88,p.45.

GUEVARA PÉREZ, Enrique: "Una visión retrospectiva en el ornato procesional de nuestras Dolorosas". Boletín de las Cofradías de Sevilla. Febrero de 2003. Nº 528, pp. 81-84.

recogiéndose el extremo de la toca, la dirige hacia el pecho en señal de oración (Fig.23).

Por otra parte, en las enjutas, que corresponden con los muros laterales del presbiterio, se ajustan nutridos coros celestiales centrados por un ángel mancebo, el cual porta entre sus manos un espejo (Fig.24). En la enjuta que corresponde a la pechina de San Joaquín, dicho ángel mancebo, dispuesto en diagonal, viste túnica carmesí y estola verde agitada por el viento. El espejo, dispuesto a la derecha del ángel, presenta amplio marco dorado de formas barrocas con alto copete de volutas enroscadas. En el óvalo del espejo se representa un paisaje marítimo con estrella de ocho puntas en el centro. Un coro celestial de cinco pequeños ángeles envuelven a la escena. Uno de ellos, que dirige la mirada hacia la bóveda del presbiterio, ayuda al ángel mancebo a portar el espejo. Se muestran otros dos ángeles coronando la escena bajo filacteria con inscripción "Respicesteliam Voca mariam"¹⁷, "Mira la estrella, invoca a María", alusiva a la protección mariana (Fig.25). El de la izquierda, ataviado con pequeña estola de color cerúleo, dirige la mirada hacia el espectador. El de la derecha, con estola de color bermellón, alza la mirada hacia arriba. En el extremo inferior del espejo revolotean los otros dos pequeños ángeles que completan la composición. Uno de ellos, situado en una posición más elevada, muestra entre sus manos su estola de color verde, el otro, dirige la mirada hacia delante y sostiene entre sus brazos un ramito de olivo, en alusión a una de las frases del Antiguo Testamento que se suele relacionar con la Inmaculada Concepción: *Oliva speciosa*.

No obstante, en la enjuta correspondiente al muro de la pechina de Santa Ana, se pueden analizar algunas diferencias. En el extremo superior revolotean dos pequeños ángeles bajo la inscripción "*Quasi Aurora Consurgens*."¹⁸, "Como la aurora naciente", en alusión a la tutela de la de

¹⁷ "Respicestellam, voca Mariam": Mira la estrella, invoca a María. Pertenece al lema de *Bernardo de Claraval* expuesto en sus obras marianas para extender el culto a María.

¹⁸ "Quae est ista quae progreditur, **quasi aurora consurgens**, pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinata - "Quién es ésta que se avanza como la aurora naciente, bella

la infancia. El de la izquierda dirige la mirada hacia el cielo, mientras el de la derecha inclina la cabeza hacia el suelo dirigiendo la mirada hacia el espectador. El ángel mancebo que se aferra al espejo, muestra distintos rasgos fisonómicos al que se presenta en la otra enjuta. Además, en este caso viste túnica ambarina y estola carmesí. El espejo, dispuesto a la izquierda del ángel, presenta las mismas formas barrocas que el analizado anteriormente. No obstante, en el óvalo del espejo se exhibe un paisaje terrestre con intenso halo de luz. Dos pequeños ángeles alados abrazan al mismo. Uno, de medio cuerpo representado, se asoma por el reverso del espejo, el otro, de cuerpo entero representado, se sitúa bajo este salvaguardando entre sus manos una cinta carmesí. Finaliza la composición, otro pequeño ángel representado con ambos brazos extendidos hacia el suelo, en actitud de descender hacia el espectador.

El arco toral, donde descansa la bóveda del presbiterio, presenta una decoración mural de surcos mixtilíneos de angulosos esquemas geométricos con motivos decorativos de guirnaldas de flores, frutos y ángeles. Un amplio casetón rectangular, de extremos pequeños mixtilíneos, ocupa toda la superficie del intradós. Éste presenta bordura de color ambarino.

En su interior se distribuye una ornamentación constituida por cuatro casetones mixtilíneos colmados de motivos decorativos de guirnaldas de ángeles, flores y frutas sobre fondo de color níveo, alternándose con otros tres surcos mixtilíneos más pequeños, ornamentados con motivos vegetales sobre fondo azul. El intradós del arco se inicia con dos de los casetones de mayores dimensiones, para luego interponer los más pequeños entre estos y los dos restantes (Fig.26).

Los primeros están delimitados por doble bordura, la exterior de color gris y la interior de de color azul. Presentan la misma ornamentación sobre fondo de color níveo. Esta consiste en cabezas aladas sobre penacho o

como la luna, elegida como el sol, terrible como un ejército en orden de batalla ". Cantar de los Cantares, 6-9, Apocalipsis (XII, 1-8)

tarja vegetal conformada por tres hojas de puntas enroscadas hacia el interior. Cada cabeza posee cuatro alas, dos superiores desplegadas hacia arriba y dos inferiores cruzadas hacia abajo. Se intercalan las cabezas de miradas dirigidas hacia el espectador con las que las proyectan hacia arriba. Sobre el cuello de cada una de las cabezas, descansa una cinta de color carmesí, la cual desciende a través de las alas inferiores en posición vertical. Ésta se bifurca en tres, quedando las laterales desprovistas de colgaduras, mientras en la central se forma un amplio lazo. Dicho lazo ciñe en la base a un frondoso racimo de flores, dispuesto hacia el espectador. A continuación la cinta se vuelve anudar, sin establecer lazo, para sustentar otro racimo más pequeño de frutos, también dispuesto hacia el espectador.

Los otros tres surcos mixtilíneos, envueltos por bordura ambarina exterior, presentan la misma ornamentación interior. La decoración interior queda conformada por estructura horadada de apariencia marmórea sobre fondo azul. Esta estructura adopta una forma circular y se conforma por variedad de cruz griega con aplique circular dorado en el centro y enmarcada por volutas vegetales enroscadas a la vez enfrentadas. Esta estructura se envuelve, tanto en el extremo inferior como en el superior, culminándose en copete trilobulado entre doradas volutas enroscadas a la vez que enfrentadas. Asimismo, queda proyecta hacia ambos lados por copete vegetal trilobulado, también entre doradas volutas enroscadas a la vez que enfrentadas.

El anverso y reverso del arco toral también presenta pintura mural. Este pequeño espacio, que recorre el semicírculo del arco, se estructura mediante repetición simétrica de surcos mixtilíneos azules a modo de puzzle. En el interior de estos, se muestra una repetida ornamentación de dinámicas formas vegetales de apariencia nívea, donde se combinan formas sesgadas. Igualmente, enmarañada en esta dinámica ornamentación de color níveo, destaca una moldura dorada que recorre todo el perímetro del arco intercalando segmentos curvados con otros zigzagueantes (Fig.27).

Las pilastras del arco toral, se ornamentan mediante repetición simétrica de surcos mixtilíneos azules a modo de puzzle con bordura de color dorado. En el interior de estos, se muestra una repetida ornamentación de dinámicas y sesgadas formas vegetales de apariencia nívea. Igualmente, enmarañada en esta dinámica ornamentación de color níveo, destacan molduras de color dorado. En el extremo superior se muestra un medallón hagiográfico de formas mixtilíneas. Asimismo, en el extremo inferior se asienta un casetón rectangular, más extenso que los demás, con extremos mixtilíneos. Sobre fondo de color azul, se dibujan en él una cabeza de ángel sobre tarja vegetal de color dorado. De la cabeza angelical, que dirige la mirada hacia el suelo, desciende un extremo de cinta de color carmesí, de donde emergen racimos de rosas y pende un ovalado medallón hagiográfico laureado con palmas. En estos medallones hagiográficos de las pilastras, destacan las representaciones de San Benito de Nursia (480-547) en tres cuartos, con el hábito negro de los benedictinos y portando el báculo episcopal en la mano izquierda, mientras sostiene en la derecha el libro de Reglas (Fig.28). La representación de San Benito se enfrenta a la de San Bernardo de Claraval (1090-1153) ataviado con hábito blanco y báculo episcopal, que se sitúa en la pilastra opuesta (Fig.29).

Toda la composición mural se encuentra circunscrita por cenefa decorativa. Ésta, se conforma mediante la repetición de una misma guirnalda de distintos elementos simbólicos. La guirnalda se constituye por ramo de cinco espigas asido en la base mediante lazo de color bermellón, dispuesto sobre brotes de flor enfrentados de donde emerge la cinta, del lazo de color bermellón, bifurcada en tres. Estas se adhieren a una composición de varios elementos decorativos, de color dorado, conformada por gran brote vegetal de donde surgen dos eslabones circulares de distintas dimensiones. Concluye la guirnalda con un frondoso racimo de frutos pendiendo del eslabón más pequeño. Sobre las pilastras se asientan capiteles corintios conformados por profusa decoración de hojas de acanto y caulículos proyectados hacia arriba policromadas en color dorado.

En el muro del presbiterio, bajo el lienzo dedicado a *“Jesús bendiciendo a los niños”*, y a modo de prolongación o complemento del marco del mismo, aparece una pintura en la que una pareja de ángeles sostienen una cartela (Fig.30) en la que reza la inscripción *“ut veniant ad me pueri, permittite samper; talibus caelo vita beata datur (Ex. Cap. 10. Div. Marc.)”*. El texto pertenece a Marcos 10, 15: *“Dejad que los niños se acerquen a mi, no se lo impidáis, porque de los que son como ellos es el Reino de Dios”*.

La pintura mural fue una importante faceta dentro de la producción pictórica de Domingo Martínez. En ella se observan las características de su trabajo, siempre marcado por la irregularidad técnica. Cabe destacar el excepcional dominio de la composición y del color, rasgos muy acordes con el espíritu renovador de la cultura y el arte en el siglo XVIII. En su paleta es posible percibir combinaciones de colores complementarios muy arriesgadas en la época y no utilizadas desde la llegada del naturalismo. A ello hay que añadir el uso de la perspectiva y sus conocimientos del dibujo arquitectónico, recursos a partir de los cuales creó verdaderas escenografías. Parte de estos recursos pudo haberlos asimilado de Lucas Valdés, segundo maestro de Martínez hasta su marcha a Cádiz en 1719, donde se convertiría en profesor de matemáticas en la Escuela Naval, abandonando la pintura y propiciando el rápido desarrollo profesional de su discípulo en Sevilla. De Valdés, gran muralista, pudo aprender la técnica al temple y los secretos de la perspectiva y la *“quadratura”* en la decoración de muros y bóvedas. No obstante es conocida la presencia en su biblioteca¹⁹ de numerosos tratados de arquitectura, matemática y perspectiva entre el que destaca la *“Perspectiva Pictorum et Architectorum”* de Adrea Pozzo (publicado en Roma en primera edición de 1693-1702). Éste, además, llevaba anexa la obra *“Breve istruttione per dipingere a fresco”*²⁰. También en su biblioteca contaba con un ejemplar de *“El museo pictórico y escala óptica”*, (editados entre 1715 y 1724), de Acisclo Antonio Palomino. Este pintor y teórico del arte estuvo influenciado por pintores italianos, (como el napolitano Luca Giordano, activo en

¹⁹ ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F.: *La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII* en Atrio nº 6, Sevilla, 1993

²⁰ SHLOSSER.J. *“La literatura clásica”* Ed. Española, Madrid, 1976, p.530-531.

España entre 1692 y 1702), realizando pinturas murales a modo de grandes glorias celestes con personajes y símbolos dispuestos en perspectiva.

Domingo Martínez usó en sus obras murales una técnica mixta de temple oleoso sobre yeso sobre una capa de preparación impregnada de cola animal. Como se desprende del estudio realizado con motivo de la restauración de las pinturas de la iglesia del antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla, (actual Museo de Bellas Artes)²¹, empleó fundamentalmente colores terrosos con presencia de minio, albayalde, bermellón, azul de esmalte y verde azurita.

Tras sus trabajos en la capilla del Palacio de San Telmo, Domingo Martínez contrata la pintura de la capilla del Hospital de la Misericordia de Sevilla, basada en pasajes evangélicos, alegóricos, emblemáticos y hagiográficos, (Fig.31). En estas pinturas Martínez aún mantiene las influencias de la pintura de Murillo, sobre todo en lo referente al color.

En 1727 realiza, junto a Miguel Moreno, la realización de la decoración mural de la Iglesia del antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla, centrándose esta sobre todo en el crucero.

A partir de 1729, año en que se instalan en Sevilla los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, el estilo de Martínez se ve influenciado por los pintores italianos y franceses llegados como parte de la corte real, en especial de Jan Ranc. Su pintura se hace entonces más refinada, elegante y amable.

En 1732 realiza un lienzo dedicado a la Alegoría de la Inmaculada Concepción, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig.33). En él se observan similitudes compositivas con la bóveda del presbiterio de la capilla del Palacio de San Telmo. La escena se concibe a modo de escenografía, centrándose la corte que acompaña a la Virgen en torno a ella y en distintos planos. Aparecen también varios personajes representados ya en San Telmo. Es el caso de Sor María de Ágreda, los

²¹ AGUILAR GUTIÉRREZ, J. y L.F. MARTÍNEZ MONTIEL. "Las pinturas murales del Museo de Bellas Artes de Sevilla". Laboratorio de Arte, 5. Universidad de Sevilla, 1992. Págs. 17 – 26.

Papas inmaculistas y San Andrés, entre otros. No obstante en el lienzo se observa una técnica mucho más minuciosa que la empleada por Domingo Martínez en la pintura mural.

En 1740 recibió 2.000 ducados por parte de la Fábrica de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla por la pintura, dorado y estofado de la capilla y altar de la Virgen de la Antigua (Fig.32).

En su etapa final, en torno a 1745, realiza las pinturas de los muros de la iglesia del colegio jesuita de San Luís de los Franceses (exedra de los pies, capilla doméstica y sacristía de la misma), sin duda su obra mural más arriesgada (Fig.34). En esta obra es posible observar una pintura más madura influenciada por la pintura de estilo rococó llegadas desde Europa.

Atribuidas son las pinturas murales localizadas en la Sala de Profundis del Convento de Santa Inés de Sevilla en las que se representa un falso dosel y una serie de ángeles portando cartelas e incensarios.

2.7. CONCLUSIONES.

Domingo Martínez fue muy criticado a causa de su opción estética tardobarroca, opción muy alejada de los conceptos academicistas imperantes en Sevilla. Sin embargo, su trabajo arrojó un halo de belleza y elegancia a la pintura española del siglo XVIII, convirtiéndose en el mejor pintor andaluz de la primera mitad del XVIII, gracias al logrado equilibrio entre la tradición murillesca y la modernidad influenciada por la pintura europea.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Figura 1.



“Alegoría de la Virgen como protectora de los navegantes”

Bóveda del presbiterio.



Figura 2.



Detalle de la Inmaculada Concepción junto al galeón español.



Detalle del rostro de la Inmaculada.

Figura 3.



San Pedro, San Mateo y San Francisco Javier.

Figura 4.



Filacteria.

Figura 5.



Santo Domingo de Guzmán.

Figura 6.



Papas.

Figura 7.



San Leandro y San Isidoro.

Figura 8.



San Telmo.

Figura 9.



San Hermenegildo, San Luís y San Fernando.

Figura 10.



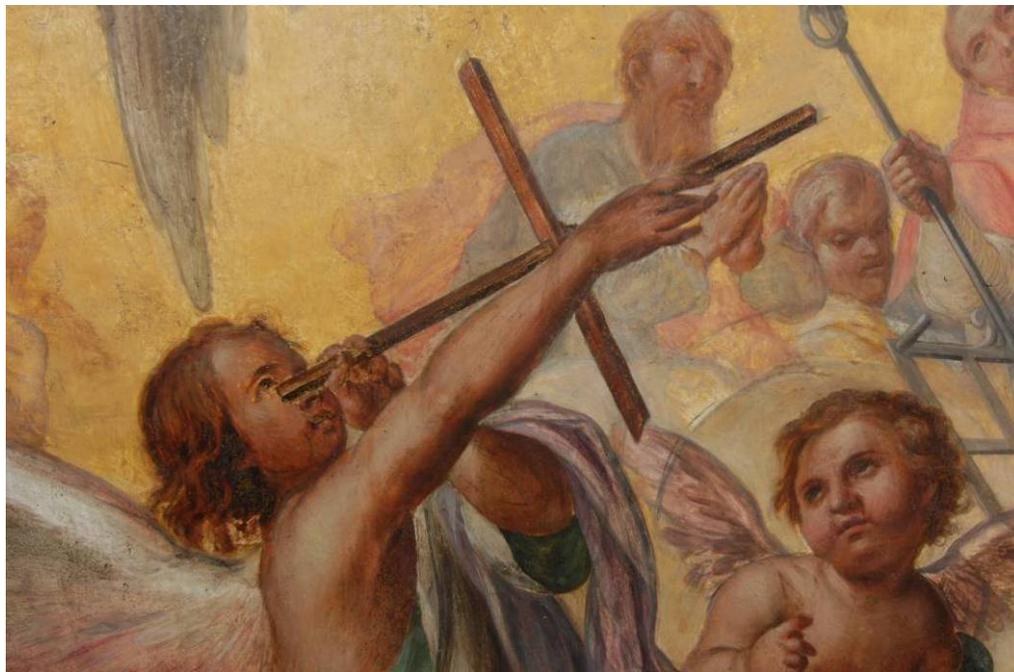
Ángel mancebo con carta náutica.

Figura 11.



San Pablo, San Juan Evangelista y San Andrés.

Figura 12.



Ángel portando ballestilla.

Figura 13.



San Lorenzo.

Figura 14.



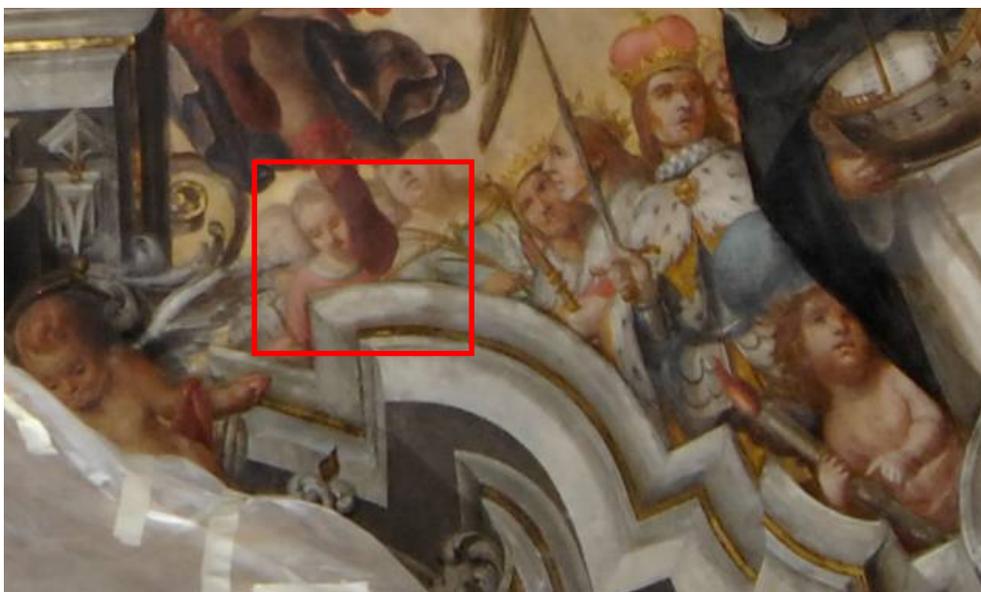
San Marcos y San Lucas.

Figura 15.



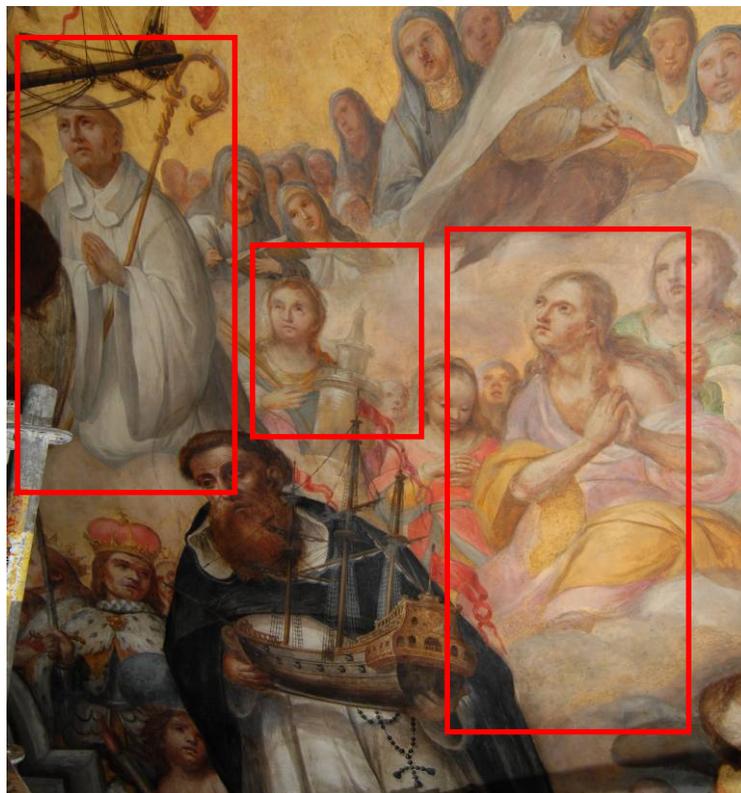
San José y el Rey David.

Figura 16.



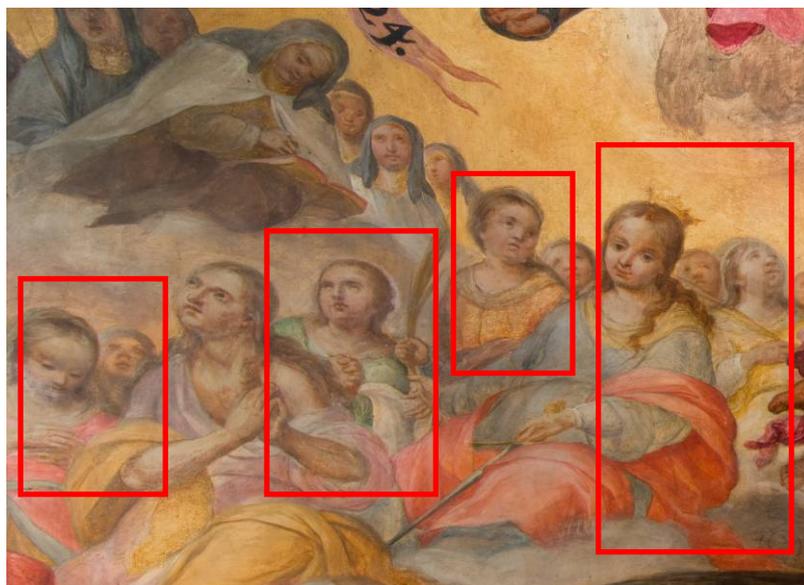
Santas Justa y Rufina.

Figura 17.



San Bernardo, Santa Bárbara y María Magdalena.

Figura 18.



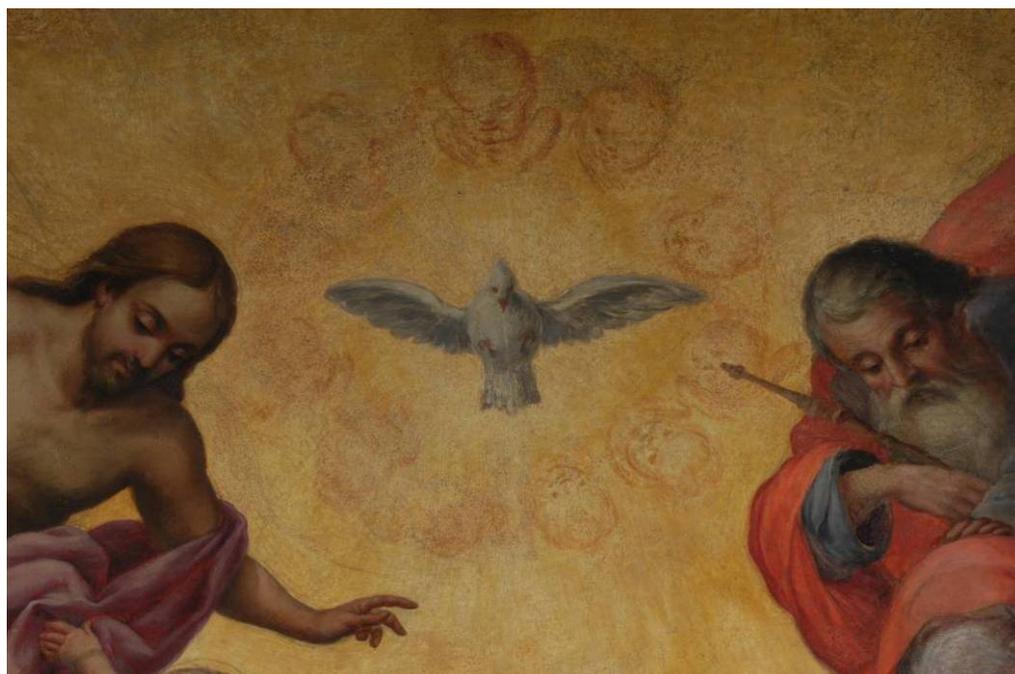
Santa Isabel de Portugal, Santa Isabel de Hungría, Santa Úrsula y Santa Catalina.

Figura 19.



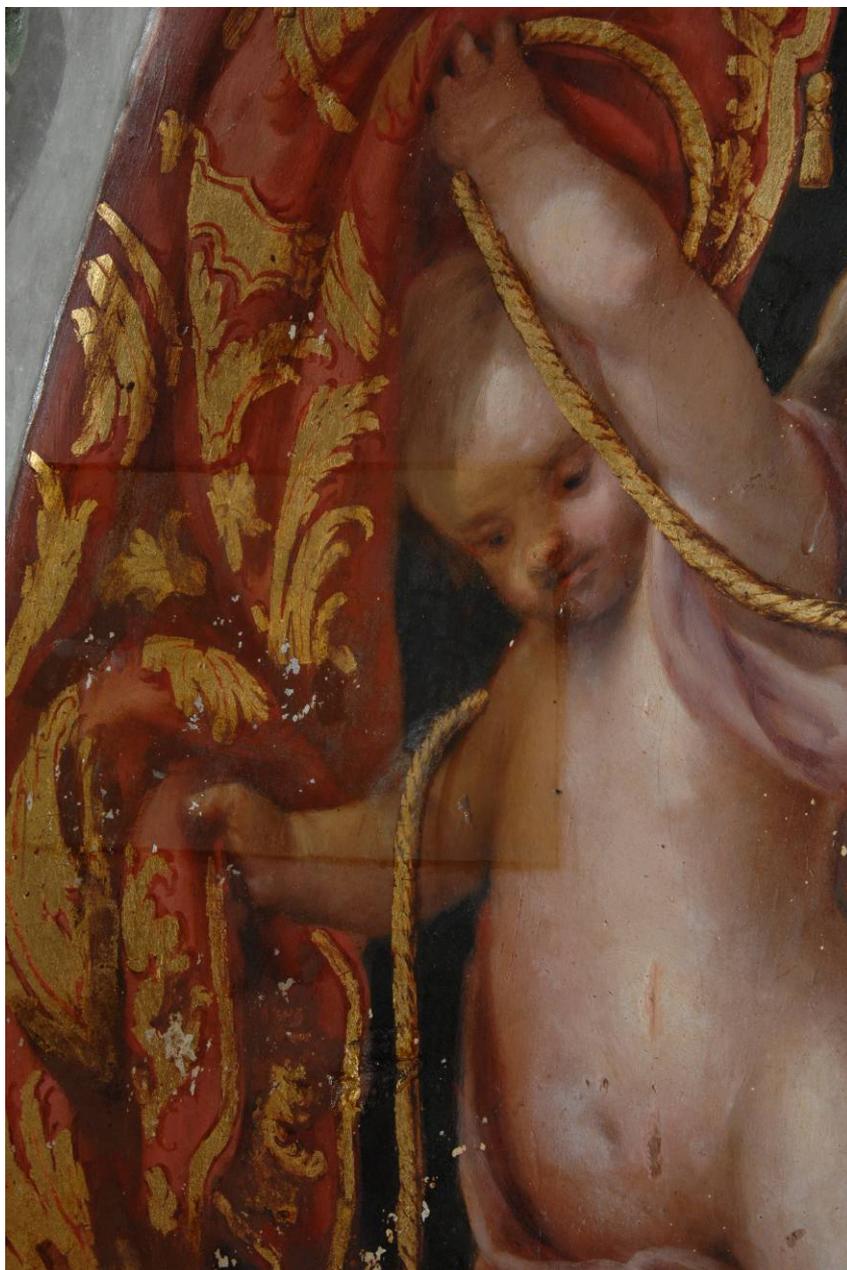
Sor María de Ágreda y Santa Teresa de Jesús.

Figura 20.



Santísima Trinidad.

Figura 21.



Ángel alado.

Cortinaje fingido del testero del Presbiterio,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 22.



San Joaquín.

Pechina izquierda de la bóveda del Presbiterio,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 23.



Santa Ana.

Pechina derecha de la bóveda del Presbiterio,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 24.



Ángel mancebo con espejo.

Enjuta del muro derecho del Presbiterio,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 25.



Ángeles bajo filacteria con inscripción.

Enjuta del muro derecho del Presbiterio,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 26.



Arco toral. Vista general.
Bóveda del presbiterio.

Figura 27.



Arco toral. Detalle.
Bóveda del presbiterio.

Figura 28.

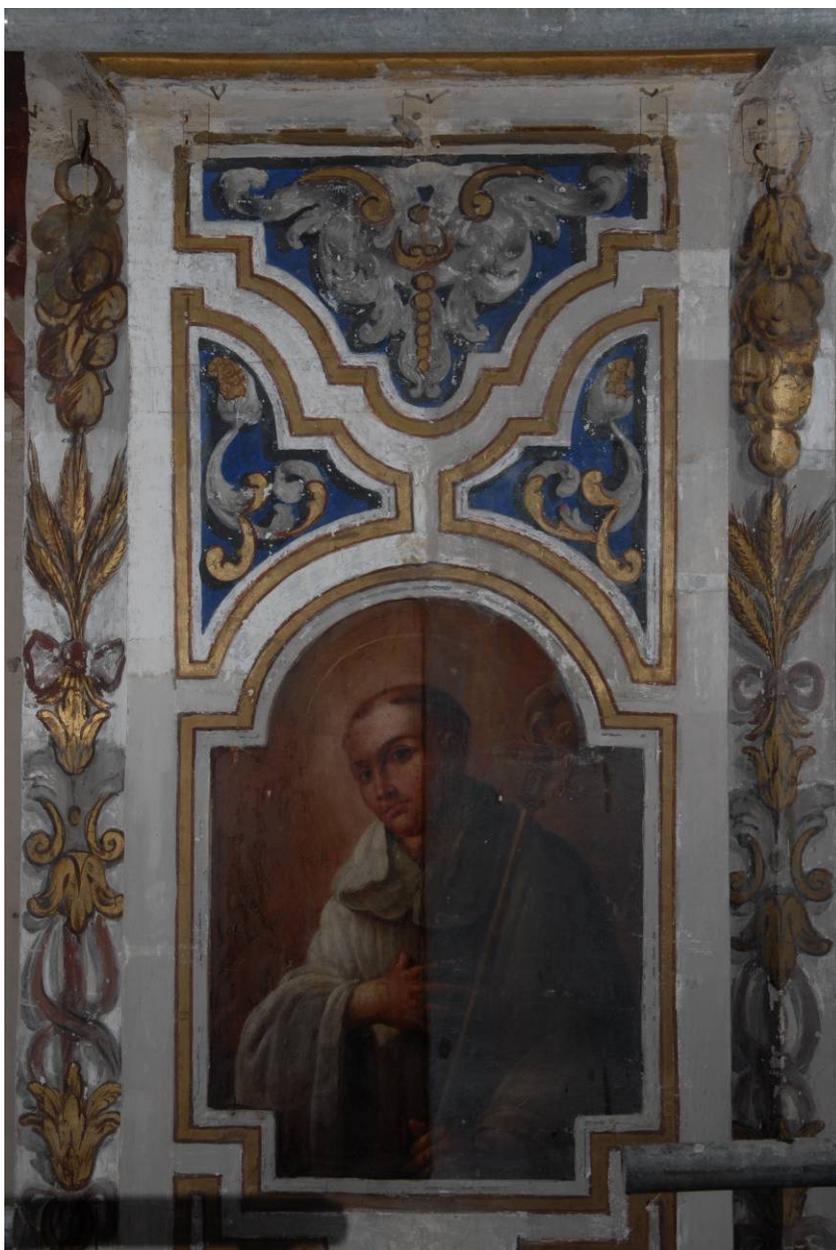


San Benito de Nursia.

Medallón hagiográfico de las pilastras del Presbiterio,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 29.



San Bernardo de Claraval.

Medallón hagiográfico de las pilastras del Presbiterio,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 30.

**Ángeles portando cartela.**

Zona inferior del muro del presbiterio. Vista general.

**Ángeles portando cartela.**

Zona inferior del muro del presbiterio. Detalle.

Figura 31.



Iglesia del hospital de la Misericordia. Sevilla.

Bóveda del presbiterio. Domingo Martínez.

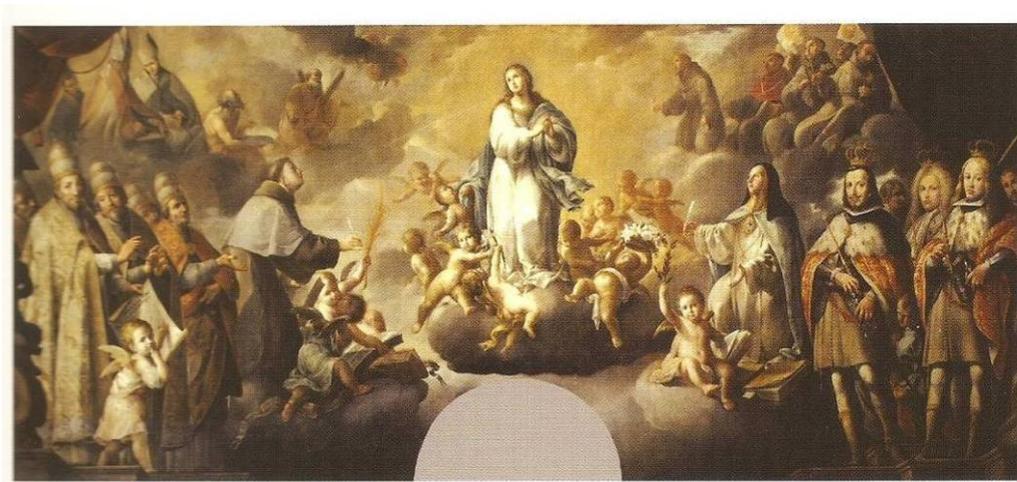
Figura 32.



Iglesia de Santa Ana. Sevilla.

Bóveda de la capilla de la Virgen de la Antigua. Domingo Martínez.

Figura 33.



Apoteosis de la Inmaculada Concepción.

Domingo Martínez, 1732. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Figura 34.



Apoteosis de San Ignacio.

Domingo Martínez, (h.a.1732). Iglesia de San Luis de los Franceses.
Sevilla.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Según la documentación conservada, el periodo de mayor esplendor del Real Colegio de San Telmo coincidió con el reinado de Carlos III (1759-1788). Continuó funcionando con sus ordenanzas hasta bien entrado el siglo XIX, aunque con alternancias y cambios políticos. Tras pasar a ser escuela del Ministerio de Marina y tras varias disposiciones y reales órdenes fue clausurado en 1847. Los alumnos se trasladaron entonces al colegio del mismo nombre en Málaga.

San Telmo pasó entonces a ser colegio naval militar para jóvenes de la marina, acogiendo a cincuenta alumnos. Este momento constituye el comienzo de la última etapa del Colegio-Seminario de Mareantes. En 1844 el colegio naval para jóvenes militares se estableció en la Isla de León (San Fernando, Cádiz). Pese a ello San Telmo continuó abierto hasta 1847, año en que fue clausurado definitivamente, celebrándose los últimos exámenes en marzo de ese mismo año.

En este momento San Telmo había perdido el interés por parte de la corona y la marina a causa de la decadencia del puerto de Sevilla. El edificio quedó abandonado.

Tras el casamiento de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón con Don Antonio de Orleans, los duques de Montpensier establecieron su residencia en Sevilla, alojándose en las dependencias del Palacio Arzobispal y en los Reales Alcázares.

El 16 de junio de 1849 se presentó a las Cortes un proyecto de ley para la enajenación del edificio que fue aprobado por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas y su compra por parte de los Duques de Montpensier, que de esta manera pasaron a ser los propietarios del inmueble, donde fijarían su residencia.

En este momento no solo el edificio sufrió modificaciones, sino toda la decoración de la capilla. La reforma de ésta fue encargada al pintor sevillano Antonio Cabral Bejarano, quien comenzó los trabajos en mayo de 1850 bajo la premisa de respetar el legado existente. El contrato de estos

trabajos fue dado a conocer parcialmente por Gestoso en su obra *“Sevilla Monumental y Artística”*, y más recientemente por Falcón en su monografía sobre el palacio de San Telmo²².

El contrato íntegro, así como toda la documentación relativa al periodo de los Montpensier se conserva actualmente en el Archivo de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, (Sanlúcar de Barrameda)²³. En él no solo se incluye la realización de nuevas obras, sino la reforma o restauración de otros muchos elementos de la capilla²⁴. Algunos autores han señalado que, junto a Cabral Bejarano, trabajaron sus hijos Manuel y Juan²⁵. Sin embargo este hecho no es constatable, ya que ni en el contrato, ni en los pagos realizados al pintor se asevera la participación de éstos. No obstante el volumen de trabajo, la naturaleza del mismo, (incluyendo distintos soportes), y el tiempo de ejecución hacen pensar en la participación de un taller. Si se conoce, a través de la documentación conservada, la labor de José María Ríos²⁶, carpintero, y de un pintor francés²⁷. En el citado archivo se conservan, además, el conjunto de facturas emitidas a favor del pintor, así como los informes semanales entregados por éste²⁸. El análisis de estas notas deja constancia del proceso de ejecución y el estado de las obras de la capilla durante 1850 Y 1851. Cabe destacar en este sentido el interés del Duque de Montpensier por conocer de manera exhaustiva las

²² Falcón, T. El palacio de San Telmo, página 202, Géver Sevilla, 1991.

²³ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier (Sanlúcar de Barrameda) LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850.

²⁴ Ver ANEXO DOCUMENTAL II.1: Transcripción del contrato establecido por Antonio Cabral Bejarano con los Duques de Montpensier para la realización de obras en la Capilla del Palacio de San Telmo en Mayo de 1850.

²⁵ VV.AA. “San Telmo. Biografía de un palacio”. Consejería de Cultura. Sevilla, 1990. Pág.81.

²⁶ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *“Están concluidos y entregados al Señor Bejarano las seis tribunas de la capilla. Lo están igualmente las doce molduras que se han de colocar al lado de las tribunas. Igualmente las dos grandes molduras que se colocaran en la tribuna de su alteza y las molduras de los Milagros. Para fin del presente julio se acabarán el frontal del altar mayor. Para fin de agosto lo serán igualmente las tribunas grandes. El púlpito no puedo afirmar la época en que será concluido en razón a ser un trabajo prolijo y no días por estar ocupados en otros trabajos y actualmente en los tableros del balcón principal”*. José María Ríos. 10 de Mayo 1850.

²⁷ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *“Los confesionarios están atrasados a causa del francés encargado de la pintura”*. Antonio Cabra Bejarano. 7 de Septiembre de 1850.

²⁸ VER ANEXO DOCUMENTAL II.2: Transcripción de facturas e informes.

cuentas y todo lo relacionado con su patrimonio²⁹. La primera factura entregada tiene por fecha febrero de 1850, (unos meses antes del presupuesto, entregado en mayo del mismo año). El último pago se realiza en octubre de 1851. Tras esta fecha no existe ninguna otra nota o factura, por lo que es posible concluir que en esta fecha ya habían concluido los trabajos en la capilla, que fue inaugurada por los Duques de Montpensier en diciembre de 1851.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La decoración del coro de la capilla del Palacio de San Telmo no ha sufrido ningún cambio de ubicación. La propiedad del mismo ha ido pareja a los cambios de propiedad y usos del inmueble, fundado en origen como nueva sede de la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos. A continuación se detallan los cambios de propiedad, acaecidos tras la llegada de los Montpensier, en 1849, que afectan a la obra analizada:

- **Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898).** En 1893 se produce la donación de parques al Ayuntamiento de Sevilla.

- **Arzobispado de Sevilla (1898-1989).**

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902).

En 1968: Declaración de Monumento Histórico-Artístico.

- **Junta de Andalucía. (1989 - Actualidad).** "Cesión Institucional" de 19 de septiembre de 1989.

En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

²⁹ Archivo General de la Administración. Legajo 241 pieza 1. Montpensier Administración General Economía. Libros auxiliares de caja (Administración General) 1848. Palacio San Telmo.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Desde su realización, estas pinturas murales no han sufrido ningún cambio de ubicación. Sin embargo, la propiedad de las mismas ha ido pareja a los cambios de propiedad y usos del inmueble, fundado en origen como nueva sede de la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos. A continuación se detallan dichos cambios:

- **Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898).** En 1893 se produce la donación de parques al Ayuntamiento de Sevilla.

- **Arzobispado de Sevilla (1898-1989).**

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902).

En 1968: Declaración de Monumento Histórico-Artístico.

- **Junta de Andalucía. (1989 - Actualidad).** "Cesión Institucional" de 19 de septiembre de 1989.

En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se conocen.

2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la actualidad no ha formado parte de ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Las pinturas murales que cubren las pilastras, lunetos y arcos fajones de la bóveda que cubre la nave de la capilla se comprende como exaltación de la iconografía presentada en el presbiterio. Consiste en un nutrido séquito celestial de cabezas de querubines aladas entre flores, frutos y motivos vegetales, cuya simbología alude Jesús y a la virginidad de la Virgen María.

Aparecen, además, los santos patronos de la ciudad de Sevilla. Por un lado, se representa a las Santas Justa y Rufina con la palma y objetos de alfarería entre sus manos, símbolos de su martirio y profesión, respectivamente. Estas Santas eran hermanas y, según la tradición, vivieron en Sevilla en época del Imperio romano. De familia muy modesta con firmes convicciones cristianas, se dedicaban a las labores de la alfarería. En esta época era costumbre celebrar una vez al año una fiesta pagana en honor a Venus en la que se conmemoraba el fallecimiento del admirado Adonis. En la fiesta se realizaba una procesión con el ídolo sobre los hombros, mientras visitaban las distintas casas de la ciudad. De esta manera, los paganos llegaron a casa de Justa y Rufina solicitando que adoraran al ídolo, pero las hermanas se negaron por ser éste contrario a su fe. Además no sólo esto sino que hicieron pedazos a la figura de la diosa, provocando de esta manera el enfado general de los devotos que se lanzaron hacia ellas. El prefecto de Sevilla, Diogeniano, las hizo prisionera y las amenazó con fuertes torturas si no abandonaban sus creencias cristianas. Las santas se negaron a pesar de las amenazas y fueron asesinadas mediante la tortura. Se les nombró Patronas de Sevilla, así como de los gremios de alfareros y cacharrereros. Según la tradición, ambas santas, mantuvieron en pie la Catedral y su torre campanario, la Giralda, después del terremoto de Lisboa acaecido en el año de 1755.

Por otro lado se observa también a San Leandro (534- 600) y San Isidoro de Sevilla (560-636), ambos ataviados como obispos. Ambos eran hermanos y fueron Arzobispos de Sevilla. San Leandro se antepuso a la toma de la ciudad por el Rey visigodo Leovigildo, siendo desterrado por el rey a Constantinopla. San Isidoro atribuye a su hermano la conversión de Hermenegildo al catolicismo el 579, el cual fue encarcelado y posteriormente asesinado por su padre Leovigildo. San Isidoro le sustituyó en el obispado de Sevilla. Escribió varios libros que influyeron notablemente en el pensamiento de la época. Este es el caso de *las Etimologías*, que se considera como el Primer Diccionario que se hizo en Europa. También escribió *La Historia de los Visigodos* y biografías de hombres ilustres. En el año de 1722, a través del Papa Inocencio XIII, se

agregó a la lista de Doctores de la Iglesia. Se les representa con indumentaria característica de los Obispos. Esta queda conformada por capa pluvial, mitra y báculo episcopal. Estos elementos significan obispado y son un signo de su dignidad en las solemnidades religiosas. El báculo con cayado semicircular representa el poder celestial sobre la tierra, así como se considera el emblema de la jurisdicción pastoral y símbolo de la autoridad espiritual del obispo.

Además en la decoración de la bóveda se distribuyen otra serie de motivos iconográficos. Entre ellos destacan las espigas de trigo, en alusión al cuerpo de Cristo, interpretado como el pan de la Eucaristía y signo de bondad de Dios hacia los hombres; y flores, como las rosas, consideradas como la sangre derramada por Jesús.

Las palmas, fueron adoptadas por la iglesia como símbolo de la victoria del cristianismo sobre la muerte³⁰, pero sobre todo será el emblema de los mártires: "una muchedumbre inmensa... vestida con vestiduras blancas y palmas"³¹. Se considera un símbolo de victoria sobre la muerte temporal.

El laurel tiene su origen mítico, ya que servía para hacer la corona a los vencedores de la antigüedad clásica. Por eso en la simbología cristiana tiene el doble significado de paz y gloria sobre la victoria de los enemigos y eternidad. El árbol del laurel siempre se mantiene verde, por eso es símbolo de triunfo y como todas las plantas que permanecen siempre verdes, símbolo de eternidad e inmortalidad, símbolo de la nueva vida mediante la acción redentora de Cristo.

La flor de lis, simboliza a la monarquía francesa, a la que pertenecía Antonio María de Orleans, duque de Montpensier.

³⁰ JAMES HALL. "Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos". Alianza Editorial, Madrid, 1987

³¹ Apocalipsis, 7.9

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

La pintura mural se distribuye a lo largo de los lunetos, arcos fajones y pilastras de la bóveda de cañón que cubre la capilla. Sobre los capiteles de las pilastras se dispone el entablamento, en el que destaca una fila de pequeñas ménsulas que recogen el vuelo de la cornisa.

El arco fajón, donde descansa el coro, así como los demás arcos fajones distribuidos por la bóveda de la capilla del Palacio de San Telmo, repite la misma decoración mural del arco toral del presbiterio, realizado entre los años de 1723 y 1725 por el pintor sevillano Domingo Martínez. Esta consiste en la representación de surcos mixtilíneos de angulosos esquemas geométricos con motivos decorativos de guirnaldas de flores, frutos y ángeles. Un amplio casetón rectangular, con los extremos menores mixtilíneos, ocupa toda la superficie del intradós. Éste presenta bordura exterior de color dorado (Fig.1).

En su interior se distribuye una ornamentación constituida por cuatro casetones mixtilíneos colmados de motivos decorativos de guirnaldas de ángeles, flores y frutas sobre fondo de color níveo, alternándose con otros tres surcos mixtilíneos más pequeños, ornamentados con motivos vegetales sobre fondo azul. El intradós del arco se inicia con dos de los casetones de mayores dimensiones, para luego interponer los más pequeños entre estos y los dos restantes.

Los primeros están delimitados por doble bordura, la exterior de color dorado y la interior de de color azul. Presentan la misma ornamentación sobre fondo de color níveo. Esta consiste en cabezas con cuatro alas, las dos superiores desplegadas hacia arriba y las dos inferiores cruzadas hacia abajo. Sobre el cuello de cada una de las cabezas, descansa una cinta de color carmesí, la cual desciende a través de las alas inferiores en posición vertical. Ésta se bifurca en tres, quedando las laterales desprovistas de colgaduras, mientras en la central se forma un amplio lazo. Dicho lazo ciñe en la base a un frondoso racimo de flores, dispuesto hacia el espectador. A

continuación la cinta se vuelve anudar, sin establecer lazo, para sustentar otro racimo más pequeño de frutos, también dispuesto hacia el espectador.

Los otros tres surcos mixtilíneos, envueltos por bordura dorada exterior, presentan la misma ornamentación interior. Esta decoración interior queda conformada por estructura horadada de apariencia mármorea sobre fondo azul. Esta estructura adopta una forma circular y se conforma por variedad de cruz griega con aplique circular dorado en el centro y enmarcada por volutas vegetales enroscadas a la vez enfrentadas. La estructura se envuelve, tanto en el extremo inferior como en el superior, culminándose en copete trilobulado entre doradas volutas enroscadas a la vez que enfrentadas. Asimismo, queda proyecta hacia ambos lados por copete vegetal trilobulado, también entre doradas volutas enroscadas a la vez que enfrentadas.

Todos **los lunetos de la bóveda** presentan la misma decoración. Ésta consiste en penacho horadado central, coronando la composición, de donde descienden casetones mixtilíneos con guirnalda de hojas de laurel encadenadas. El penacho horadado, que remata la composición, es de piedra grisalla y muestra en su interior un fondo de color azul. Se conforma mediante cuatro volutas enroscadas y enfrentadas y copete vegetal trilobulado en la cima de la composición (Fig.2).

A lo largo de todo su perímetro se enmarca por estrecha moldura de color dorado. De este penacho central, descienden tres casetones mixtilíneos a cada lado, interrumpidos por dos formas ovaladas, también de piedra grisalla, donde destaca un aplique dorado en el centro sobre fondo de color cerúleo, enmarcado por volutas vegetales enroscadas a la vez enfrentadas. Los casetones mixtilíneos presentan una triple bordura. La exterior es de color dorado y envuelve a otras dos interiores de color gris y azul respectivamente. En el interior, una flor de lis dorada sustenta a una guirnalda de hojas de laurel encadenadas. El casetón inferior se concluye con similar estructura al penacho que corona la composición. Éste

presenta hoja de laurel dorada en el centro y de su extremo inferior pende una guirnalda de hojas de laurel con perlas doradas en ritmo decadente.

En el interior de los lunetos se muestra tarja con extremos enroscados y molduras de color dorado. Está enmarcada por decoración vegetal, así como por dos cabezas aladas de donde pende lazada azul con pequeño racimo de rosas y coronada por venera de perlas desiguales. Dicha ornamentación se centra por tondo circular azul enmarcado por corona de rosas y volutas enroscadas doradas.

El entablamento, de color níveo, está compuesto por la reiteración de molduras policromadas de color dorado. A lo largo del entablamento se distribuyen pequeñas ménsulas concebidas como pequeños modillones de volutas enroscadas con decoración vegetal en el frente, basado en copete vegetal trilobulado. Todas presentan la misma policromía de color dorado.

Las pilastras, al igual que los arcos fajones, también repiten la ornamentación pictórica de las pilastras más cercanas al presbiterio, realizadas entre los años de 1723 y 1725 por el pintor sevillano Domingo Martínez (Fig.3). Se ornamentan mediante repetición simétrica de surcos mixtilíneos azules a modo de puzzle con bordura de color dorado. En el interior de estos, se muestra una repetida ornamentación de dinámicas y sesgadas formas vegetales de apariencia nívea. Igualmente, enmarañada en esta dinámica ornamentación de color níveo, destacan molduras de color dorado. Toda la composición mural se encuentra circunscrita por cenefa decorativa. Ésta, se conforma mediante la repetición de una misma guirnalda de distintos elementos simbólicos. La guirnalda se constituye por ramo de cinco espigas asido en la base mediante lazo de color bermellón, dispuesto sobre brotes de flor enfrentados de donde emerge la cinta, del lazo de color bermellón, bifurcada en tres. Estas se adhieren a una composición de varios elementos decorativos, de color dorado, conformada por gran brote vegetal de donde surgen dos eslabones circulares de distintas dimensiones. Concluye la guirnalda con un frondoso racimo de frutos pendiendo del eslabón más pequeño. Sobre las pilastras se asientan

capiteles corintios conformados por profusa decoración de hojas de acanto y caulículos proyectados hacia arriba policromadas en color dorado.

En cada una de las pilastras, en el extremo superior, destaca un medallón hagiográfico pictórico de formas mixtilíneas. En los del primer tramo, de izquierda a derecha, se representan los retratos de las patronas de la ciudad de Sevilla, Santa Justa y Santa Rufina (Fig.4). Ambas se muestran ligeramente de perfil, portando entre sus manos una palma y objetos de alfarería. En los siguientes, en los del segundo tramo, se representan a San Leandro y San Isidoro, ambos patronos de Sevilla (Fig.5). Se les representan ataviados de obispos con la mitra, capa pluvial y báculo pastoral.

La trayectoria pictórica de Antonio Cabral Bejarano transcurre en Sevilla entre 1798 año de su nacimiento y 1861 momento que fallece. Su formación la realizará en el taller de su padre Joaquín Cabral Bejarano y en la Escuela de Bellas Artes. Pintor comprometido con la política, su condición de liberal le hará obtener el apoyo de la corona realizando encargos diferentes para la misma. Ocupará un lugar sobresaliente en la vida artística de la ciudad siendo miembro fundador del Liceo, impulsor y primer director del Museo de Bellas Artes de Sevilla o Académico Emérito de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

La actividad pictórica de Cabral Bejarano es paralelo al periodo histórico en el que se halla la ciudad. Sevilla vive en un cierto desarrollo económico, una clase burguesa que empieza a hacerse su sitio en la sociedad y por tanto demanda y exige sus preferencias artísticas. Por otro lado la iglesia como cliente habitual había perdido su hegemonía de patrocinador de las artes. La nueva burguesía reclama formatos más pequeños, temáticas más amables que se adecúan mejor a sus necesidades y están de acuerdo a su posición: el retrato, el paisaje o los temas costumbristas. No se abandonará la pintura religiosa, pero sí se reducirá a una producción para los oratorios y capillas privadas.

En este sentido Cabral Bejarano participa de todo lo expuesto anteriormente siendo un ejemplo de artista que desarrollará en su obra las

citadas temáticas. De todas ellas será el género costumbrista en el que se pueden encontrar los ejemplos más brillantes de su creación, sin olvidar por supuesto el retrato.

La relación de Cabral Bejarano con los duques de Montpensier será bastante fecunda durando hasta la muerte del pintor y extendiéndose posteriormente a sus hijos. Esta unión se materializará en el proyecto de la capilla y posteriormente en diversos retratos y copias de Murillo que le fue encargando para decorar sus propiedades.

En este punto cabe preguntarse por la elección de Cabral Bejarano para el proyecto de la capilla del Palacio de San Telmo. Esta decisión demuestra un conocimiento profundo de Antonio de Orleans en la pintura sevillana del momento eligiendo a un artista de prestigio y bien relacionado, conocedor de las fórmulas tradicionales pictóricas que en Sevilla, Murillo seguía siendo el maestro. Y por último con la técnica suficiente para no desmerecer el entorno en el que se encontraba.

Muchos autores han estudiado el interés de los Orleans en el mecenazgo de las artes conviene recordar algunas ideas al respecto para entender mejor el contexto concreto de las pinturas de la capilla. A la llegada a Sevilla los duques fijan su residencia en un edificio emblemático como era la antigua Universidad de Mareantes. Durante los años de su estancia en Sevilla centraron su interés por crear una corte paralela a la de Madrid, teniendo en cuenta las pretensiones políticas de Antonio de Orleans (aspiraba al trono de España). Para ello desarrollaron una importante labor cultural en la ciudad promoviendo las bellas artes y las letras sin olvidar su interés por las nuevas tecnologías del momento. Este interés por la pintura no le era ajeno al duque, hombre de una cultura exquisita y que se había criado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe, rey de Francia, gran amante de la pintura barroca española. Por ello cuando llega a Sevilla, traía parte de ese legado familiar al que le sumó las compras que fue realizando. Artistas consagrados como Carracci, Ribalta, el Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán por citar algunos. También tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y

europeo del momento (Joaquín Domínguez Becquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo o Delacroix etc)

Entre todos los artistas consagrados será Murillo por encima de todos el que mayor interés despertará en el Duque de Orleans. El pintor sevillano era considerado en la primera mitad del siglo XIX como uno de los mejores artistas nacionales e internacionales prueba de ello será el gran número de coleccionistas que surgirán así como el mercadeo de obras que se hará sobre este pintor entre el público inglés (favorecido por la desamortización) y entre los franceses tras las invasiones napoleónicas.

Esta situación iniciará un retroceso en la segunda mitad del siglo con algunos detractores extranjeros que empiezan a ver a Murillo como un pintor blando o amanerado. En Sevilla, sin embargo, su fama seguía intacta encarnando una serie de valores nacionales y virtudes cristianas. Será el duque de Montpensier uno de los máximos activos a la hora de promover el monumento a Murillo en la ciudad así como actividades paralelas que reivindicaban la figura del mismo. La pasión por Murillo le llevará (ante la imposibilidad de adquirir originales en un mercado prácticamente agotado) a ecargar a los pintores locales copias de cuadros de Murillo, contabilizándose hasta veintitrés entre su colección.

Es en este contexto donde hay que encuadrar la obra de Bejarano para la capilla del palacio de an Telmo es probable que el ideólogo de las pinturas fuera el propio duque y que expresara de esta manera un homenaje al artista dando las directrices a seguir a Cabral Bejarano. Aunque en el contrato no recoge estos aspectos tan concretos, si es cierto que el duque facilitaba diseños de los lunetos, otros adornos o las tribunas, demostrando un celo constante por los resultados. No es por tanto descabellado afirmar que éste guiara esta empresa a tenor de las obras que hoy podemos contemplar.

En esta pintura mural la faceta artística de Antonio Cabral Bejarano se encuentra coartada, ya que se limita a repetir los mismos motivos decorativos que realizara el pintor sevillano Domingo Martínez en el año de

1723-25. Se reitera en la utilización de motivos vegetales que simulan yeserías, cabezas aladas distribuidas por toda la superficie, medallones, guirnaldas y cintas formando atractivas composiciones. Sólo en los retratos de los santos patronos de la ciudad, se observa las características esenciales del autor de figuras aisladas inmersas en vaporosa atmósfera murillesca. Estos retratos de los santos patronos muestran similitudes estilísticas y técnicas con los cuadros de la Virgen María, San Fernando y san Luís ubicados en de la bóveda, obra también de Antonio Cabral Bejarano.

2.7. CONCLUSIONES.

En esta obra no se puede apreciar el estilo propio del autor, ya que Antonio Cabral Bejarano (1798-1861), considerado como una figura dominante en el panorama de la pintura romántica sevillana, se limitó a seguir los modelos impuestos un siglo antes por el pintor barroco Domingo Martínez. De todas maneras, el interés de la obra radica en la importancia dentro del conjunto al que pertenece. Es un fragmento de la historia de la capilla del Palacio de san Telmo de un gusto por éste tipo de pinturas, en el que se destaca la temática religiosa de Cabral Bejarano más conocido por sus cuadros costumbristas.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Figura 1.



Decoración de arcos fajones y lunetos.

Nave principal.

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Antonio Cabral Bejarano

Figura 2.



Lunetos.

Bóveda de la nave principal,
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Antonio Cabral Bejarano.

Figura 3.



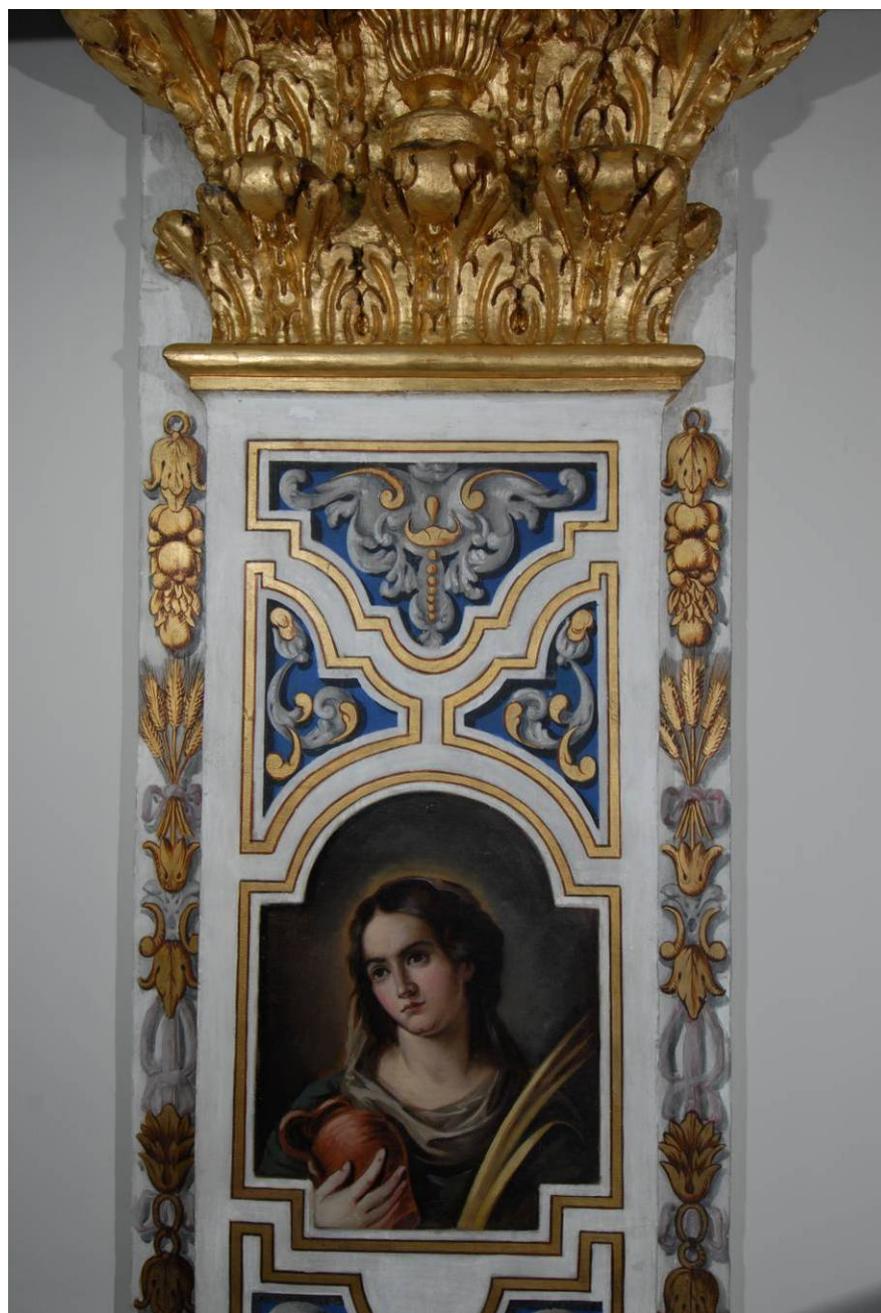
Pormenor de pilastra.

Nave principal.

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Antonio Cabral Bejarano.

Figura 4.



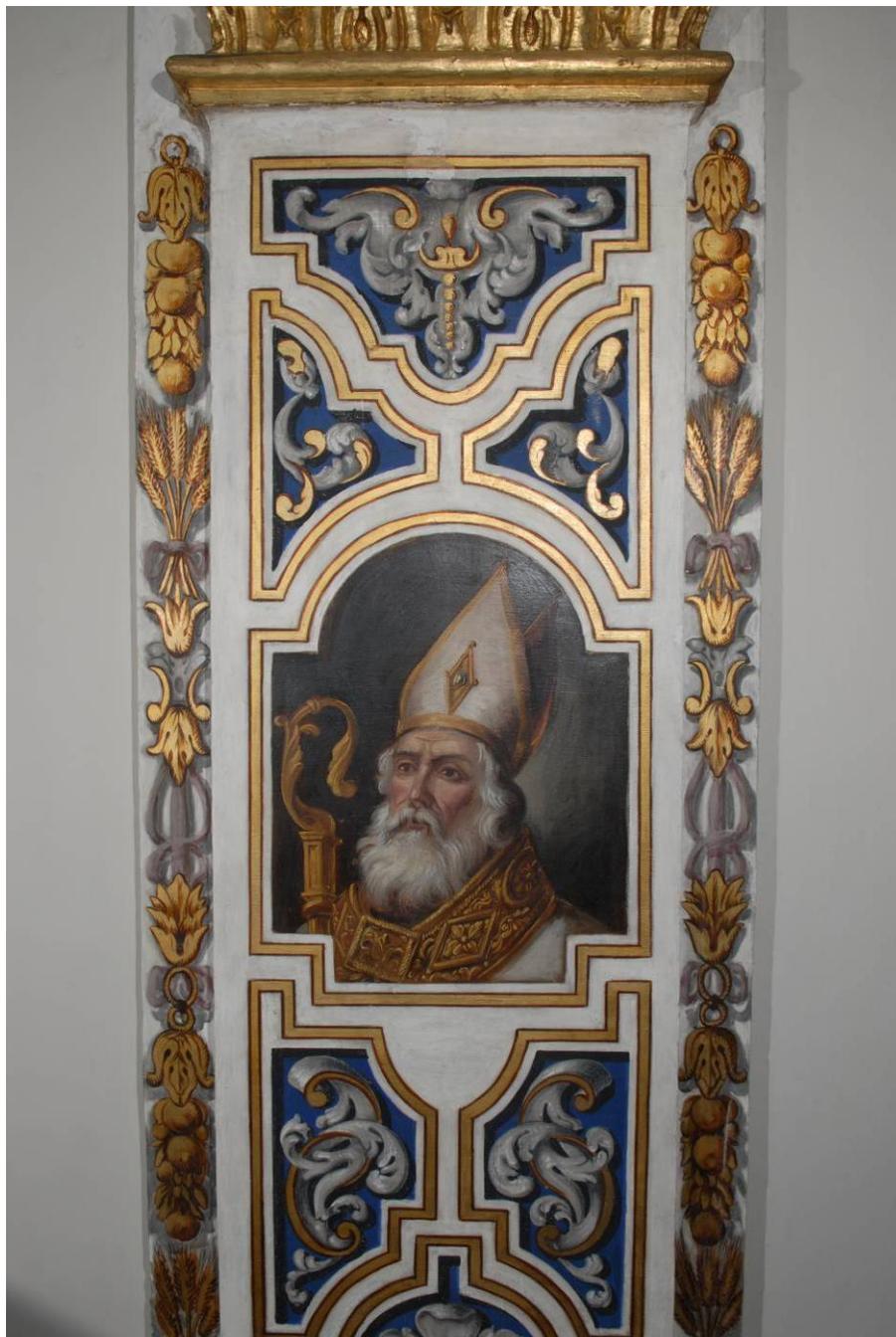
Santa Rufina.

Pilastras de la nave principal.

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Figura 5.



San Isidoro.

Pilastras de la nave principal.

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Domingo Martínez.

Nº Registro: PM 4

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1. TÍTULO U OBJETO. Yeserías del frontal de la tribuna de SS.AA o tribuna del coro. Pintura mural del sotocoro.

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura mural y yeserías.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla del Palacio de San Telmo.

1.3.4. Ubicación: Sotocoro y Coro.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda, Dirección General de Patrimonio.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Decoración a base de yeserías inspiradas en motivos vegetales entre los que destacan las granadas y las rosas. Completan el conjunto un pequeño querubín y los escudos de las casas de Borbón y Orleans. En la celosía del respiradero aparecen leones, castillos y flores de lis, emblemas de ambas casas.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas: Temple. Yeserías. Vaciado de moldes y morteros de yeso sobre fábrica de ladrillo.

1.5.2. Dimensiones: 7,50 x 8 x 2,90 m. (h x a x p)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas: No presentan.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Antonio Cabral Bejarano.

1.6.2. Cronología: 1850-1851.

1.6.3. Estilo: Neo Barroco.

1.6.4. Escuela: Andaluza.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Según la documentación conservada el periodo de mayor esplendor del Real Colegio de San Telmo coincidió con el reinado de Carlos III (1759-1788). Continuó funcionando con sus ordenanzas hasta bien entrado el siglo XIX, aunque con alternancias y cambios políticos. Tras pasar a ser escuela del Ministerio de Marina, y tras varias disposiciones y reales órdenes fue clausurado en 1847. Los alumnos se trasladaron al colegio del mismo nombre en Málaga.

San Telmo pasó entonces a ser colegio naval militar para jóvenes de la marina, acogiendo a cincuenta alumnos. Este momento constituye el comienzo de la última etapa del Colegio-Seminario de Mareantes. En 1844 el colegio naval para jóvenes militares se estableció en la Isla de León (San Fernando, Cádiz). Pese a ello, San Telmo continuó abierto hasta 1847, año en que fue clausurado definitivamente, celebrándose los últimos exámenes en marzo de ese mismo año.

En este momento San Telmo había perdido el interés por parte de la corona y la marina, a causa de la decadencia del puerto de Sevilla. El edificio quedó abandonado.

Tras el enlace matrimonial de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón con Don Antonio de Orleans, los duques de Montpensier establecieron su residencia en Sevilla, alojándose en las dependencias del Palacio Arzobispal y en los Reales Alcázares.

El 16 de junio de 1849 se presentó a las Cortes un proyecto de ley para la enajenación del edificio. Éste fue aprobado por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas y el inmueble fue adquirido por los Duques de Montpensier, que de esta manera pasaron a ser los propietarios de San Telmo, donde fijarían su residencia.

En este momento no solo el edificio sufrió modificaciones, sino toda la decoración de la capilla. La reforma de ésta fue encargada al pintor sevillano Antonio Cabral Bejarano, quien comenzó los trabajos en mayo de 1850 bajo la premisa de respetar el legado existente. El contrato de estos

trabajos fue dado a conocer parcialmente por Gestoso en su obra *“Sevilla Monumental y Artística”*, y más recientemente por Falcón en su monografía sobre el palacio de San Telmo³².

El contrato íntegro, así como toda la documentación relativa al periodo de los Montpensier se conserva actualmente en el Archivo de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, (Sanlúcar de Barrameda)³³. En él no solo se incluye la realización de nuevas obras, sino la reforma o restauración de otros muchos elementos de la capilla³⁴. Algunos autores han señalado que, junto a Cabral Bejarano, trabajaron sus hijos Manuel y Juan³⁵. Sin embargo este hecho no es constatable, ya que ni en el contrato, ni en los pagos realizados al pintor se asevera la participación de éstos. No obstante el volumen de trabajo, la naturaleza del mismo, (incluyendo distintos soportes), y el tiempo de ejecución, hacen pensar en la participación de un taller. Si se conoce, a través de la documentación conservada, la labor de José María Ríos³⁶, carpintero, y de un pintor francés³⁷. En el citado archivo se conservan, además, el conjunto de facturas emitidas a favor del pintor, así como los informes semanales entregados por éste³⁸. El análisis de estas notas deja constancia del proceso de ejecución y el estado de las obras de la capilla durante 1850 Y 1851. Cabe destacar en este sentido el interés del Duque de Montpensier por conocer de manera exhaustiva las

³² Falcón, T. El palacio de San Telmo, página 202, Géver Sevilla, 1991.

³³ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier (Sanlúcar de Barrameda) LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850.

³⁴ Ver ANEXO DOCUMENTAL II.1: Transcripción del contrato establecido por Antonio Cabral Bejarano con los Duques de Montpensier para la realización de obras en la Capilla del Palacio de San Telmo en Mayo de 1850.

³⁵ VV.AA. “San Telmo. Biografía de un palacio”. Consejería de Cultura. Sevilla, 1990. Pág.81.

³⁶ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *“Están concluidos y entregados al Señor Bejarano las seis tribunas de la capilla. Lo están igualmente las doce molduras que se han de colocar al lado de las tribunas. Igualmente las dos grandes molduras que se colocaran en la tribuna de su alteza y las molduras de los Milagros. Para fin del presente julio se acabarán el frontal del altar mayor. Para fin de agosto lo serán igualmente las tribunas grandes. El púlpito no puedo afirmar la época en que será concluido en razón a ser un trabajo prolijo y no días por estar ocupados en otros trabajos y actualmente en los tableros del balcón principal”*. José María Ríos. 10 de Mayo 1850.

³⁷ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *“Los confesionarios están atrasados a causa del francés encargado de la pintura”*. Antonio Cabra Bejarano. 7 de Septiembre de 1850.

³⁸ VER ANEXO DOCUMENTAL II.2: Transcripción de facturas e informes.

cuentas y todo lo relacionado con su patrimonio³⁹. La primera factura entregada tiene por fecha febrero de 1850, (unos meses antes del presupuesto, entregado en mayo del mismo año). El último pago se realiza en octubre de 1851. Tras esta fecha no existe ninguna otra nota o factura, por lo que es posible concluir que en esta fecha ya habían concluido los trabajos en la capilla, que fue inaugurada por los Duques de Montpensier en diciembre de 1851.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La decoración del coro de la capilla del Palacio de San Telmo no ha sufrido ningún cambio de ubicación. La propiedad del mismo ha ido pareja a los cambios de propiedad y usos del inmueble, fundado en origen como nueva sede de la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos. A continuación se detallan los cambios de propiedad, acaecidos tras la llegada de los Montpensier, en 1849, que afectan a la obra analizada:

- **Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898).** En 1893 se produce la donación de parques al Ayuntamiento de Sevilla.

- **Arzobispado de Sevilla (1898-1989).**

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902).

En 1968: Declaración de Monumento Histórico-Artístico.

- **Junta de Andalucía. (1989 - Actualidad).** "Cesión Institucional" de 19 de septiembre de 1989.

En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

³⁹ Archivo General de la Administración. Legajo 241 pieza 1. Montpensier Administración General Economía. Libros auxiliares de caja (Administración General) 1848. Palacio San Telmo.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se conocen.

2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la actualidad no ha participado en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El motivo central, y más importante, representado en el antepecho es el medallón de yesería en el que se han insertado los escudos de las casas de Borbón y Orleans, rematado con la corona de los infantes.

El escudo de la casa de Borbón corresponde con el de la casa real española por ostentar esta casa el título real. En este escudo se incorporan todas las armas de las dinastías reinantes anteriores.

De los Reyes Católicos se toman las armas de Castilla (de gules, y un castillo de oro, almenado de tres almenas, con tres homenajes, el de en medio mayor y cada homenaje también con tres almenas, mampostado de sable y aclarado de azur) y León (de plata y un león de púrpura, coronado de oro, lenguado y armado de gules); que alternan con las de Aragón (de oro y cuatro palos de gules) y las Dos Sicilias (partido y flanqueado, jefe y puntas de oro y cuatro palos de gules, flancos de plata y un águila de sable, coronada de oro, picada y membrada de gules). Posteriormente, tras la conquista de Granada en 1492 se añadió el emblema de este reino (de plata y una granada al natural, rajada de gules, tallada y hojada de dos hojas de sinople).

Las armas de Carlos I (perteneciente a la casa de los Austrias) añaden a las de Castilla, León, Aragón, Dos Sicilias y Granada, presentes en el escudo anterior, las de Austria (de gules y una faja de plata), Borgoña antiguo (bandado de oro y de azur con bordura de gules), Borgoña moderno (de azur, sembrado de flores de lis de oro y bordura cantonada de plata y gules), Brabante (de sable y un león de oro, coronado de lo mismo, lenguado y armado de gules), Flandes (de oro y un león de sable, lenguado y armado de gules) y Tirol (partido de plata y un águila de gules,

coronada, picada y membrada de oro, cargado el pecho de un creciente trebolado de lo mismo).

En 1580, Felipe II de España (casa de Borbón) se proclama rey de Portugal (de plata y cinco escudetes en azur puestos en cruz con cinco bezantes o dineros en plata puestos en sotuer, bordura de gules con siete castillos de oro) e incorpora las armas del nuevo reino al escudo.

El escudo de Felipe V (1700-1759), mantiene todos los elementos del anterior, pero cambia el diseño y distribución de los mismos: las armas de Flandes y Tirol aparecen ahora en cuarteles separados, en punta del escudo, en lugar de en el escusón en que figuraban anteriormente, y se añade un nuevo escusón central con los lises de la Casa de Borbón, con la bordura en gules, usada por los Duques de Anjou, y que permitió desde entonces distinguirse de los franceses.

Carlos III (1759-1788) realiza, en 1761, una importante reforma en el escudo: aparte de introducir en éste las armas de los Ducados de Parma-Médicis (de oro y seis flores de lis de azur distribuidas de arriba a abajo, una, dos, dos y una) y Toscana-Farnesio (de oro y cinco roeles de gules distribuidos en el campo de arriba a abajo, dos, dos y uno, un tortillo de azur en jefe cargado de tres flores de lis de oro), en representación de su herencia italiana.

Por su parte, el escudo de la casa de Orleans presenta campo de azur, tres flores de lis en oro y lambel de tres pies de plata. El lambel o lambrequín era otorgado a los no primogénitos posibles herederos del título.

En la balaustrada que cierra el espacio se representan de nuevo motivos alusivos a las casas de Borbón y Orleans, a través de sus emblemas más significativos: leones, castillos y flores de lis.

Ambos escudos quedan rematados mediante la corona de Infantes de España, título otorgado en España a los hijos del Rey o el Príncipe heredero. En conjunto, el medallón simboliza la unión de ambas casas mediante el enlace matrimonial entre Don Antonio de Orleans y Doña María Luisa de Borbón, propietarios en 1850 del Palacio de San Telmo.

En las yeserías aparecen las rosas, en alusión a la pureza de la Virgen María; los girasoles, emblemas de la devoción inquebrantable; y las granadas, símbolo de la unidad de la Iglesia.

En la parte baja aparecen dos Ángeles de la Guarda, uno de ellos acompañado de un niño. La jerarquía de estos seres protectores fue desarrollada extensamente durante el siglo V d.C por Pseudo Dionisio Aeropagita.

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

El antepecho que delimita verticalmente el espacio del coro está formado por un amplio arco, una celosía a modo de respiradero y por último una balaustrada, encargada de cerrar el coro alto (Fig.1).

El revestimiento exterior del arco está profusamente decorado mediante una yesería sobre fondo azul, constituida por motivos vegetales, (cardinas, rosas), y volutas apergaminadas que recorren agitadamente el friso superior así como las enjutas. Estos espacios quedan delimitados por una fina moldura dorada.

En el friso, como elemento central, se inserta un medallón que alberga los escudos de las casas de Borbón y Orleans, rematados por corona (Fig.2). En este caso, ambos escudos adoptan forma ovalada siguiendo la moda francesa del momento.

En la clave del arco se sitúa una cabeza de querubín alado de cuya boca emana un festón en el que se distinguen rosas y granadas, todo ello sobredorado.

Sobre el arco se asienta una celosía, similar a la empleada en el Salón de baile de este palacio, en cuya decoración se alternan leones, castillos y flores de lis, enmarcados por figuras romboidales. Encima de esta celosía aparece una balaustrada de hierro forjado en la que se combinan

balaustres de forma central bulbosa con estípites ornamentados mediante estrellas de seis puntas y filigranas de inspiración vegetal.

En el sotocoro se repiten los motivos decorativos de los arcos fajones y piastras de la nave. A cada lado del muro en el que descansa la tribuna, sobre las jambas, aparecen dos medallones cada uno de los cuales alberga la representación de un Ángel de la Guarda, el del lado de la Epístola acompañado de un niño (Fig.3).

La trayectoria de Antonio Cabral Bejarano transcurre en Sevilla entre 1798, año de su nacimiento, y 1861 momento en que fallece. Se forma en el taller de su padre Joaquín Cabral Bejarano y en la Escuela de Bellas Artes. Pintor comprometido con la política, su condición de liberal le hizo obtener el apoyo de la corona realizando encargos diferentes para la misma. Ocupó un lugar sobresaliente en la vida artística de la ciudad siendo miembro fundador del Liceo, impulsor y primer director del Museo de Bellas Artes de Sevilla, así como Académico Emérito de la Academia de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Su actividad artística es paralela al periodo histórico en el que se halla la ciudad. Sevilla vive en un cierto desarrollo económico, una clase burguesa que empieza a hacerse su sitio en la sociedad y por tanto demanda y exige sus preferencias artísticas. Por otro lado la iglesia, como cliente habitual, había perdido su hegemonía de patrocinador de las artes. La nueva burguesía reclama formatos más pequeños, temáticas más amables que se adecuen mejor a sus necesidades y están de acuerdo a su posición: el retrato, el paisaje o los temas costumbristas. No se abandonará la pintura religiosa, pero sí se reducirá a una producción destinada a oratorios y capillas privadas.

Cabral Bejarano participa de todo lo expuesto anteriormente siendo un ejemplo de artista que desarrollará en su obra las citadas temáticas. De todas ellas será el género costumbrista en el que cultive los ejemplos más brillantes de su creación, sin olvidar por supuesto el retrato.

La relación de Cabral Bejarano con los duques de Montpensier fue bastante fecunda, durando hasta la muerte del pintor y extendiéndose posteriormente a sus hijos. Esta unión se materializó en el proyecto de la capilla de San Telmo y posteriormente en diversos retratos y copias de Murillo que le fueron encargadas para decorar sus propiedades.

La elección de Cabral Bejarano para la ejecución de dicho proyecto demuestra un conocimiento profundo por parte de Antonio de Orleans de la pintura sevillana del momento. Por ello eligió a un artista de prestigio y bien relacionado, conocedor de las fórmulas tradicionales pictóricas aun imperantes en Sevilla, donde Murillo seguía siendo el modelo a seguir. A esto hay que sumar que su dominio técnico y sus conocimientos del arte en general eran suficientes para no desmerecer el entorno en el que se encontraba.

Muchos autores han estudiado el interés de los Orleans por el mecenazgo de las artes. En este sentido conviene recordar algunas ideas al respecto para entender mejor el contexto concreto de la labor de Cabral Bejarano en la capilla. A la llegada a Sevilla los Duques fijan su residencia en un edificio emblemático como era la antigua Universidad de Mareantes. Durante los años de su estancia en Sevilla centraron su interés por crear una corte paralela a la de Madrid, teniendo en cuenta las pretensiones políticas de Antonio de Orleans, (aspiraba al trono de España). Para ello desarrollaron una importante labor cultural en la ciudad promoviendo las bellas artes y las letras, sin olvidar su interés por las nuevas tecnologías del momento. Este interés por la pintura no le era ajeno al Duque, hombre de una cultura exquisita, criado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe, rey de Francia, gran amante de la pintura barroca española. Por ello trae a Sevilla parte de ese legado familiar, al que sumó las obras que fue adquiriendo de artistas consagrados como Carracci, Ribalta, el Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán, por citar algunos. En su colección también tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y europeo del momento: Joaquín Domínguez Bécquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo, etc.

Es en este contexto donde hay que encuadrar la obra de Bejarano para la capilla del palacio de San Telmo. Probablemente el ideólogo de la nueva decoración de la capilla fuera el propio duque, quien daría las directrices a seguir a Cabral Bejarano. Aunque en el contrato no recoge estos aspectos tan concretos, si es cierto que el duque facilitó los diseños de los lunetos, otros adornos o las tribunas, demostrando un celo constante por los resultados. No es por tanto descabellado afirmar que guiara esta empresa a tenor de las obras que hoy podemos contemplar.

Para poder completar el encargo recibido por el duque, Antonio Cabral Bejarano hubo de contar con la colaboración, no sólo de un taller, sino de profesionales en otros soportes como la madera, el hierro forjado o el yeso. Existe testimonio documental de la aparición como carpintero de José María Ríos y del estuquista y dorador José Pelli, por lo que podrían ser los respectivos autores de la celosía y yeserías del antepecho del coro.

La nueva decoración de la capilla debía respetar lo ya existente en ella, por lo que en cierta manera hubo que respetar el estilo barroco. Es por ello que la nueva decoración responde a una reinterpretación de la esencia y las formas del S. XVII, un "Neobarroco" que empieza a desarrollarse a mediados del siglo XIX, momento del encargo, y que pervive hasta nuestros días.

2.7. CONCLUSIONES.

Los duques de Montpensier desarrollaron una importante labor cultural en la ciudad de Sevilla, promoviendo las bellas artes y las letras. Muestra de este interés es la remodelación efectuada en la capilla del Palacio de San Telmo, encargada a Antonio Cabral Bejarano, en la que fue del todo respetada la decoración existente, completándola con pinturas murales, yeserías y diversas estructuras en madera, perfectamente integradas, que en nada interfirieron en el concepto original de la capilla.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Figura 1.



Figura 2.



Frontal de la tribuna de SS. AA o tribuna del coro.

Vista general y detalle de escudos.

Figura 3.



Arco de la tribuna de SS. AA o tribuna del coro.
Detalles de la decoración de intradós y jambas del arco.

Nº Registro: PM 5

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1. TÍTULO U OBJETO. Pintura mural de la tribuna de SS.AA o coro.

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura mural.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla del Palacio de San Telmo.

1.3.4. Ubicación: Coro (bóveda, zócalo, arcos, abra).

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda, Dirección General de Patrimonio.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Decoración mural en la que, entre ángeles músicos y cantores, que hacen referencia a la función del coro, aparecen elementos alusivos a la Eucaristía (Cáliz y Sagrada Forma), así como flores de lis, emblema de la Casa de Borbón.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas: Óleo. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

1.5.2. Dimensiones: 4,88 x 8 x 2,90 m. (h x a x p)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas: No presentan.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Antonio Cabral Bejarano.

1.6.2. Cronología: 1850-1851.

1.6.3. Estilo: Neo Barroco.

1.6.4. Escuela: Andaluza.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Según la documentación conservada el periodo de mayor esplendor del Real Colegio de San Telmo coincidió con el reinado de Carlos III (1759-1788). Continuó funcionando con sus ordenanzas hasta bien entrado el siglo XIX, aunque con alternancias y cambios políticos. Tras pasar a ser escuela del Ministerio de Marina y tras varias disposiciones y reales órdenes fue clausurado en 1847. Los alumnos se trasladaron entonces al colegio del mismo nombre en Málaga.

San Telmo pasó entonces a ser colegio naval militar para jóvenes de la marina, acogiendo a cincuenta alumnos. Este momento constituye el comienzo de la última etapa del Colegio-Seminario de Mareantes. En 1844 el colegio naval para jóvenes militares se estableció en la Isla de León (San Fernando, Cádiz). Pese a ello San Telmo continuó abierto hasta 1847, año en que fue clausurado definitivamente, celebrándose los últimos exámenes en marzo de ese mismo año.

En este momento San Telmo había perdido el interés por parte de la corona y la marina a causa de la decadencia del puerto de Sevilla. El edificio quedó abandonado.

Tras el casamiento de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón con Don Antonio de Orleans, los duques de Montpensier establecieron su residencia en Sevilla, alojándose en las dependencias del Palacio Arzobispal y en los Reales Alcázares.

El 16 de junio de 1849 se presentó a las Cortes un proyecto de ley para la enajenación del edificio que fue aprobado por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas y su compra por parte de los Duques de Montpensier, que de esta manera pasaron a ser los propietarios del inmueble, donde fijarían su residencia.

En este momento no solo el edificio sufrió modificaciones, sino toda la decoración de la capilla. La reforma de ésta fue encargada al pintor sevillano Antonio Cabral Bejarano, quien comenzó los trabajos en mayo de 1850 bajo la premisa de respetar el legado existente. El contrato de estos

trabajos fue dado a conocer parcialmente por Gestoso en su obra *“Sevilla Monumental y Artística”*, y más recientemente por Falcón en su monografía sobre el palacio de San Telmo⁴⁰.

El contrato íntegro, así como toda la documentación relativa al periodo de los Montpensier se conserva actualmente en el Archivo de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, (Sanlúcar de Barrameda)⁴¹. En él no solo se incluye la realización de nuevas obras, sino la reforma o restauración de otros muchos elementos de la capilla⁴². Algunos autores han señalado que, junto a Cabral Bejarano, trabajaron sus hijos Manuel y Juan⁴³. Sin embargo este hecho no es constatable, ya que ni en el contrato, ni en los pagos realizados al pintor se asevera la participación de éstos. No obstante el volumen de trabajo, la naturaleza del mismo, (incluyendo distintos soportes), y el tiempo de ejecución hacen pensar en la participación de un taller. Si se conoce, a través de la documentación conservada, la labor de José María Ríos⁴⁴, carpintero, y de un pintor francés⁴⁵. En el citado archivo se conservan, además, el conjunto de facturas emitidas a favor del pintor, así como los informes semanales entregados por éste⁴⁶. El análisis de estas notas deja constancia del proceso de ejecución y el estado de las obras de la capilla durante 1850 Y 1851. Cabe destacar en este sentido el interés del Duque de Montpensier por conocer de manera exhaustiva las

⁴⁰ Falcón, T. El palacio de San Telmo, página 202, Géver Sevilla, 1991.

⁴¹ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier (Sanlúcar de Barrameda) LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850.

⁴² Ver ANEXO DOCUMENTAL II.1: Transcripción del contrato establecido por Antonio Cabral Bejarano con los Duques de Montpensier para la realización de obras en la Capilla del Palacio de San Telmo en Mayo de 1850.

⁴³ VV.AA. “San Telmo. Biografía de un palacio”. Consejería de Cultura. Sevilla, 1990. Pág.81.

⁴⁴ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *“Están concluidos y entregados al Señor Bejarano las seis tribunas de la capilla. Lo están igualmente las doce molduras que se han de colocar al lado de las tribunas. Igualmente las dos grandes molduras que se colocaran en la tribuna de su alteza y las molduras de los Milagros. Para fin del presente julio se acabarán el frontal del altar mayor. Para fin de agosto lo serán igualmente las tribunas grandes. El púlpito no puedo afirmar la época en que será concluido en razón a ser un trabajo prolijo y no días por estar ocupados en otros trabajos y actualmente en los tableros del balcón principal”*. José María Ríos. 10 de Mayo 1850.

⁴⁵ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *“Los confesionarios están atrasados a causa del francés encargado de la pintura”*. Antonio Cabra Bejarano. 7 de Septiembre de 1850.

⁴⁶ VER ANEXO DOCUMENTAL II.2: Transcripción de facturas e informes.

cuentas y todo lo relacionado con su patrimonio⁴⁷. La primera factura entregada tiene por fecha febrero de 1850, (unos meses antes del presupuesto, entregado en mayo del mismo año). El último pago se realiza en octubre de 1851. Tras esta fecha no existe ninguna otra nota o factura, por lo que es posible concluir que en esta fecha ya habían concluido los trabajos en la capilla, que fue inaugurada por los Duques de Montpensier en diciembre de 1851.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La decoración del coro de la capilla del Palacio de San Telmo no ha sufrido ningún cambio de ubicación. La propiedad del mismo ha ido pareja a los cambios de propiedad y usos del inmueble, fundado en origen como nueva sede de la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos. A continuación se detallan los cambios de propiedad, acaecidos tras la llegada de los Montpensier, en 1849, que afectan a la obra analizada:

- **Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898).** En 1893 se produce la donación de parques al Ayuntamiento de Sevilla.

- **Arzobispado de Sevilla (1898-1989).**

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902).

En 1968: Declaración de Monumento Histórico-Artístico.

- **Junta de Andalucía. (1989 - Actualidad).** "Cesión Institucional" de 19 de septiembre de 1989.

En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

⁴⁷ Archivo General de la Administración. Legajo 241 pieza 1. Montpensier Administración General Economía. Libros auxiliares de caja (Administración General) 1848. Palacio San Telmo.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No hay constancia documental de ninguna restauración, no obstante se observan repintes en todo el conjunto y barnizados excesivos en los primeros niveles.

2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la actualidad no ha participado en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

En la bóveda se escenifica una alegoría de la música y de la Eucaristía a través de la representación de ángeles mancebos tocando instrumentos, un coro de angelitos cantores y querubines en círculo en torno a un sol radial. Sobre la puerta de acceso aparece el cáliz y la hostia consagrada en referencia a la Eucaristía.

La música es una parte fundamental de la liturgia cristiana, su fin es la gloria de Dios y la santificación de los fieles, de ahí que tenga un lugar dentro del templo. En relación a ello aparecen el canto gregoriano, la polifonía sagrada, el canto popular religioso o la música instrumental litúrgica.

En el zócalo que bordea el perímetro aparecen las flores de lis, emblema de los Borbones. La iconografía se completa con la inclusión de cenefas decorativas que cubren las líneas estructurales del arco. En ellas es posible observar flores y frutos como rosas, granadas y azucenas, repitiendo el modelo de los arcos fajones de la nave.

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

La decoración mural del coro de la Capilla del Palacio de San Telmo presenta dos zonas diferenciadas. La primera de ellas se corresponde con el muro de acceso (Fig.1) y la segunda con el tramo de bóveda de cañón que cubre el espacio (Fig.2).

El acceso al coro se realiza mediante un arco escarzano rebajado sobre cuyo dintel aparece un cáliz, sostenido por tres cabezas de querubín, del que emana la Sagrada Forma. El conjunto, que resalta sobre un fondo

nuboso, queda enmarcado por sendas hojas de cardo de color dorado de las que parte una sobria cenefa formada por dos listas doradas y una central azul que recorre y enmarca la línea del vano. Las jambas de dicho vano se decoran mediante molduras fingidas a modo de marco rectangular. En el centro de cada jamba aparece, asimismo, una tarjeta de corte rococó con la flor de lis como elemento más característico. En el intradós vuelven a aparecer las molduras fingidas, esta vez enmarcando otro tipo de cartela en la que la flor de lis se introduce en los dos extremos. En la parte inferior de las jambas se inicia una amplia cenefa a modo de zócalo que continúa recorriendo la totalidad de la estancia del coro. Esta cenefa está formada fundamentalmente por ramilletes de hojas de cardo entrelazados en alternancia con flores de lis. En todos estos elementos se combinan el azul y el dorado junto a la grisalla. La inclinación de los motivos decorativos en la zona inferior de las jambas indica una bajada de nivel de la estructura del coro.

La decoración del muro se completa con dos gruesos marcos fingidos en tonos azules cuya forma corresponde a los lienzos en forma de lunetos que ocupan este lugar del coro.

En la bóveda se representa una alegoría de la música compuesta en tres registros. En el primero de ellos un grupo de ángeles mancebos tocan instrumentos tales como el órgano, la flauta dulce, la flauta travesera, y el violonchelo, en el lado izquierdo; el laúd, el clarinete, la trompeta y el violín, en el lado derecho. En el segundo registro, un coro de ángeles cantores revolotea entre las nubes. Finalmente, una serie de cabezas de querubín circundan un sol radial.

Tanto la distribución de las figuras, el movimiento y dinamismo de las mismas, como los colores empleados y la preeminencia de éste sobre el dibujo, son rasgos propios de la pintura barroca, retomados en esta época por los pintores románticos. Entre éstos destaca en Sevilla Antonio María Esquivel, figura coetánea a Cabral Bejarano.

En la zona inferior de la composición Bejarano introduce dos rocallas fingidas en las que mezcla fragmentos de líneas curvas y contracurvas con

hojas de cardo de curvos volúmenes. La “rocalla” está realizada en dorado. En su interior, de tono neutro, se inserta una cartela decorada mediante rosas. No es la única inclusión de elementos propios del Rococó francés identificados en la capilla (existen ejemplos de rocalla en las mesas de altar de los retablos laterales).

La escena queda enmarcada por dos arcos fajones, similares a los del resto de la nave, que se ornamentan mediante tarjetas y guirnaldas de flores, frutos y cabezas de querubín.

La trayectoria pictórica de Antonio Cabral Bejarano transcurre en Sevilla entre 1798, año de su nacimiento, y 1861 momento que fallece. Se forma en el taller de su padre Joaquín Cabral Bejarano y en la Escuela de Bellas Artes. Pintor comprometido con la política, su condición de liberal le hizo obtener el apoyo de la corona realizando encargos diferentes para la misma. Ocupó un lugar sobresaliente en la vida artística de la ciudad siendo miembro fundador del Liceo, impulsor y primer director del Museo de Bellas Artes de Sevilla, así como Académico Emérito de la Academia de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

La actividad pictórica de Cabral Bejarano es paralela al periodo histórico en el que se halla la ciudad. Sevilla vive en un cierto desarrollo económico, una clase burguesa que empieza a hacerse su sitio en la sociedad y por tanto demanda y exige sus preferencias artísticas. Por otro lado la iglesia, como cliente habitual, había perdido su hegemonía de patrocinador de las artes. La nueva burguesía reclama formatos más pequeños, temáticas más amables que se adecuen mejor a sus necesidades y están de acuerdo a su posición: el retrato, el paisaje o los temas costumbristas. No se abandonará la pintura religiosa, pero sí se reducirá a una producción destinada a oratorios y capillas privadas.

Cabral Bejarano participa de todo lo expuesto anteriormente siendo un ejemplo de artista que desarrollará en su obra las citadas temáticas. De todas ellas será el género costumbrista en el que cultive los ejemplos más brillantes de su creación, sin olvidar por supuesto el retrato.

La relación de Cabral Bejarano con los duques de Montpensier fue bastante fecunda, durando hasta la muerte del pintor y extendiéndose posteriormente a sus hijos. Esta unión se materializó en el proyecto de la capilla de San Telmo y posteriormente en diversos retratos y copias de Murillo que le fueron encargadas para decorar sus propiedades.

La elección de Cabral Bejarano para la ejecución de dicho proyecto demuestra un conocimiento profundo por parte de Antonio de Orleans de la pintura sevillana del momento. Por ello eligió a un artista de prestigio y bien relacionado, conocedor de las fórmulas tradicionales pictóricas aun imperantes en Sevilla, donde Murillo seguía siendo el modelo a seguir. A esto hay que sumar que su dominio técnico era suficiente para no desmerecer el entorno en el que se encontraba.

Muchos autores han estudiado el interés de los Orleans por el mecenazgo de las artes. En este sentido conviene recordar algunas ideas al respecto para entender mejor el contexto concreto de la labor de Cabral Bejarano en la capilla. A la llegada a Sevilla los Duques fijan su residencia en un edificio emblemático como era la antigua Universidad de Mareantes. Durante los años de su estancia en Sevilla centraron su interés por crear una corte paralela a la de Madrid, teniendo en cuenta las pretensiones políticas de Antonio de Orleans, (aspiraba al trono de España). Para ello desarrollaron una importante labor cultural en la ciudad promoviendo las bellas artes y las letras, sin olvidar su interés por las nuevas tecnologías del momento. Este interés por la pintura no le era ajeno al Duque, hombre de una cultura exquisita, criado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe, rey de Francia, gran amante de la pintura barroca española. Por ello trae a Sevilla parte de ese legado familiar, al que sumó las obras que fue adquiriendo de artistas consagrados como Carraci, Ribalta, el Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán, por citar algunos. En su colección también tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y europeo del momento: Joaquín Domínguez Bécquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo, etc.

Entre los artistas consagrados fue Murillo el que mayor interés despertó en el Duque de Orleans. El pintor sevillano era considerado en la primera mitad del siglo XIX como uno de los mejores artistas nacionales e internacionales, prueba de ello es el gran número de coleccionistas que surgirán alrededor de su obra, así como el mercadeo de su producción entre el público inglés, (favorecido por la desamortización) y entre los franceses tras las invasiones napoleónicas. Esta situación iniciará un retroceso en la segunda mitad del siglo con algunos detractores extranjeros que empiezan a ver a Murillo como un pintor blando o amanerado. En Sevilla, sin embargo, su fama seguía intacta encarnando una serie de valores nacionales y virtudes cristianas.

El duque de Montpensier fue uno de los máximos activos a la hora de promover el monumento a Murillo en la ciudad así como actividades paralelas que reivindicaban la figura del mismo. La pasión por Murillo le llevó a encargar a los pintores locales copias de cuadros de Murillo, contabilizándose hasta veintitrés entre su colección.

Es en este contexto donde hay que encuadrar la obra de Bejarano para la capilla del palacio de San Telmo. Probablemente el ideólogo de la nueva decoración pictórica fuera el propio duque, quien daría las directrices a seguir a Cabral Bejarano. Aunque en el contrato no recoge estos aspectos tan concretos, si es cierto que el duque facilitó los diseños de los lunetos, otros adornos o las tribunas, demostrando un celo constante por los resultados. No es por tanto descabellado afirmar que guiara esta empresa a tenor de las obras que hoy podemos contemplar.

Por todo ello las pinturas murales que adornan el coro de la capilla responden a una estética barroca, en cuanto a composición, dinamismo, color y temática, muy alejada de la estética costumbrista por medio de la cual Cabral Bejarano alcanzó sus mayores éxitos y, en cualquier caso, más influenciada por el romanticismo de la segunda mitad del XVIII.

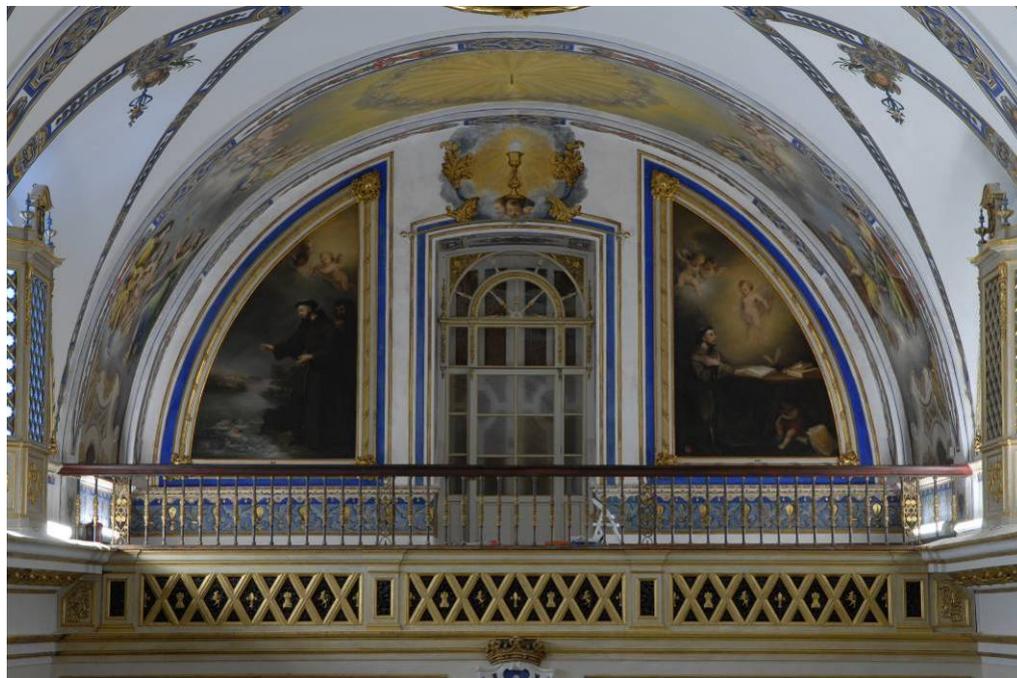
2.7. CONCLUSIONES.

Cabral Bejarano, pintor eminentemente costumbrista, retoma en las pinturas realizadas para la capilla del Palacio de San Telmo (murales y

lienzos), características propias de la época murillesca que reinterpreta a través de la óptica romántica, siguiendo las directrices marcadas por el Duque de Montpensier, responsable del encargo y gran admirador de la pintura española del siglo XVII.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Figura 1.



Tribuna de SS.AA o tribuna del coro.

Vista General.



Tribuna de SS.AA o tribuna del coro.

Detalle.

Figura 2.



Bóveda de la tribuna de SS.AA o tribuna del coro.

Vistas parciales de la bóveda.

Nº Registro: PM 6

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1. TÍTULO U OBJETO. Pintura mural y yeserías del camarín.

Santos y símbolos Eucarísticos.

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura mural.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla del Palacio de San Telmo.

1.3.4. Ubicación: Camarín de la Virgen del Buen Aire.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda, Dirección General de Patrimonio.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Exaltación a la Eucaristía a través de distintos símbolos eucarísticos y Santos que sobresalieron por su devoción y compromiso de propagación del Santo Sacramento. Símbolos alusivos a la Virgen María como son el sol, la luna, las estrellas y su anagrama, así como también símbolos relativos a la Eucaristía: "El Agnus Dei".

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas: Óleo y temple de cola. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

1.5.2. Dimensiones:

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas: No presenta.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Domingo Martínez.

1.6.2. Cronología: 1725-26.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Andaluza.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

La Universidad de Mareantes estaba constituida por los pilotos, capitanes y dueños de navíos de la carrera de Indias que existían en la ciudad desde mediados del siglo XVI. Dicha Universidad, cuyas ordenanzas fueron aprobadas por Felipe II en 1569, se asentaba en la iglesia que la antigua Cofradía Hermandad y Hospital, fundada por los Mareantes bajo la advocación de Nuestra Señora del Buen Aire, San Pedro y San Andrés, poseía en Triana, a orillas del río. Esta primera sede inaugura su casa en 1573. Constaba de casa e iglesia, permaneciendo allí los mareantes hasta 1704, año en que se trasladaron a San Telmo. La descripción de este edificio se puede seguir en los siguientes artículos⁴⁸.

En 1681, y a petición de la Universidad de Mareantes, se funda por Real Cedula de Carlos II el Real Colegio Seminario de San Telmo, con objeto de acoger a niños huérfanos y formarlos como pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador. Esta circunstancia hizo necesario buscar un nuevo espacio que acogiera a las dos instituciones. Es por ello que, a partir de 1682, se comienza a construir en el solar conocido con el nombre de San Telmo, (situado extramuros de la ciudad entre la puerta Jerez y el río), la nueva sede. La construcción del nuevo edificio se comienza en 1682 utilizándose en un principio la primitiva capilla existente dedicada al patrón de los marineros. A medida que la construcción fue avanzando se fue usando alguna dependencia más para realizar los cultos.

No será hasta 1704 cuando se trasladen las imágenes titulares a la capilla provisional, manteniéndose en funcionamiento hasta 1723. Debido a

⁴⁸ Navarro García, Luis: *La casa de la Universidad de Mareantes de Sevilla (siglos XVI y XVII)*. Pág. 743-760 en *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003; Ollero Lobato, F.: *El Hospital de Mareantes de Triana: arquitectura y patronazgo artístico* en Atrio nº 4, 1992 (Pág. 61-70); Medianero Hernández, José María, *Un ejemplo de "capilla abierta" en la Universidad de Mareantes*, Pág. 223-239 en Laboratorio de Arte nº 5

diferentes vicisitudes económicas - que obligaron a un cambio de proyecto- no se reanudan las obras hasta 1721. El fallecimiento del Maestro Mayor, Antonio Rodríguez, y la llegada del nuevo arquitecto, Leonardo de Figueroa, impulsaron de nuevo las obras, aunque con un cambio de criterio con respecto a la capilla, que se haría ahora mucho menos ambiciosa en cuanto a tamaño. Al mismo tiempo la orientación del edificio se vio modificada.

La traza de Figueroa fue presentada a la Junta el 20 de febrero de 1721, decantándose ésta por una planta de cajón sin capillas adicionales, con camarín y sacristía. El estreno de la capilla tuvo lugar el 23 de enero de 1724 y estuvo presidido por el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona. En este momento no se habían realizado ninguno de los retablos, que tardarían varios años en terminarse.

Independientemente del curso de las obras, la Junta de la Universidad de Mareantes iba encargando todo el programa iconográfico de la capilla, que se materializaría en la realización de cinco retablos más el conjunto de lienzos y pinturas murales de la capilla, sin faltar piezas de orfebrería para el ajuar litúrgico. El encargo del programa pictórico fue hecho al mejor pintor sevillano del momento, Domingo Martínez.

Domingo Martínez nace en Sevilla en 1688. El Conde del Águila, quien conoció personalmente al pintor⁴⁹, señala que en su juventud fue paje del canónigo Abaría, que sus inicios en el mundo de la pintura fueron a través de la miniatura y que fue fraile agustino en Cádiz.

Inicia su formación artística con Juan Antonio Osorio, pintor desconocido de quien no se conservan referencias. Posteriormente se le relaciona con Valdés Leal, de quien recibe lecciones hasta su marcha a Cádiz en 1719.

En 1714 contrajo matrimonio con Mariana de Espinosa, con quien tuvo cinco hijos. Vivió en la calle de las Beatas, en la parroquia de San Martín,

⁴⁹ CARRIAZO. M. *“Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”*. Archivo Español de Arte 5. Madrid, 1921. Pág.181.

pasando más adelante a la calle de los Lisos, en el barrio de San Lorenzo, donde permanecería hasta su muerte en 1749.

Según señala el mencionado Conde del Águila fue un hombre afable, trabajador y culto, a quien todos llamaban "Dominguito", que llegó a poseer una amplia biblioteca, así como un taller propio en el que se formaron jóvenes pintores como Pedro Tortolero, Andrés Rubira y Juan de Espinal quien, casado con una de las hijas de Martínez, heredó el taller.

Mantuvo una estrecha relación con el pintor francés Jan Ranc durante la estancia de este como pintor de corte en Sevilla (1729 – 1733). El interés real por la pintura de Martínez le valió una invitación para formar parte de la nómina de pintores de corte, pero el sevillano rehusó, permaneciendo en la ciudad hispalense.

En 1717 recibe su primer encargo: la decoración de la Capilla Sacramental de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla. Años después, ya en 1723, vuelve a aparecer en la Capilla del Palacio de San Telmo, donde además de la decoración mural del presbiterio, camarín y sacristía, realizó diversos lienzos y diseñó la traza del Retablo Mayor y de dos de los cuatro retablos laterales. Autores como Fernández López⁵⁰ han señalado la importancia del arzobispo Salcedo y Azcona, mentor de Martínez, en el encargo de esta tarea. Todo el programa iconográfico de la capilla está relacionado con la infancia, la educación y la formación en las artes de la navegación, de ahí que aparezcan santos y episodios de la vida de Jesús relacionados con la infancia, el mar y la marinería.

Antes de llevar a cabo la decoración de la bóveda del presbiterio, el pintor presentó un boceto a la Diputación del Colegio. Según expone Mercedes Jos López⁵¹, la obra tuvo que haberse terminado a principios del año de 1723, ya que existe un documento donde se manifiesta la realización del pago acordado por la terminación de la obra. Dicho pago se efectuó el 30

⁵⁰ FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. La pintura mural de Domingo Martínez. En AAVV: *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación el Monte, 2004. Pág. 57-63.

⁵¹ JOS LÓPEZ, M.: *La Capilla de San Telmo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986. Pág 74.

de junio de 1723 y ascendió a 2.200 reales de plata. Además se especifica el pago de 200 reales más, en señal de ayuda de costas, por haber realizado la obra a plena satisfacción. Esto demuestra la gran admiración que se tenía en el Colegio-Seminario de San Telmo hacia el pintor Domingo Martínez. En cuanto a la decoración pictórica del camarín de la Virgen del Buen Aire, según los libros de cuentas, Domingo Martínez la realizaría entre los años de 1725 y 1726⁵².

Para realizar toda esta serie de encargos, el pintor contó con un nutrido equipo de ayudantes y colaboradores de los que se conocen los salarios diarios. Entre sus colaboradores, un total de catorce, destacan Gregorio Espinal, Andrés de Rubira, y Pedro de Acosta⁵³. Esta nómina de personas vinculadas a las obras de San Telmo explica la desigualdad de las pinturas que sobre todo se hace más evidente en los lienzos de menor formato (la multiplicación de los panes y los peces, la pesca milagrosa y Jesús calmando la tempestad).

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La decoración del Camarín de la capilla del Palacio de San Telmo no ha sufrido ningún cambio de ubicación. La propiedad del mismo ha ido pareja a los cambios de propiedad y usos del inmueble, fundado en origen como nueva sede de la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos. A continuación se detallan dichos cambios:

- **Universidad de Mareantes (1704-1793)**. El origen de la institución se sitúa en torno a 1555. Las ordenanzas fueron aprobadas y firmadas por Felipe II en Galapagar el 22 de marzo de 1569.

La primera sede se localizaba en Triana, donde permaneció desde 1573 hasta 1704, (aunque no fue vendida hasta 1778).

Anteriormente, en 1682, ya había comenzado a construirse el edificio de San Telmo, produciéndose el traslado definitivo en 1704.

⁵² IBIDEM. Pág. 76.

⁵³ IBIDEM. Pág. 77.

El 23 de abril de 1793 se suprime la Universidad de Mareantes.

- **Colegio Seminario Niños Huérfanos (1681-1847)** (Real Cedula de Carlos II del 17 de junio). En 1681, y a petición de la Universidad, se funda el Real Colegio Seminario de San Telmo con la función de acoger a niños huérfanos y formarlos como pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador.

Se separa de la Universidad por Real Cedula de Carlos III de 6 de noviembre en 1786 y pasa a depender de Secretaría de Estado y Despacho Universal de la Marina. En 1841 se suprime el Colegio y se traslada a Málaga.

- **Colegio Naval Militar (1841-1847)**. El 7 de julio de 1847 que se suprimen las enseñanzas náuticas.

- **Oficina Sociedad Ferrocarril (julio-octubre de 1847)**.

- **Colegio Real de Humanidades** conocido como Universidad Literaria. **Octubre de 1847 - julio de 1849**.

- **Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898)**. En 1893 se produce la donación de parques al Ayuntamiento de Sevilla.

- **Arzobispado de Sevilla (1898-1989)**.

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902).

En 1968: Declaración de Monumento Histórico-Artístico.

- **Junta de Andalucía. (1989 - Actualidad)**. "Cesión Institucional" de 19 de septiembre de 1989.

En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Presenta serie de repintes cubriendo la capa pictórica. Además se conoce que tanto las flores que aparecen de fondo en la pintura del primer piso, como las hojas de vid del tercer piso se deben a intervenciones del siglo XX. Por otra parte, la pintura mural del primer piso enmarcaba en su origen un lienzo dedicado a la multiplicación de los panes y los peces, realizado por Domingo Martínez.

2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la actualidad no ha participado en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Las pinturas murales del Camarín de la Virgen del Buen Aire muestran la exaltación de la Eucaristía a través de distintos símbolos eucarísticos, así como Santos que sobresalieron por su devoción y compromiso de propagación del Santo Sacramento⁵⁴.

El Santísimo Sacramento como principal misterio divino, siendo a partir del Concilio de Trento el Dogma de fe más importante para el cristianismo.

Entre los Santos Eucarísticos representados destacan los cuatro Padres de la Iglesia Latina, los cuales coronan la composición. San Gregorio se representa como Papa y es considerado el patrón de los profesores. A San Agustín y a San Ambrosio se les representan como obispos con báculo y mitra. San Agustín fue quién defendió y anunció a la eucaristía como el pan de la concordia cuando contempló la división de la Iglesia en donatista y católica en el norte de África. San Jerónimo aparece como cardenal con

⁵⁴ Libro 22. H. 467. Libro 23. Fol. 348-349. Libro 24 y libro 175.

pluma y pergamino en la mano, en alusión a su traducción de la Biblia del hebreo al latín, la Vulgata, y del griego al latín.

Además de los cuatro Padres de la Iglesia, otros dos Santos más completan el repertorio iconográfico. Uno de ellos es Santo Tomás de Aquino, quién se representa con dos alas sobre sus espaldas, así como con un Ostensorio en una mano, en alusión a su amor por la Eucaristía, mientras sostiene en la otra mano una pluma. A Santo Tomás se le considera el "Doctor Angélico", ya que se le compara con los ángeles por poseer sus cualidades: inteligencia, sabiduría y pureza⁵⁵. Además se le menciona como Doctor Eucarístico, por lo mucho y bien que escribió sobre el misterio Santo Sacramento⁵⁶.

Además de Santo Tomás de Aquino, se representa a San Pacual Bailón, quién aparece en alusión al amor y devoción que tuvo hacia el misterio de la Eucaristía.

Por otra parte, varios símbolos eucarísticos enriquecen a la composición. Estos son las espigas de trigo, en alusión al cuerpo de Cristo, interpretado como el pan de la Eucaristía, y signo de bondad de Dios hacia los hombres.

"Yo soy el pan de vida; el que a mí viene, nunca tendrá hambre; y el que en mí cree, no tendrá sed jamás... Yo soy el pan vivo que descendió del cielo; si alguno comiere de este pan, vivirá para siempre" (Juan 6: 35, 51).

Igualmente Cristo se compara con la vid principal, la que no sólo mantiene arraigada la planta en el suelo, sino que también nutre los pámpanos que salen de ella y dan fruto.

⁵⁵ "Vosotros le veys honrado de la Santa Iglesia con el glorioso timbre de Dr. Angelito... por la gran perspicacia, prontitud y alta comprensión de su entendimiento discurrendo, hablando y tratando de Dios...", *Los profanadores del Templo y Santo Thomas de Aquino*. Sermones cuaresmales. Sin foliar. Ms. 798 Biblioteca Universitaria de Barcelona.

⁵⁶ *Los profanadores del Templo y Santo Thomas de Aquino*. Sermones cuaresmales, Oc.

“Yo soy la vid, vosotros los pámpanos; el que permanece en mí, y yo en él, éste lleva mucho fruto; porque separados de mí nada podéis hacer” (Juan 15:5).

Además, el pelícano, el cual se representa en repetidas ocasiones, simboliza al ave que da de comer a sus polluelos con el alimento que extrae con el pico de la bolsa de piel del pecho. La tradición cristiana, a partir del arte medieval, lo viene utilizando como símbolo eucarístico, viendo en su sangre vivificadora la Figura de la sangre redentora de Cristo.

De esta manera Cristo eucarístico, en el himno *'Adoro te devote'*, atribuido a Santo Tomás de Aquino, es llamado *'Pie pellicane'* ('Pelícano santo'), siendo este uno de los Santos Eucarísticos representados en la obra analizada.

En cuanto a la iconografía de las **yeserías del interior del camarín** es posible afirmar que representan distintos motivos alusivos a la Virgen María, así como a la Eucaristía, enriquecidos mediante profusa y dinámica decoración de diferentes motivos vegetales y florales. Todos estos elementos están realizados con el color blanco sobre fondo azul, correspondiendo a la simbología de los colores marianos.

Los motivos que completan el programa iconográfico son: ramilletes florales y de frutales, veneras, pequeñas cabezas aladas y reiteradas representaciones de hojas y roleos de acanto.

Los símbolos que aparecen en la escalera del camarín aluden a la Virgen María. Se tratan del sol y la luna en alusión a la visión apocalíptica de la Virgen María "Una mujer vestida de sol y con la luna bajo los pies...". La estrella alude a la Virgen como "Stella Maris", denominación que en la capilla de los mareantes está doblemente justificada. El nombre de María es interpretado por santo Tomás de Aquino como "*Estrella del mar e iluminadora*" de los navegantes que andan por el mar proceloso de este mundo: "El nombre propio de María, dice, se interpreta estrella del mar e iluminadora, y en su lengua significa *Señora*, por lo que en el Apocalipsis

se pone la Luna bajo sus pies"⁵⁷. También la llama *Sol*, porque en ella no hubo mancha alguna de pecado.

En segunda planta, correspondiendo con el camarín de la Virgen del Buen Aire, se exhibe el **anagrama de María**. La "A" y la "M" del "Ave María" enlazadas resaltan el papel que adquiere la Virgen María en el camarín. El anagrama simboliza el saludo del ángel a la Virgen: "AVE MARÍA GRATIA PLENA", símbolo de su maternidad espiritual.

Se concluye el programa iconográfico con la representación del **Agnus Dei**, en alusión a Jesucristo como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres. Este motivo iconográfico deriva del cordero que se sacrificaba por los judíos durante la Pascua.

"Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: «He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo. Este es por quien yo dije: Detrás de mí viene un hombre, que se ha puesto delante de mí, porque existía antes que yo. Y yo no le conocía, pero he venido a bautizar en agua para que él sea manifestado a Israel..." Jn 1, 25-37.

Asimismo, la imagen de Jesús como Cordero de Dios proviene de los textos proféticos, especialmente Isaías (Is 53, 7) y Ezequiel (Ez 46, 13-15), interpretado primero por San Pablo en I Co 5, 7, y posteriormente por San Juan en el Apocalipsis, donde Jesús aparece como Salvador y Juez.

En la fachada exterior se presenta el pozo y la fuente, que apresuran el contenido del interior, además del escudo de los Borbones y el cañón, aludiendo a su protección real y dedicación del edificio.

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

La pintura mural del camarín se distribuye en el primer y tercer piso. Mercedes Jos López, en su monografía de la Capilla de San Telmo, destaca

⁵⁷ Mateos, c. 1, ed. Marietti, Taurini, 1925.

la apreciable calidad de dichas pinturas. En el primer piso del camarín se presenta sobre un frente de altar adosado a la parte posterior del retablo mayor. Éste, realizado posteriormente en el siglo XVIII por Miguel de Quintana, presenta decoración de motivos vegetales elaborados a base de incisiones doradas sobre fondo de color jacinto. Se trata de fino y estilizado tallo vegetal, originado en perla central, de donde emergen esquematizadas hojas de acanto y rematado en roleos. Esta decoración se distribuye en tres calles, siendo la central de mayores dimensiones, y una superior horizontal, a modo de friso. Una sarta de perlas doradas delimitan a cada una de las calles.

La ornamentación pictórica se distribuye en el intradós del arco y consiste en la reiteración de representaciones de Santos eucarísticos laureados con distintos elementos vegetales (Fig.1). Además, estos santos se encuentran inmersos en toda una composición de motivos florales y vegetales, combinando diversas tonalidades cromáticas. Este repertorio se completa con símbolos eucarísticos como son los racimos de vid, las espigas y los pelícanos. El interior se presenta centrado por motivo vegetal, característico del repertorio ornamental de Domingo Martínez, de ocho hojas donde se asienta un girasol dorado. A cada lado descende un casetón mixtilíneo, de bordura dorada, donde se subscriben, en cada uno, tres efigies de Santos eucarísticos circundados por medallones mixtilíneos. Los dos situados en la cima, descansan sobre una peana avenerada de color dorado y enmarcada por dos pelícanos, mientras los centrales hacen lo propio sobre peana mixtilínea, también de color dorado, a modo de tambanillo. Esta se encuentra enriquecida en el centro por pequeña cabeza alada, también en color dorado, de donde pende un racimo de flores y frutas. Igualmente, la peana reposa sobre otra cabeza angelical de cuatro alas, dos doradas y dos de plumaje níveo, enmarcada, a su vez, por dos pelícanos. Sin embargo, el Santo que se sitúa en el extremo inferior, laureado por roleos vegetales enfrentados, no descansa sobre ninguna peana.

Los Santos que se representan, de izquierda a derecha y de arriba abajo, son los siguientes: El primero es San Gregorio (1) (540-604), papa y uno de los cuatro primeros Doctores de la Iglesia Latina. Se encuentra ataviado con tiara papal, capa pluvial y la cruz papal de tres travesaños. Debajo de este, el padre de la Iglesia y tercer Doctor de la Iglesia Latina, San Agustín (2) (354-430), con indumentaria episcopal y báculo en la mano. A continuación, se representa al Doctor de la Iglesia Santo Tomás de Aquino (3) con alas asomándose por la espalda y sosteniendo con su mano izquierda un Ostensorio, mientras con la derecha aferra a una pluma (Fig. 2).

En el margen izquierdo se muestra al obispo San Ambrosio (340-397), ataviado como obispo sosteniendo entre sus manos el báculo y un libro abierto. Debajo de este se asienta el Doctor y Padre de la Iglesia San Jerónimo (346-420), el cual se muestra con indumentaria eclesiástica conformada por esclavina carmesí, sobrepelliz blanco con ribeteado inferior de encajes sobre alba, también carmesí. Cierra la composición, San Pascual Bailón (1540-1592), (6) con el hábito de franciscano y esclavina de color carmesí. En una mano ostenta una pluma, mientras con la otra sostiene un libro abierto (Fig. 3).

En el tercer piso, la pintura mural se distribuye en torno al arco de medio punto que conecta y envuelve el pequeño retablitto de la parte postrera del Manifestador superior. Esta descende por todo el intradós del arco de medio punto. Se trata de una afiligranada orla dorada de estilizado tallo vegetal de donde emergen brotes de flor y se concluye en roleos sobre fondo de color níveo. En esta pantalla de formas circulares se enmarañan guirnaldas de pámpanos de vid. Además, aparecen cintas rosáceas que se enredan en las Figuras de ángeles niños, así como haces de espigas distribuidas a través de toda la obra. Destacan en la composición las Figuras de ángeles Niños de cuerpo entero, agrupados en grupos de tres, que se intercalan con pequeñas cabezas aladas. Toda la composición se encuentra enmarcada por angosta moldura de color dorado (Fig. 4).

La decoración en yesería del camarín se distribuye a través de los techos, tanto de los tres niveles como de la caja de escalera que recorre las tres plantas que componen al camarín.

Entre las yeserías de los vuelos de la escalera aparecen tres medallones con símbolos marianos. Se representa el sol, la luna y la estrella. En la cúpula ovalada que corresponde a la escalera (Fig.5), los motivos ornamentales, sin excesivo volumen, se encuentran inmersos en surcos mixtilíneos de angulosos esquemas geométricos. Los motivos decorativos consisten en la reiteración de veneras entre motivos vegetales, hojas muy carnosas de acanto, dibujando curvas y contracurvas, y roleos. Las aristas de la bóveda se enriquecen con guirnalda vegetal. La bóveda se asienta sobre cuatro pechinas centradas por óvalo en relieve entre decoración vegetal.

La primera planta corresponde con el sagrario proyectado al interior de la capilla mediante el retablo mayor. La segunda sería la correspondiente a la hornacina donde se ubica la Virgen del Buen Aire, siendo la tercera la que custodia al habitáculo del manifestador superior. Asimismo, cada planta se distribuye en tres espacios separados por arcos rebajados los centrales, y adintelados en los extremos. Estos espacios presentan bóveda elíptica en el centro y de arista en los laterales. Dicha ornamentación en yesería ostenta una monocromía azul pálido en los fondos, dejando la apariencia nítida a los relieves, aunque originariamente se piensa que estos estuvieran policromados en dorado. El diseño se configura a base planos simétricamente enfrentados de talla precisa y visiblemente ahuecada. En la primera planta se presenta una decoración turgente de motivos vegetales, hojas muy carnosas de acanto, dibujando curvas y contracurvas, y roleos. Un ramo de rosas inmerso en una venera centra la composición. A medida que se imprime más altura, dicha decoración se muestra más compleja.

La segunda planta, la que corresponde con el camarín de la Virgen del Buen Aire, se encuentra centrada por el anagrama de María y corona.

Presenta bóveda de arista dividida en cuatro espacios triangulares. Cada espacio se compone de cabeza alada rematando la composición entre turgente decoración vegetal de laboriosas hojas de acanto, dibujando curvas y contracurvas, y llamativos roleos.

Y finalmente en la tercera planta, la que coincide con el manifestador, siendo este el espacio más luminoso y complejo, la decoración en escayola se extiende hasta la media altura del paramento. Con este espacio se culmina todo este conjunto decorativo. En las paredes destaca en la composición el óculo estrellado que da acceso a la luz del exterior que se antepone al vano del manifestador. El óculo se exhibe laureado por sarta de pequeñas hojas de acanto enroscadas (Fig.6), mientras el vano del manifestador se encuentra enmarcado por moldura mixtilínea rematada con frontón curvo y quebrado. Además, en su zona central, se asienta decoración vegetal de roleos de hojas de acanto, así como en los extremos emergen dos pequeños jarrones con racimo de tres rosas.

Por otra parte, el techo se cierra con bóveda festoneada gallonada compuesta por ocho nervaduras, originando segmentos cóncavos que se enriquecen con profusa decoración vegetal (Fig.7). Las aristas que convergen en el centro de la bóveda se decoran mediante alternancia de guirnaldas de racimos de flores y frutos. Se alternan, en los comienzos de estas guirnaldas, pequeñas cabezas aladas entre veneras con veneras al revés de donde surge una extensa lazada. En el centro se asienta el Cordero Pascual sobre el libro de los siete sellos, ya que corresponde al espacio donde se ubica el Manifestador del retablo mayor. La bóveda descansa sobre cornisa denticulada de color níveo sobre entablamento de color azul donde se distribuyen dieciséis cabezas aladas equidistantes, entre esquemática decoración vegetal. Igualmente, la cornisa descansa sobre cuatro sobresalientes ménsulas en las esquinas, así como por otras cuatro más pequeñas en el centro de cada lado del habitáculo. Todas las ménsulas presentan análoga decoración ornamental a la bóveda.

Esta decoración en yesería se puede poner en relación con las realizadas en la Iglesia de Santa María la Blanca por los hermanos Pedro y Miguel Borja. Esta data de la segunda mitad del siglo XVII, concretamente entre los años de 1662 y 1665, por lo que pudo haber influido en la realización de las yeserías de la Capilla del Palacio de San Telmo. La traza pudo ser realizada por el escultor sevillano Pedro Roldán. La sobriedad exterior del templo de Santa María la Blanca contrasta con la riqueza de su interior. En la decoración de la bóveda central se aleja de la imbricada articulación formal de la primera mitad del siglo XVII y se reitera en los mismos elementos decorativos que se emplean en la decoración del camarín de la Capilla del Palacio de San Telmo. Está decorada a base de profusa y volumétrica decoración de yeserías con motivos geométricos, ángeles, guirnaldas, querubines y exuberante vegetación (Fig.8). Posee influencias islámicas en cuanto a las formas, así como en la ilusión espacial y apego al "horror vacui", simulando el juego e estalactitas con los golpes de yeso policromado. Su decoración interior supone uno de los máximos logros del barroco sevillano y constituye uno de los conjuntos de yeserías más importantes e influyentes que se proyectó al resto de Andalucía e Hispano América.

La pintura mural fue una importante faceta dentro de la producción pictórica de Domingo Martínez. En ella se observan las características de su trabajo, siempre marcado por la irregularidad técnica. Cabe destacar el excepcional dominio de la composición y del color, rasgos muy acordes con el espíritu renovador de la cultura y el arte en el siglo XVIII. En su paleta es posible percibir combinaciones de colores complementarios muy arriesgadas en la época y no utilizadas desde la llegada del naturalismo. A ello hay que añadir el uso de la perspectiva y sus conocimientos del dibujo arquitectónico, recursos a partir de los cuales creó verdaderas escenografías. Parte de estos recursos pudo haberlos asimilado de Lucas Valdés, segundo maestro de Martínez hasta su marcha a Cádiz en 1719, donde se convertiría en profesor de matemáticas en la Escuela Naval, abandonando la pintura y propiciando el rápido desarrollo profesional de su discípulo en Sevilla. De Valdés, gran muralista, pudo aprender la

técnica al temple y los secretos de la perspectiva y la “quadratura” en la decoración de muros y bóvedas. No obstante es conocida la presencia en su biblioteca⁵⁸ de numerosos tratados de arquitectura, matemática y perspectiva entre el que destaca la “Perspectiva Pictorum et Architectorum” de Adrea Pozzo (publicado en Roma en primera edición de 1693-1702). Éste, además, llevaba anexa la obra “Breve istruttione per dipingere a fresco”⁵⁹. También en su biblioteca contaba con un ejemplar de “El museo pictórico y escala óptica”, (editados entre 1715 y 1724), de Acisclo Antonio Palomino. Este pintor y teórico del arte estuvo influenciado por pintores italianos, (como el napolitano Luca Giordano, activo en España entre 1692 y 1702), realizando pinturas murales a modo de grandes glorias celestes con personajes y símbolos dispuestos en perspectiva.

Asimismo, entre las obras más llamativas de su biblioteca, se localiza el libro de Fernando Torres Farfán titulado “*Fiestas de la Catedral de Sevilla*”, en el que se puede observar un rico contenido iconográfico de diseños, en los que se pudo haber basado para llevar a cabo la pintura mural del presbiterio. Destaca entre otros, el empleo continuo de abundantes tallos vegetales que se entrelazan y se enriquecen con pequeños ángeles de donde penden guirnaldas de flores asidas mediante cintas decorativas.

Domingo Martínez usó en sus obras murales una técnica mixta de temple oleoso sobre yeso sobre una capa de preparación impregnada de cola animal. Como se desprende del estudio realizado con motivo de la restauración de las pinturas de la iglesia del antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla, (actual Museo de Bellas Artes)⁶⁰, empleó fundamentalmente colores terrosos con presencia de minio, albayalde, bermellón, azul de esmalte y verde azurita.

⁵⁸ ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F.: *La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII* en Atrio nº 6, Sevilla, 1993

⁵⁹ SHLOSSER, J. “La literatura clásica” Ed. Española, Madrid, 1976, p.530-531.

⁶⁰ AGUILAR GUTIÉRREZ, J. y L.F. MARTÍNEZ MONTIEL. “Las pinturas murales del Museo de Bellas Artes de Sevilla”. Laboratorio de Arte, 5. Universidad de Sevilla, 1992. Págs. 17 – 26.

Tras sus trabajos en la capilla del Palacio de San Telmo, Domingo Martínez contrata la pintura de la capilla del Hospital de la Misericordia de Sevilla, basada en pasajes evangélicos, alegóricos, emblemáticos y hagiográficos, (Fig.9). En estas pinturas Martínez aún mantiene las influencias de la pintura de Murillo, sobre todo en lo referente al color.

En 1727 realiza, junto a Miguel Moreno, la realización de la decoración mural de la Iglesia del antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla, centrándose esta sobre todo en el crucero.

A partir de 1729, año en que se instalan en Sevilla los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, el estilo de Martínez se ve influenciado por los pintores italianos y franceses llegados como parte de la corte real, en especial de Jan Ranc. Su pintura se hace entonces más refinada, elegante y amable.

En 1740 recibió 2.000 ducados por parte de la Fábrica de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla por la pintura, dorado y estofado de la capilla y altar de la Virgen de la Antigua.

En su etapa final, en torno a 1745, realiza las pinturas de los muros de la iglesia del colegio jesuita de San Luís de los Franceses (exedra de los pies, capilla doméstica y sacristía de la misma), sin duda su obra mural más arriesgada. En esta obra es posible observar una pintura más madura influenciada por la pintura de estilo rococó llegadas desde Europa.

Atribuidas son las pinturas murales localizadas en la Sala de Profundis del Convento de Santa Inés de Sevilla en las que se representa un falso dosel y una serie de ángeles portando cartelas e incensarios.

En todo este repertorio de decoración mural se puede contemplar como se reitera en el empleo de soluciones decorativas. Insiste en la integración de los elementos decorativos en surcos mixtilíneos o en medallones ovalados, estando estos en ocasiones laureados con palmas. Además, se repite en la turgente y sinuosa decoración vegetal de apariencia marmórea

donde destacan las numerosas molduras doradas. Esto se puede contemplar en las pinturas murales de San Lorenzo realizadas en 1717, en las de la Iglesia del Hospital de la Misericordia de 1724, así como en las pinturas de la Iglesia del Exconvento de la Merced, actual Museo de Bellas Artes, de 1727.

Los Santos representados en el primer piso del Camarín son los mismos que años anteriores, a finales del siglo XVII, el pintor sevillano Lucas Valdés pintara para el lienzo de la Alegoría de la Eucaristía de la capilla Sacramental de la Iglesia de San Pedro de Sevilla. En este cuadro el autor asienta el Ostensorio en la cúspide de la composición mientras distribuye en el extremo inferior del lienzo a los seis santos eucarísticos que también aparecen en la obra analizada (Fig.10).

2.7. CONCLUSIONES.

Domingo Martínez fue muy criticado a causa de su opción estética tardobarroca, opción muy alejada de los conceptos academicistas imperantes en Sevilla. Sin embargo, su trabajo arrojó un halo de belleza y elegancia a la pintura española del siglo XVIII, convirtiéndose en el mejor pintor andaluz de la primera mitad del XVIII, gracias al logrado equilibrio entre la tradición murillesca y la modernidad influenciada por la pintura europea. Asimismo, fue un autor polifacético de fuerte personalidad cuyos conocimientos de arquitectura y perspectiva le permitieron dedicarse, no solo a la pintura, sino también al diseño de retablos o de yeserías como en este caso, donde muestra un gran alarde de minuciosidad e imaginación.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Figura 1.



Altar adosado a la parte posterior del retablo mayor.

Primer piso del Camarín.

Decoración pictórica del arco: Domingo Martínez, 1725-1726.

Figuras 2 y 3.



Decoración pictórica del intradós del arco.

Primer piso del Camarín.

Domingo Martínez.

Figura 4.



Arco adosado a la parte posterior del retablo mayor.

Tercer piso del Camarín.

Domingo Martínez, 1725-6.

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Figura 5.



Cúpula ovalada de la escalera

Atribuida a José Maestre y diseño a Domingo Martínez, 1723

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Figura 6.



Óculo de la tercera planta. Camarín.

Atribuida a José Maestre y diseño a Domingo Martínez, 1723

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.



Figura 7.**Bóveda gallonada.**

Tercera planta. Camarín.

Atribuida a José Maestre y diseño a Domingo Martínez, 1723

Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

Figura 8.**Bóveda de la nave principal.**

Hermanos Borja, Segunda mitad del siglo XVII

Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.

Figura 9.



Iglesia del hospital de la Misericordia. Sevilla.

Bóveda del presbiterio. Domingo Martínez.

FIGURA 10.



Alegoría de la Eucaristía.

Lucas Valdés 1661-1725.

Capilla Sacramental,
Iglesia de San Pedro, Sevilla.

Nº Registro: PM 7

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURA.

1.1. TÍTULO U OBJETO. Alegoría de la Eucaristía.

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura mural.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla del Palacio de San Telmo.

1.3.4. Ubicación: Sacristía. Bóveda.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda, Dirección General de Patrimonio.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Alegoría en la que se representan pasajes bíblicos y elementos alusivos al sacramento de la Eucaristía y a su celebración como parte de la liturgia.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas: Óleo y temple de cola. Mortero de yeso sobre fábrica de ladrillo.

1.5.2. Dimensiones: 8 x 7 x 7m. (h x a x p)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas: Presenta cinco inscripciones en latín alusivas a las escenas representadas.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Domingo Martínez.

1.6.2. Cronología: 1725 - 1726.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Andaluza.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

La Universidad de Mareantes estaba constituida por los pilotos, capitanes y dueños de navíos de la carrera de Indias que existían en la ciudad desde mediados del siglo XVI. Dicha Universidad, cuyas ordenanzas fueron aprobadas por Felipe II en 1569, se asentaba en la iglesia que la antigua Cofradía Hermandad y Hospital, fundada por los Mareantes bajo la advocación de Nuestra Señora del Buen Aire, San Pedro y San Andrés, poseía en Triana, a orillas del río. Esta primera sede inaugura su casa en 1573. Constaba de casa e iglesia, permaneciendo allí los mareantes hasta 1704, año en que se trasladaron a San Telmo. La descripción de este edificio se puede seguir en los siguientes artículos⁶¹.

En 1681, y a petición de la Universidad de Mareantes, se funda por Real Cedula de Carlos II el Real Colegio Seminario de San Telmo, con objeto de acoger a niños huérfanos y formarlos como pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador. Esta circunstancia hizo necesario buscar un nuevo espacio que acogiera a las dos instituciones. Es por ello que, a partir de 1682, se comienza a construir en el solar conocido con el nombre de San Telmo, (situado extramuros de la ciudad entre la puerta Jerez y el río), la nueva sede. La construcción del nuevo edificio se comienza en 1682 utilizándose en un principio la primitiva capilla existente dedicada al patrón de los marineros. A medida que la construcción fue avanzando se fue usando alguna dependencia más para realizar los cultos.

No será hasta 1704 cuando se trasladen las imágenes titulares a la capilla provisional, manteniéndose en funcionamiento hasta 1723. Debido a

⁶¹ Navarro García, Luis: *La casa de la Universidad de Mareantes de Sevilla (siglos XVI y XVII)*. Pág. 743-760 en *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003; Ollero Lobato, F.: *El Hospital de Mareantes de Triana: arquitectura y patronazgo artístico* en Atrio nº 4, 1992 (Pág. 61-70); Medianero Hernández, José María, *Un ejemplo de "capilla abierta" en la Universidad de Mareantes*, Pág. 223-239 en Laboratorio de Arte nº 5

diferentes vicisitudes económicas - que obligaron a un cambio de proyecto- no se reanudan las obras hasta 1721. El fallecimiento del Maestro Mayor, Antonio Rodríguez, y la llegada del nuevo arquitecto, Leonardo de Figueroa, impulsaron de nuevo las obras, aunque con un cambio de criterio con respecto a la capilla, que se haría ahora mucho menos ambiciosa en cuanto a tamaño. Al mismo tiempo la orientación del edificio se vio modificada.

La traza de Figueroa fue presentada a la Junta el 20 de febrero de 1721, decantándose ésta por una planta de cajón sin capillas adicionales, con camarín y sacristía. El estreno de la capilla tuvo lugar el 23 de enero de 1724 y estuvo presidido por el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona. En este momento no se habían realizado ninguno de los retablos, que tardarían varios años en terminarse.

Independientemente del curso de las obras, la Junta de la Universidad de Mareantes iba encargando todo el programa iconográfico de la capilla, que se materializaría en la realización de cinco retablos más el conjunto de lienzos y pinturas murales de la capilla, sin faltar piezas de orfebrería para el ajuar litúrgico.

El encargo del programa pictórico fue hecho al mejor pintor sevillano del momento, Domingo Martínez.

Domingo Martínez nace en Sevilla en 1688. El Conde del Águila, quien conoció personalmente al pintor⁶², señala que en su juventud fue paje del canónigo Abaría, que sus inicios en el mundo de la pintura fueron a través de la miniatura y que fue fraile agustino en Cádiz.

Inicia su formación artística con Juan Antonio Osorio, pintor desconocido de quien no se conservan referencias. Posteriormente se le relaciona con Valdés Leal, de quien recibe lecciones hasta su marcha a Cádiz en 1719.

En 1714 contrajo matrimonio con Mariana de Espinosa, con quien tuvo cinco hijos. Vivió en la calle de las Beatas, en la parroquia de San Martín,

⁶² CARRIAZO. M. *“Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”*. Archivo Español de Arte 5. Madrid, 1921. Pág.181.

pasando más adelante a la calle de los Lisos, en el barrio de San Lorenzo, donde permanecería hasta su muerte en 1749.

Según señala el mencionado Conde del Águila fue un hombre afable, trabajador y culto, a quien todos llamaban "Dominguito", que llegó a poseer una amplia biblioteca, así como un taller propio en el que se formaron jóvenes pintores como Pedro Tortolero, Andrés Rubira y Juan de Espinal quien, casado con una de las hijas de Martínez, heredó el taller.

Mantuvo una estrecha relación con el pintor francés Jan Ranc durante la estancia de este como pintor de corte en Sevilla (1729 – 1733). El interés real por la pintura de Martínez le valió una invitación para formar parte de la nómina de pintores de corte, pero el sevillano rehusó, permaneciendo en la ciudad hispalense.

En 1717 recibe su primer encargo: la decoración de la Capilla Sacramental de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla. Años después, ya en 1723, vuelve a aparecer en la Capilla del Palacio de San Telmo, donde además de la decoración mural del presbiterio, camarín y sacristía, realizó diversos lienzos y diseñó la traza del Retablo Mayor y de dos de los cuatro retablos laterales. Autores como Fernández López⁶³ han señalado la importancia del arzobispo Salcedo y Azcona, mentor de Martínez, en el encargo de esta tarea. Todo el programa iconográfico de la capilla está relacionado con la infancia, la educación y la formación en las artes de la navegación, de ahí que aparezcan santos y episodios de la vida de Jesús relacionados con la infancia, el mar y la marinería.

Antes de llevar a cabo la decoración de la bóveda del presbiterio, el pintor presentó un boceto a la Diputación del Colegio. Según expone Mercedes Jos López⁶⁴, la obra tuvo que haberse terminado a principios del año de 1723, ya que existe un documento donde se manifiesta la realización del pago acordado por la terminación de la obra. Dicho pago se efectuó el 30

⁶³ FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. La pintura mural de Domingo Martínez. En AAVV: *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación el Monte, 2004. Pág. 57-63.

⁶⁴ JOS LÓPEZ, M.: *La Capilla de San Telmo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986. Pág 74.

de junio de 1723 y ascendió a 2.200 reales de plata. Además se especifica el pago de 200 reales más, en señal de ayuda de costas, por haber realizado la obra a plena satisfacción. Esto demuestra la gran admiración que se tenía en el Colegio-Seminario de San Telmo hacia el pintor Domingo Martínez.

Para realizar toda esta serie de encargos, el pintor contó con un nutrido equipo de ayudantes y colaboradores de los que se conocen los salarios diarios. Entre sus colaboradores, un total de catorce, destacan Gregorio Espinal, Andrés de Rubira, y Pedro de Acosta⁶⁵. Esta nómina de personas vinculadas a las obras de San Telmo explica la desigualdad de las pinturas que sobre todo se hace más evidente en los lienzos de menor formato (la multiplicación de los panes y los peces, la pesca milagrosa y Jesús calmando la tempestad).

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La decoración mural de la Sacristía de la capilla del Palacio de San Telmo no ha sufrido ningún cambio de ubicación. La propiedad del mismo ha ido pareja a los cambios de propiedad y usos del inmueble, fundado en origen como nueva sede de la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos. A continuación se detallan dichos cambios:

- **Universidad de Mareantes (1704-1793)**. El origen de la institución se sitúa en torno a 1555. Las ordenanzas fueron aprobadas y firmadas por Felipe II en Galapagar el 22 de marzo de 1569.

La primera sede se localizaba en Triana, donde permaneció desde 1573 hasta 1704, (aunque no fue vendida hasta 1778).

Anteriormente, en 1682, ya había comenzado a construirse el edificio de San Telmo, produciéndose el traslado definitivo en 1704.

El 23 de abril de 1793 se suprime la Universidad de Mareantes.

- **Colegio Seminario Niños Huérfanos (1681-1847)** (Real Cedula de Carlos II del 17 de junio). En 1681, y a petición de la

⁶⁵ JOS LÓPEZ, M.: La Capilla de San Telmo, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986. Pág. 77

Universidad, se funda el Real Colegio Seminario de San Telmo con la función de acoger a niños huérfanos y formarlos como pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador.

Se separa de la Universidad por Real Cedula de Carlos III de 6 de noviembre en 1786 y pasa a depender de Secretaría de Estado y Despacho Universal de la Marina. En 1841 se suprime el Colegio y se traslada a Málaga.

- **Colegio Naval Militar (1841-1847).** El 7 de julio de 1847 que se suprimen las enseñanzas náuticas.

- **Oficina Sociedad Ferrocarril (julio-octubre de 1847).**

- **Colegio Real de Humanidades** conocido como Universidad Literaria. **Octubre de 1847 - julio de 1849.**

- **Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898).** En 1893 se produce la donación de parques al Ayuntamiento de Sevilla.

- **Arzobispado de Sevilla (1898-1989).**

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902).

En 1968: Declaración de Monumento Histórico-Artístico.

- **Junta de Andalucía. (1989 - Actualidad).** "Cesión Institucional" de 19 de septiembre de 1989.

En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Se aprecian numerosos repintes que han recortado la línea de dibujo y han cubierto los colores originales en grandes zonas. Asimismo, el perfilado azul y oro corresponde a una intervención relativamente reciente.

2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la actualidad no ha participado en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La decoración mural de la Sacristía gira en torno al sacramento de la Eucaristía, consagración del pan en el Cuerpo de Cristo y del vino en su Sangre que renueva mística y sacramentalmente el sacrificio de Jesucristo en la Cruz. Para ello se han elegido varias escenas bíblicas así como diversos elementos simbólicos y/o alusivos a la celebración de este sacramento como parte de la liturgia cristiana (Fig.1).

En el intradós del arco de entrada, que data de época posterior, aparecen espigas de trigo, en alusión al pan en la Eucaristía y signo de bondad de Dios hacia los hombres; la vid, símbolo de Cristo y de su sacrificio, y la rosa, considerada símbolo de la sangre de Jesús (Fig.2).

En la escena central aparece el cáliz sobre el Libro de los Siete Sellos, acompañado por una filacteria en la que se puede leer parte del "*Lauda Sion*", poema escrito en torno a 1264 por Santo Tomás de Aquino que hoy forma parte de la liturgia del Corpus Christi. Este poema habla de la institución de la Eucaristía y de la creencia en la transubstantación de Cristo. La filacteria en concreto dice: "Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum: vere panis filiorum. Non mittendus canibus", ("He aquí el pan de los ángeles, pan de los peregrinos, verdadero pan de los hijos. No debe ser tirado"). (Fig.3)

Por su parte, el Libro de los Siete Sellos, (Apocalipsis 6:1-17; 8:1-5), junto a las siete trompetas (Apocalipsis 8:6-21; 11:15-19), y las siete copas (Apocalipsis 16:1-21), se refiere a los tres juicios de Dios. Los primeros cuatro sellos son conocidos como los cuatro jinetes del Apocalipsis. El

primer sello introduce al anticristo (Apocalipsis 6:1-2). El segundo sello causa una gran guerra (Apocalipsis 6:3-4). El tercer sello causa una hambruna (Apocalipsis 6:5-6). El cuarto sello trae plagas, más hambre, y más guerra (Apocalipsis 6:7-8). El quinto sello habla de aquellos que serán martirizados por su fe en Cristo durante el tiempo del fin (Apocalipsis 6:9-11). Dios escucha sus ruegos por justicia, y la ejecutará a Su tiempo, en la forma del sexto sello, junto con los juicios de las trompetas y las copas. Cuando el sexto de los siete sellos es abierto, ocurre un devastador terremoto, causando una crisis masiva y una terrible devastación (Apocalipsis 6:12-14). Las siete trompetas están descritas en Apocalipsis 8:6-21. Y son el "contenido" del séptimo sello (Apocalipsis 8:1-5). Por encima del Libro se eleva el cáliz, símbolo de la fe cristiana y de la redención.

Sobre el arco de entrada se representa la escena narrada en el Primer Libro de los Reyes, 19: "El Viaje de Elías al monte Horeb". Elías fue enviado a predicar la palabra de Dios. Tras caminar una día entero por el desierto se cobijó bajo un árbol y pidió su muerte Pero Dios lo impidió y envió un ángel que le dijo "Levántate y como porque largo camino te resta" ("surge comedere grandis enim tibi restat via"). Junto a él había una galleta cocida sobre piedras calientes y un jarro de agua. Comió, bebió y, fortalecido por ese alimento caminó cuarenta días y cuarenta noches hasta llegar al Monte Horeb, (Monte Sinaí). (Fig.4)

A continuación aparecen "Los portadores de vid" (Libro de los Números, 13). El Señor ordenó a Moisés que enviara a algunos hombres a explorar la tierra que entregaría a los israelitas, que observaran a sus habitantes y que trajeran frutos de aquellas tierras. Cuando llegaron al valle del arroyo Escol cortaron un sarmiento que tenía un solo racimo de uvas y entre Josue y Caleb lo llevaron colgado de una vara, tal y como reza en la inscripción "Portaverunt in vecte duo viri" ("Entre dos los llevaron colgado de una vara"). La escena simboliza el cuerpo de Jesús suspendido en la cruz, porque Jesús es el racimo pisado cuya sangre llena el cáliz de la Iglesia. Los portadores del racimo también tienen un sentido figurativo,

siendo imagen de los dos Testamentos. El que va delante, que vuelve la espalda al racimo místico y no ve lo que lleva, simboliza al pueblo judío que cierra los ojos a la verdad. El situado detrás, que tiene la mirada fija en el racimo, es la imagen de los gentiles que se unen a Cristo. (Fig.4)

La siguiente escena ilustra el momento en el que Jesús instauro el Sacramento de la Eucaristía durante la cena en la que, junto a sus discípulos, celebraba la Pascua. Alude, tal y como indica la inscripción que la acompaña, al instante en que Jesús dice "Hace esto en conmemoración mía" ("Hoc facite in meam commemorationem". Lc 22,19). (Fig.5)

Por último se observa "El sacrificio de Isaac". Según relata en el Libro del Génesis, 22. Jehová, para probar a Abraham, le solicitó que sacrificara a su hijo en el monte Moria. Destrozado por la pena, Abraham accedió al mandato, pero un enviado de Dios lo detuvo en el último momento y le ordenó que sacrificara un carnero en su lugar. Bajo la escena aparece una inscripción con texto extraído del Deuteronomio "Por varias figuras ha sido profetizado Isaac es inmolado" ("In figuris praesignatur cum Isaac immolator"). (Fig.5)

Sobre cada una de las escenas se introduce un símbolo de carácter animal: el león encontrado por Sansón en cuya boca albergaba un enjambre de abejas (Jueces 14, 18), símbolo de la Eucaristía; el cordero pascual, símbolo del sacrificio de Cristo; y el pelícano que da de comer de su propio pecho a sus crías, metáfora del sacramento de la Eucaristía: El Cuerpo y la Sangre de Cristo son el manjar y la bebida que alimentan nuestra vida espiritual de hijos de Dios. (Fig.6)

Todas estas escenas y símbolos, (exceptuando la Santa Cena), son prefiguraciones del sacramento, imágenes bíblicas del Antiguo Testamento que anuncian la realidad Eucarística y hablan de la necesidad de obedecer el mandato divino como Cristo en su pasión y muerte y la fuerza espiritual adquirida tras recibir el santo alimento.

Completando el programa iconográfico de la estancia D. Martínez incluye toda una serie de angelitos que portan elementos propios de la celebración eucarística durante la misa, entre ellas el copón, la casulla, el alba y la estola del oficiante, la Biblia, el cirio, la cruz de altar, el incensario, el atril, el sagrario y las vinajeras. (Fig.7)

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

La decoración mural realizada por el pintor Domingo Martínez para la sacristía se compone por cinco encasamientos equidistantes distribuidos a través de toda la superficie. La separación entre ellos se realiza mediante la yuxtaposición de dos casetones mixtilíneos de fondo níveo sobre cuarterón rectangular azul con moldura mixtilínea dorada. En cada uno de estos casetones se asienta una venera abatida, con extremo inferior quebrado y enroscado, donde florecen racimos y ramilletes de flores y frutas.

Los cinco encasamientos presentan forma rectangular, quedando encuadrados por marcos cóncavos con decoración en dorado. En el interior de cada encasamiento aparece una bordura azul que rodea todo el perímetro exterior. Se disponen en vertical, excepto el que actúa como clave del arco, que se asienta en posición horizontal. La decoración de los encasamientos varía. El central alberga en su interior un casetón mixtilíneo con decoración basada en estructura horadada de apariencia marmórea sobre fondo azul.

A medida que se asciende en el plano pictórico, la decoración interior de estos encasamientos es más compleja. Los encasamientos inferiores presentan la misma decoración. Consiste en forma circular conformada por variedad de cruz griega, con aplique circular dorado, en el centro y enmarcada por volutas vegetales enroscadas a la vez enfrentadas. Esta estructura se envuelve en los extremos, culminándose en copete trilobulado entre doradas volutas enroscadas a la vez que enfrentadas. Asimismo, queda proyecta hacia un plano superior e inferior por copete vegetal trilobulado, también entre doradas volutas enroscadas a la vez que enfrentadas.

Los encasamientos superiores muestran similar decoración a la de los inferiores e idéntica entre ellos. Se trata de una copiosa ornamentación vegetal de extremos enroscados donde resalta las onduladas y enroscadas molduras doradas.

Por otra parte, el encasamiento de la clave, ostenta un esquemático motivo floral de cuatro pétalos con aplique circular dorado en el centro, enmarcado por cuatro volutas doradas y por profusa ornamentación de motivos vegetales.

Toda la composición se encuentra enmarcada por cenefa decorativa. Ésta, se conforma mediante la repetición de una misma guirnalda de distintos elementos simbólicos. La guirnalda se constituye por ramo de cinco espigas asido en la base mediante lazo de color bermellón, dispuesto sobre brotes de flor enfrentados de donde emerge la cinta, del lazo de color bermellón, bifurcada en tres. Estas se adhieren a una composición de varios elementos decorativos, de color dorado, conformada por gran brote vegetal de donde surgen dos eslabones circulares de distintas dimensiones. Concluye la guirnalda con un frondoso racimo de frutos pendiendo del eslabón más pequeño.

La bóveda esquifada plana que cubre la estancia concentra el grueso de la decoración. La composición se divide en torno a las cinco partes de la bóveda. En ellas se insertan cinco escenas bíblicas relacionadas con la Eucaristía que se completan con una inscripción alusiva, en la parte inferior, y un símbolo eucarístico, en la zona inferior. A ambos lados de cada escena se sitúan una pareja de ángeles portadores de elementos litúrgicos. Todo ello entre elaboradas molduras mixtilíneas en las que se combinan el azul y el dorado sobre fondo blanco. Estas molduras resaltan las líneas estructurales de la propia bóveda, siendo similares a las empleadas en el intradós del arco de entrada, y diferencian los diversos elementos.

La escena central muestra a una corte de ángeles mancebos y querubines alados, de gran dinamismo, divididos en dos grupos. Uno de ellos porta una filacteria en la que se lee: "Ecce panis angelorum, factus cibus

viatorum: vere panis filiorum. Non mittendus canibus”, (“He aquí el pan de los ángeles, pan de los peregrinos, verdadero pan de los hijos. No debe ser tirado”)⁶⁶. El otro grupo porta el Libro de los Siete sellos y sobre éste el cáliz. El fondo es ocupado por un rompimiento de gloria de tonos dorados en el que se vislumbran pequeñas cabezas de ángeles.

Sobre el arco se sitúa “El viaje de Elías al monte Horeb”. El profeta aparece recostado sobre una piedra, bajo un árbol y sobre un fondo desértico. Junto a él un ángel que parece dirigirse a Elías y, entre ambos, un cesto y una jarra. La inscripción alusiva a la escena dice *“Surge comedere grandis enim tibi restat via”*: *“Levántate y come porque largo camino te resta”* (Primer Libro de los Reyes, 19.). En el recuadro superior se representa a un león recostado en cuyas fauces aparece un enjambre de abejas. La pareja de angelitos localizados a la izquierda de la escena portan un libro y un cirio, mientras que los de la derecha sostienen la Cruz de altar.

La siguiente escena representa a “Los portadores de vid”. Una pareja de hombres, en actitud de caminar con esfuerzo, cargan sobre sus hombros una pértiga de la que pende un enorme racimo de uvas. Bajo ellos se lee la inscripción *“Portaverunt in vecte duo viri”* (“Entre dos los llevaron colgado de una vara” Libro de los Números, 13.) En el recuadro superior aparece un ave de la que emana luz. Por su parte las parejas de ángeles de los laterales sostienen un incensario y una hoja en la que uno de ellos parece señalar un texto.

Seguidamente se observa una completa evocación de la Santa Cena. Jesús, rodeado por los doce apóstoles, centra la composición en torno a una mesa en la que destaca el cáliz y el pan. En primer plano, y en fuerte escorzo, Judas oculta tras de sí la bolsa llena de monedas. Sobre la escena aparece el significativo cordero pascual. La inscripción alusiva dice *“Hoc facite in meam commemorationem”*, Lc 22,19. (“Haced esto en

⁶⁶ La inscripción forma parte del “Lauda Sion”, poema escrito en torno a 1264 por Santo Tomás de Aquino que hoy forma parte de la liturgia del Corpus Christi. Este poema habla de la institución de la Eucaristía y de la creencia en la transubstantación de Cristo.

commemoración mía"). Flanqueando la escena aparecen dos parejas de ángeles portadores del copón y de la casulla del oficiante de la misa.

El último de los espacios de la bóveda está dedicado al "Sacrificio de Isaac". El pintor elige el instante en el que el ángel detiene el brazo de Abraham, representado como un personaje de avanzada edad y barba blanca, mientras Isaac, arrodillado a sus pies, aguarda su sacrificio. Bajo la escena reza un extracto del Deuteronomio que dice "In figuris praesignatur cum Isaac immolator" ("Por varias figuras ha sido profetizado Isaac es inmolado"). Corona la escena un pelícano que picotea su pecho para alimentar a sus crías, mientras que en los laterales aparecen los ángeles portando la estola, el alba y las vinajeras empleadas en la liturgia.

La pintura mural fue una importante faceta dentro de la producción pictórica de Domingo Martínez. En ella se observan las características de su trabajo, siempre marcado por la irregularidad técnica. Cabe destacar el excepcional dominio de la composición y del color, rasgos muy acordes con el espíritu renovador de la cultura y el arte en el siglo XVIII. En su paleta es posible percibir combinaciones de colores complementarios muy arriesgadas en la época y no utilizadas desde la llegada del naturalismo. A ello hay que añadir el uso de la perspectiva y sus conocimientos del dibujo arquitectónico, recursos a partir de los cuales creó verdaderas escenografías. Parte de estos recursos pudo haberlos asimilado de Lucas Valdés, segundo maestro de Martínez hasta su marcha a Cádiz en 1719, donde se convertiría en profesor de matemáticas en la Escuela Naval, abandonando la pintura y propiciando el rápido desarrollo profesional de su discípulo en Sevilla. De Valdés, gran muralista, pudo aprender la técnica al temple y los secretos de la perspectiva y la "quadratura" en la decoración de muros y bóvedas. No obstante es conocida la presencia en su biblioteca⁶⁷ de numerosos tratados de arquitectura, matemática y perspectiva entre el que destaca la "Perspectiva Pictorum et

⁶⁷ ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F.: *La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII* en Atrio nº 6, Sevilla, 1993

Architectorum" de Adrea Pozzo (publicado en Roma en primera edición de 1693-1702). Éste, además, llevaba anexa la obra "Breve istruttione per dipingere a fresco"⁶⁸. También en su biblioteca contaba con un ejemplar de "El museo pictórico y escala óptica", (editados entre 1715 y 1724), de Acisclo Antonio Palomino. Este pintor y teórico del arte estuvo influenciado por pintores italianos, (como el napolitano Luca Giordano, activo en España entre 1692 y 1702), realizando pinturas murales a modo de grandes glorias celestes con personajes y símbolos dispuestos en perspectiva.

Domingo Martínez usó en sus obras murales una técnica mixta de temple oleoso sobre yeso sobre una capa de preparación impregnada de cola animal. Como se desprende del estudio realizado con motivo de la restauración de las pinturas de la iglesia del antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla, (actual Museo de Bellas Artes)⁶⁹, empleó fundamentalmente colores terrosos con presencia de minio, albayalde, bermellón, azul de esmalte y verde azurita.

En la bóveda de la sacristía de la capilla del Palacio de San Telmo es posible observar la irregularidad técnica propia de Domingo Martínez, tal vez fruto de la participación en su ejecución de los miembros de su taller, con una sensible mejora en la escena central, que si pudo ser ejecutada por el pintor. No obstante se hace notoria la sobriedad con la que son representados los temas, sobre todo teniendo en cuenta el alarde decorativo desplegado en la bóveda del presbiterio. La composición, lejos de lo abigarrado de la mencionada bóveda, se limita a dos o tres personajes por escena, con fondos y entornos sencillos casi totalmente desprovistos de aditamentos superfluos.

Tras sus trabajos en la capilla del Palacio de San Telmo, Domingo Martínez contrata la pintura de la capilla del Hospital de la Misericordia de Sevilla, basada en pasajes evangélicos, alegóricos, emblemáticos y hagiográficos, (Fig.8). En estas pinturas Martínez aún mantiene las influencias de la pintura de Murillo, sobre todo en lo referente al color.

⁶⁸ SHLOSSER.J. "La literatura clásica" Ed. Española, Madrid, 1976, p.530-531.

⁶⁹ AGUILAR GUTIÉRREZ, J. y L.F. MARTÍNEZ MONTIEL. "Las pinturas murales del Museo de Bellas Artes de Sevilla". Laboratorio de Arte, 5. Universidad de Sevilla, 1992. Págs. 17 – 26.

En 1727 realiza, junto a Miguel Moreno, la realización de la decoración mural de la Iglesia del antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla, centrándose esta sobre todo en el crucero.

A partir de 1729, año en que se instalan en Sevilla los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, el estilo de Martínez se ve influenciado por los pintores italianos y franceses llegados como parte de la corte real, en especial de Jan Ranc. Su pintura se hace entonces más refinada, elegante y amable.

En 1740 recibió 2.000 ducados por parte de la Fábrica de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla por la pintura, dorado y estofado de la capilla y altar de la Virgen de la Antigua (Fig.9).

En su etapa final, en torno a 1745, realiza las pinturas de los muros de la iglesia del colegio jesuita de San Luís de los Franceses (exedra de los pies, capilla doméstica y sacristía de la misma), sin duda su obra mural más arriesgada (Fig.10). En esta obra es posible observar una pintura más madura influenciada por la pintura de estilo rococó llegadas desde Europa.

Atribuidas son las pinturas murales localizadas en la Sala de Profundis del Convento de Santa Inés de Sevilla en las que se representa un falso dosel y una serie de ángeles portando cartelas e incensarios.

2.7. CONCLUSIONES.

Domingo Martínez fue muy criticado a causa de su opción estética tardobarroca, opción muy alejada de los conceptos academicistas imperantes en Sevilla. Sin embargo, su trabajo arrojó un halo de belleza y elegancia a la pintura española del siglo XVIII, convirtiéndose en el mejor pintor andaluz de la primera mitad del XVIII, gracias al logrado equilibrio entre la tradición murillesca y la modernidad influenciada por la pintura europea.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Figura 1.



Bóveda de la Sacristía.

Vistas generales previas a la intervención.

Figura 2.



Arco de entrada a Sacristía. Motivos decorativos.

Figura 3.



Bóveda de la Sacristía.

Motivo central. Exaltación del cáliz sobre el Libro de los Siete Sellos.

Figura 4.



Bóveda de la Sacristía.

El viaje de Elías al monte Horeb.



Bóveda de la Sacristía.

Los portadores de vid.

Figura 5.



Bóveda de la Sacristía.

La Santa Cena.



Bóveda de la Sacristía.

El sacrificio de Isaac.

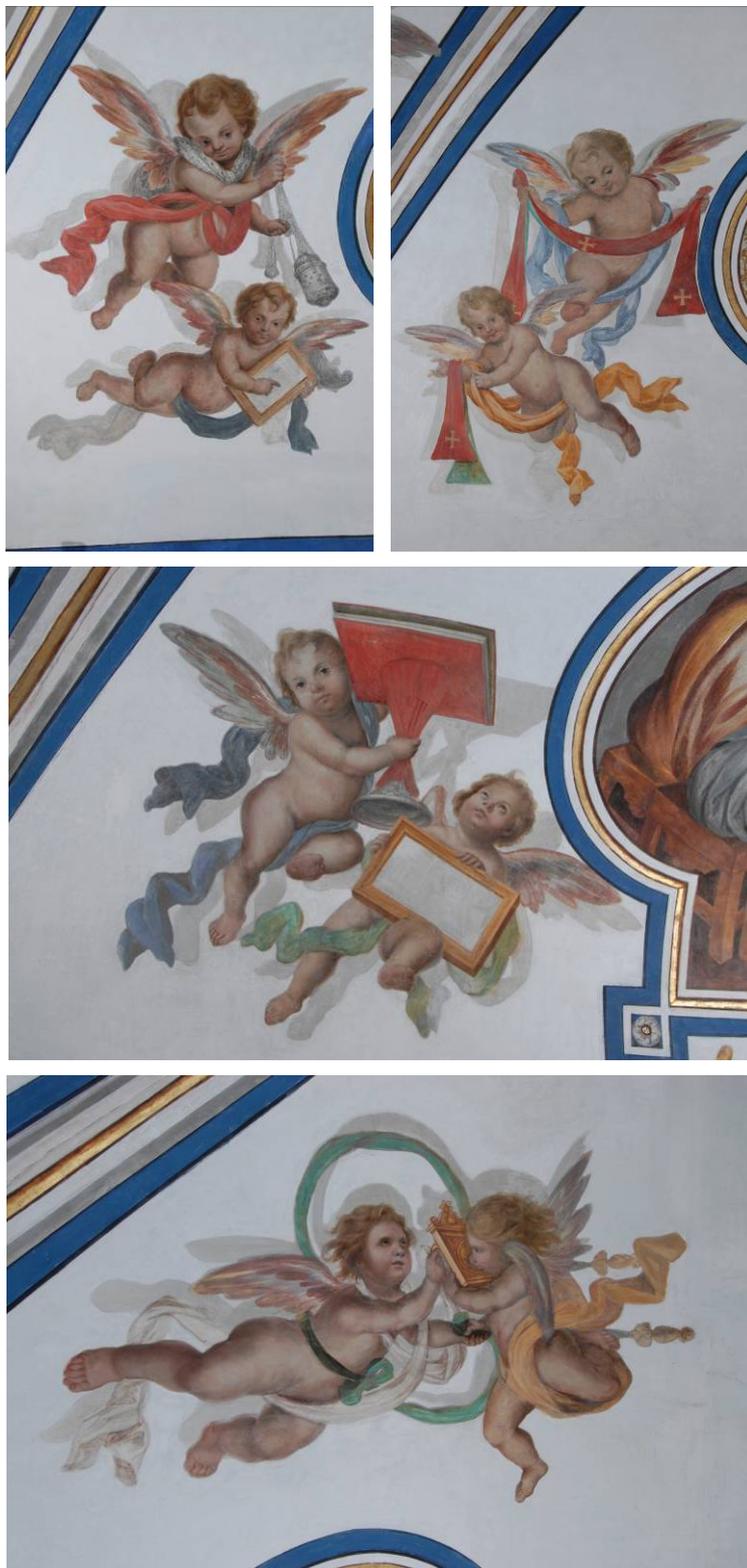
Figura 6.



Bóveda de la Sacristía.

Símbolos eucarísticos.

Figura 7.





Bóveda de la Sacristía.
Ángeles portadores de instrumentos empleados en la liturgia.

Figura 8.



Iglesia del hospital de la Misericordia. Sevilla.

Bóveda del presbiterio. Domingo Martínez.

Figura 9.



Iglesia de Santa Ana. Sevilla.

Bóveda de la capilla de la Virgen de la Antigua. Domingo Martínez.

Figura 10.



Apoteosis de San Ignacio.

Domingo Martínez, (h.a.1732). Iglesia de San Luis de los Franceses.
Sevilla.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

AAVV: *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación el Monte, 2004.

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

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

AAVV: *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación el Monte, 2004.

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

ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F.: *Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla* en Goya, nº 271-272, Madrid, 1999.

ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F.: *Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla* en Goya, nº 271-272, Madrid, 1999.

ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F. *La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII* en Atrio nº 6, Sevilla, 1993.

ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F. *El cuadro de "La Vieja Gallinera" de Pinacoteca de Munich: ¿Un Murillo o una posible copia de Domingo Martínez sobre un original de Murillo?* en Laboratorio de Arte, 1989.

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

COMES RAMOS, R.: *Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842*, en Laboratorio de Arte, nº 5, 1992

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El palacio de San Telmo*, ediciones Géver, Sevilla, 1991.

FERÁNDIZ ALBÉNDIZ, C.: *La corte sevillana de los Montpensier*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1997

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

GÁMEZ MARTÍN, J. *El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla*, en *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Fundación Caja Murcia, Murcia, 2003

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

GARROFÉ FERRER, P. *Un programa eucarístico y mariano: Las pinturas murales de la capilla sacramental de San Lorenzo de Sevilla*. En *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Siposio Internacional de Emblemática Hispánica*. Universidad Jaume I. Coord. por Victor Míguez Cornelles. Vol. 1, 2000. Págs 499-550.

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

HEREDIA MORENO, M^a C.: *Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII* en *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, Sevilla, 1982.

HEREDIA MORENO, M^a C. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1974.

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

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

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

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

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

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

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

RODRIGUEZ REBOLLO, A.: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, Fundación Unversitaria Española, 2005

SAURET, T.: *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX. Reflexiones al filo de una exposición*, en *Boletín de Arte* nº 9 Málaga, 1988

SORO CAÑAS, S.: *Domingo Martínez*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982.

VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana*, 1992, Ediciones Gudalquivir, Sevilla.

VALDIVIESO, E. *Nuevas pinturas de Domingo Martínez y Andrés Rubira* en Archivo Hispalense nº 221, 1989

VALDIVIESO, E. *Pinturas de Domingo Martínez en el hospital de Mujeres de Cádiz* en Laboratorio de Arte nº 11, Sevilla, 1998

VALDIVIESO, E.: *Una pintura inédita de Domingo Martínez: precisiones sobre una antigua atribución a Murillo* en Archivo Hispalense nº 195, Sevilla, 1982.

ANEXO DOCUMENTAL II.1**LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850.**

Presupuesto del costo de la pintura de los cuadros al óleo que se están pintando. Para la capilla del Real Palacio de San Telmo con inclusión de la pintura al temple de la bóveda de la tribuna adornos de toda la nave de la capilla, dorado de las cornisas capiteles y demás adornos conforme a lo que están pintados y dorados, cuyos dibujos están aprobados por su S.A.

Por los tres lienzos de forma ovalada que se han de colocar en los centros de la bóveda que representan, la Virgen y su santísimo hijo otro San Luis y el otro san Fernando que tienen de alto 6 pies y de ancho 5 pies 6000 r.v.

Por dos cuadros de medio punto que representan pasos de la vida de San Antonio que tienen de lado por su lado mayor 9 pies y 10 pies y por su base seis pies y dos pies 6000 r.v.

Por doce cuadros de medio punto que representan doce santos y santas según la lista que recibí para ellos los cuales se han de colocar en los dos lados de la tribuna y tienen de alto por su lado mayor 5 pies y por su base 3 pies a 800 reales cada uno 9.600 r.v.

Por la pintura de la bóveda de la tribuna de SS AA que tiene de ancho 8 ½ de pies y de largo 42 pies, pintado al temple según el dibujo 7 r.v.

La pintura y dorado de los cuatro arcos de la bóveda según esta en el arco total 4000 r.v.

Por los seis lunetos de las bóvedas que están sobre las tribunas, según los dibujos presentados a 400 r.v. cada uno 2.400 r.v.

Suma Total 39.0000 r.v.

Por pintar y dorar las seis tribunas por fuera y pintarlas por dentro, según los dibujos a 800 r.v. cada uno 4.800 r.v.

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

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

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

Las cuatros pilastras iguales a la del arco toral y dorar los cuatros capiteles que tienen tres cuartas de alto y dos tercios de ancho 4.800 r.v.

Por pintar y dorar el sofito del arco que sostiene las tribunas que sostiene la tribuna de SS AA con el dorado que le corresponde 800 r. V.

Por el adorno de la sobre puerta de las tribunas de SS AA con el adorno que le corresponde según el diseño 160 r.v.

Por pintar y dorar el techo que sostiene la tribuna principal y dorar las molduras de las impostas, con inclusión de sus dos guardillas 1.200 r.v.

Por pintar la Capilla del Bautismo con sus adornos dorados y un zócalo alrededor 600 r.v.

Colocar y adornar los milagros 500 r.v.

Por restaurar la media naranja del altar mayor en lo que tenga saltado 800 r.v.

Por las tres molduras de la sacra del evangelio y el ----- según los dibujos 2.200 r. v.

Suma Total 55.580

r.v.

Por la pintura y dorado de las doce moldura de medio punto para los santos y santas que se han de colocar a los lados de las tribunas a 160 r.v. son 1920 r.v.

Por el dorado de las dos molduras de medio punto, con sus fajas blancas a 600 r.v. 1.200 r.v

Por la hechura en madera y dorado de las tres molduras de la Virgen, San Luis y San Fernando a mil seiscientos r.v. 4.800 r.v.

Por la pintura y dorado del antepecho de la tribuna se SSAA dorar las molduras de la guardilla nueva y las molduras del arquitrabe y pintarlo 1.400 r.v.

Por hacer el antepecho de la tribuna de SSAA toda la armazón de pino y los tableros tallados en caoba según diseño 6000 r.v.

Por hacer y colocar en su sitio las seis tribunas de la capilla según el dibujo siendo de mi cuenta todo el herraje que se necesite para su seguridad a mil seiscientos reales cada uno 7.800 r.v.

Por las dos molduras grandes de medio punto en madera con sus tallados conforme a los dibujos a 640 cada uno 1.280 r. v.

Por la pintura y dorado de los zócalos de las tribunas de SSAA con sus molduras de madera y el zócalo según dibujo 2.440 r.v.

Por hacer de madera y tallar la frontalera del altar mayor, según el dibujo 2.900 r.v.

Por dorar y pintar al bruñido dicha frontalera 2.300 r.v.

Suma Total: 89.620 r.v.

Por hacer el púlpito de caoba tallada según el dibujo arreglado a la escalera que tiene 5.000 r.v.

Por arreglar la escalera y resanarla 300 r.v.

Por dorar los adornos del púlpito y de la escalera según lo mandado por SA 2.240 r.v.

Por componer las cuatro frontaleras de los cuatro altares laterales y aumentar con los adornos con el dorado que necesiten para resanarlos a 660 r.v. cada uno 2.640 r.v.

Por hacer el relicario y dorarlo que se ha de colocar en la pilastra frente del púlpito 1.500 r.v.

Por pintar los dos confesionarios de caoba dorar los filetes y molduras de las cornisas los----- pintados de coloridos y dorados siendo de mi cuenta el forrado de los reuñidos recibido para ello el terciopelo a 1200 r.v. 2.400

Por dorar las molduras de las enjutas del arco que sostienen la tribuna de SS AA 600 r.v.

Por pintar la cabeza del serafín de la imposta del mismo arco y dorar los frontones que salen de el 320 r.v.

Por pintar la cancela de la pila de la pila bautismal y dorar sus botones lanzas y guirnaldas 550 r.v.

Por pintar y dorar el escudo y corona que están colocado debajo del antepecho de las tribunas de SSAA 400 r.v.

Suma Total 105.570 r.v

Cuya cantidad figurada suman ciento cinco y mil y quinientos setenta siendo en mayo a 22 de 1850

Antonio Cabral Bejarano

ANEXO DOCUMENTAL II.2.**18 DE AGOSTO 1850**

Estado en que se encuentra las obras de pintura dorado de la Capilla del Real Palacio de San Telmo.

De los cuadros que estoy pintando para dicha capilla siete están concluidos cinco bosquejados y los restos dibujados.

La bóveda o media naranja concluida de retocar el arco toral concluido; los arcos y los lunetos están trabajándose en ellos y empezados a dorar.

Las tres molduras ovaladas las están dorando

Las catorce molduras que e tengo a mi cargo se están dorando y algunos acabados

Los confesionarios en estado de pintura

Tengo entregadas las seis tribunas

Concluidas la moldura de los milagros con sus cuadros.

Sevilla 18 de agosto de 1850 Antonio Cabral Bejarano

31 DE AGOSTO 1850

Los trabajos de los cuadros, pintura y dorado de la bóveda y demás adornos de la Capilla del Real Palacio de San Telmo siguen adelantándose en cuanto es posible.

Sevilla Agosto 31 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

7 DE SEPTIEMBRE 1850

La Pintura dorado y adornos y trabajos de moldura de la capilla del Real Palacio de San Telmo continúan trabajándose en ellos con la mayor actividad y tienen de adelantos tienen una tribuna colocada y principada otra; Las cornisas se están aparejando para dorarla y probablemente todas las molduras y sus adornos estarán concluidos en la semana siguiente. Los mecheros están concluyéndose para presentarlos a S.A. Los confesionarios están atrasados a causa del francés encargado de la pintura.

Sevilla Septiembre 7 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

28 DE SEPTIEMBRE 1850

Razón de los adelantos en los trabajos de la Capilla Real del Palacio de San Telmo en la presente semana.

Concluidos del todo las seis tribunas y doradas las cornisas de la capilla. Empezados a dorar los capiteles de las pilastras, todos los serafines de la bóveda están concluidos y dibujándose la gloria de la tribuna el grueso de la puerta de entrada a la tribuna esta muy adelantado y las molduras quedan hoy colocadas en sus respectivos sitios, las de los óvalos se colocaron dos al principio de la semana y la frontalería la están aparejando

Sevilla Septiembre 28 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

Junio 1851

Gratificación a Bejarano por las obras de la capilla 6000 r.v

A Bejarano resto de su cuenta obra en la capilla 21.834 r.v

Octubre 1851

A Bejarano últimas obras de la capilla 2875 r.v.

**ANÁLISIS DE AGLUTINANTES Y BARNICES
MEDIANTE CROMATOGRAFÍA DE GASES**

PINTURA MURAL DE LA CÚPULA DEL PRESBITERIO
Domingo Martínez

CAPILLA DEL PALACIO DE SAN TELMO
MARZO 2008

1. INTRODUCCIÓN

El presente informe se emite tras la realización de los análisis de nueve micromuestras extraídas de la pintura mural de la cúpula (Glorificación de la Virgen).

2. MATERIAL ESTUDIADO Y TÉCNICAS DE ANÁLISIS

2. 1. Localización y descripción de las muestras

AG-1 Carnación, ángel sobre San Agustín. Original (sin repinte aparente). Análisis aglutinantes.

AG-2 Raspado repinte verdoso. Análisis de aglutinantes.

AG-3 Barniz extraído con hisopo con isopropil sobre el ropaje ocre y rojo del angelote. Análisis de barniz.

AG-4 Depósito superficial oscuro ¿suciedad? extraído con hisopo con saliva artificial de CTS.

AG-5 Rojo carmín, ¿laca roja?, vestiduras. Original. Análisis aglutinantes.

AG-6 Marrón, ropajes. Original. Análisis aglutinantes.

AG-7 Amarillo ocre, fondo. Original. Análisis aglutinantes.

AG-8 Verde, Manga derecha de San Pablo (todos los estratos). Original. Análisis aglutinantes.

AG-9 Verde grisáceo, ala. Original. Ha sido fijada con acril (resina acrílica dispersa en agua). Análisis aglutinantes.

2.2. Métodos de análisis

- Cromatografía en fase gaseosa, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; Las muestras se transesterifican por adición de 20 µl de benceno y 20 µl de reactivo transesterificador. La solución orgánica obtenida tras la metilación se analiza inyectando 2 µl en un cromatógrafo de gases Fisons 8060 (CARLO ERBA serie 8000), en modo splitless con columna apolar, conectado a un espectrómetro de masas PLATFORM II de Fisons Instruments.

El TIC correspondiente a la muestra, así como el resultado de las comparaciones de los espectros de masas adquiridos con los existentes en las espectrotecas WILEY 6^a ed. y NIST/NBS. Este estudio ha sido realizado por la Unidad de Cromatografía y

Espectrometría de Masas del Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada.

3. RESULTADOS

- Muestra AG-1: se identifican los siguientes ácidos grasos: ácido acelaico, ácido palmítico, ácido oleico y ácido esteárico, en proporciones correspondientes a un aceite secante.

- Muestra AG-2: no se aprecian picos cromatográficos significativos correspondientes a aglutinantes grasos. Esto permite descartar la existencia en el temple de tanto de aglutinantes grasos como de huevo.

- Muestra AG-3: se obtienen dos picos mayoritarios no identificados pero cuyos espectros de masas parecen corresponder con un hidrocarburo y con un sesquiterpeno no oxigenado. También aparece uno minoritario con espectro de masas comparable al de otro sesquiterpeno.

- Muestra AG-4: se trata de una hisopo del que no se consigue extraer suficiente cantidad de muestra para realizar el análisis, no obstante se observan picos que podrían corresponder con los ácidos típicos de un aceite secante.

- Muestra AG-5: se identifican los siguientes ácidos grasos: ácido acelaico, ácido palmítico y ácido esteárico, en proporciones correspondientes a un aceite secante.

- Muestra AG-6: se identifican los siguientes ácidos grasos: ácido acelaico, ácido palmítico y ácido esteárico, en proporciones correspondientes a un aceite secante.

- Muestra AG-7: se identifican los siguientes ácidos grasos: ácido subérico, ácido acelaico, ácido palmítico. La elevada proporción de ácido acelaico, frente a la casi total ausencia de los ácidos palmítico y esteárico podría deberse al uso de un aceite con un contenido muy bajo en estos ácidos grasos saturados, o a la adición de gran cantidad de agentes secantes al aceite (lo que origina una elevada degradación de los ácidos grasos insaturados y por tanto la aparición de una proporción muy elevada de ácido acelaico).

- Muestra AG-8: se identifican los siguientes ácidos grasos: ácido subérico, ácido acelaico, ácido palmítico, ácido oleico y ácido esteárico, en proporciones correspondientes a un aceite secante.

- Muestra AG-9: se identifican los siguientes ácidos grasos: ácido acelaico, ácido palmítico y ácido esteárico, en proporciones correspondientes a un aceite secante.

FICHA TÉCNICA

Análisis de aglutinantes: Lourdes Martín García. Química. Departamento de Análisis. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

**ANÁLISIS DE AGLUTINANTES Y BARNICES
MEDIANTE CROMATOGRAFÍA DE GASES**

PINTURA MURAL CORO ALTO

CAPILLA DEL PALACIO DE SAN TELMO
MARZO 2008

1. INTRODUCCIÓN

El presente informe se emite tras la realización de los análisis de aglutinantes de dos pequeños fragmentos de pintura extraídos en 2004 para la realización de un estudio preeliminar realizado en esa fecha.

Los compuestos orgánicos se han determinado por cromatografía de gases a partir de sus derivados volátiles.

2. MATERIAL ESTUDIADO Y TÉCNICAS DE ANÁLISIS

2. 1. Localización y descripción de las muestras

PST-1 Gris oscuro (con dorado debajo). Análisis de aglutinantes.

PST-6 Imprimación amarillenta sobre la capa preparatoria. Análisis de aglutinantes.

2.2. Métodos de análisis

- Cromatografía en fase gaseosa, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; Las muestras se transesterifican por adición de 20 µl de benceno y 20 µl de reactivo transesterificador. La solución orgánica obtenida tras la metilación se analiza inyectando 2 µl en un cromatógrafo de gases Fisons 8060 (CARLO ERBA serie 8000), en modo splitless con columna apolar, conectado a un espectrómetro de masas PLATFORM II de Fisons Instruments.

El TIC correspondiente a la muestra, así como el resultado de las comparaciones de los espectros de masas adquiridos con los existentes en las espectrotecas WILEY 6^a ed. y NIST/NBS. Este estudio ha sido realizado por la Unidad de Cromatografía y Espectrometría de Masas del Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada.

3. RESULTADOS

- Muestra PST-1: se identifican los siguientes ácidos grasos: *ácido acelaico*, *ácido palmítico* y *ácido esteárico*, en proporciones correspondientes a un **aceite secante**.

- Muestra PST-6: se identifican los siguientes ácidos grasos: *ácido acelaico*, *ácido palmítico* y *ácido esteárico*, en proporciones correspondientes a un **aceite secante**.

FICHA TÉCNICA

Análisis de aglutinantes: Lourdes Martín García. Química. Departamento de Análisis. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

INFORME DE CARACTERIZACIÓN DE PIGMENTOS EN
ESTRATOS PICTÓRICOS:

PINTURA MURAL GLORIFICACIÓN DE LA VIRGEN
Domingo Martínez
(PALACIO DE SAN TELMO, Sevilla)

Abril 2008

INTRODUCCIÓN

Se han estudiado veinticuatro muestras de pintura mural con el objeto de identificar los pigmentos, de las cuales se presentan los resultados para el informe final.

Para la preparación de las estratigrafías, las muestras se englobaron en metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal, en la que se observa tanto la capa de preparación como las de pintura.

Donde no ha sido posible la toma de una muestra con todos los estratos hasta llegar a la preparación, se ha raspaba ligeramente el estrato superficial para la identificación de la composición del pigmento.

MATERIAL Y MÉTODO

Técnicas de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos.

Descripción de las muestras

PM2Q1 Estratigrafía tomada del color rojo del brazo derecho de

San Juan, cuya localización está referenciada en la figura 1.

PM2Q2 Estratigrafía de la carnación de la mano derecha de Dios Padre (figura 1).

PM2Q3 Estrato del color verde del brazo derecho (figura 1).

PM2Q4 Estrato del color de fondo amarillo. Se encuentra localizado en la figura 1.

PM2Q5 Estrato de color rojo de la figura de Dios Padre (figura 1).

PM2Q6 Estrato correspondiente al color rosa del manto de San Pablo (figura 1).

PM2Q7 Estrato del color verde del manto de la Virgen (figura 1).

PM2Q8 Estratigrafía de la carnación de un pie de un ángel niño (figura 1).

PM2Q9 Estratigrafía del color gris de la grisalla original (figura 1).

PM2Q10 Estratigrafía de la decoración dorada del borde de las grisallas (figura 1).

PM2Q11 Estratigrafía del color gris verdoso del ala de un ángel del lado izquierdo.

PM2Q12 Estratigrafía del dorado del camerín del retablo.

PM2Q13 Estratigrafía del color rojo del camerín del retablo.

PM2Q14 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color anaranjado (figura 1).

PM2Q15 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color gris de la nube negra junto a Dios Padre (figura 1).

PM2Q16 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color amarillo del fondo (figura 1).

PM2Q17 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color naranja del pie de un ángel (figura 1).

PM2Q18 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial blanquecino que aparece superpuesto al color amarillo del fondo (tomado en la muestra PM2Q16) (figura 1).

PM2Q19 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color azul, localizado sobre el fondo de color amarillo bajo el Espíritu Santo (figura 1).

PM2Q20 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial

de color gris de la nube situada junto a Dios Hijo (figura 1).

PM2Q21 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color verde localizado en el paño del ángel a la izquierda de la Virgen. Parece que no es original (figura 1).

PM2Q22 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color verde localizado en el paño del ángel a la izquierda de la Virgen. Tiene un aspecto distinto al anterior (figura 1).

PM2Q23 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color gris-marrón. Parece un repinte (figura 1).

PM2Q24 Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color gris de la nube final (figura 1).

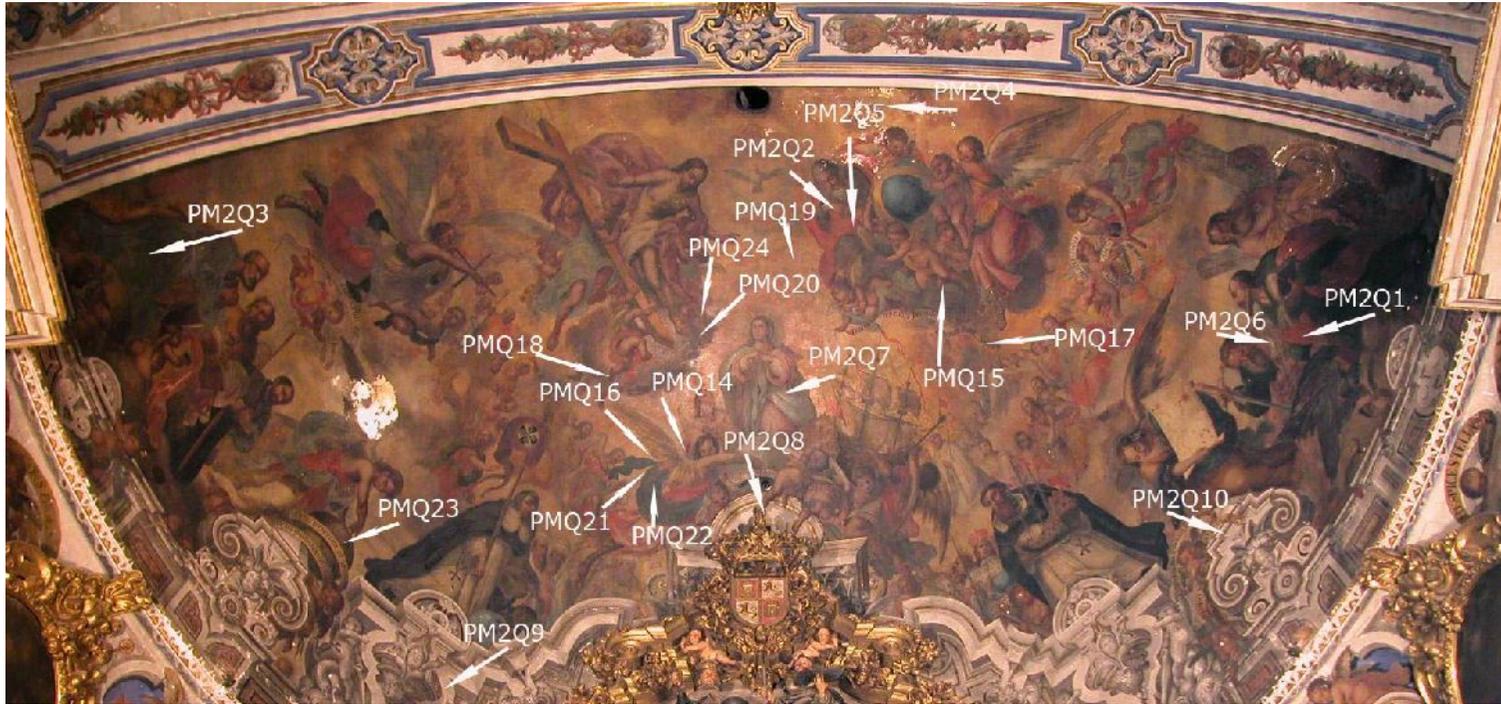


Figura 1. Localización de las muestras extraídas.

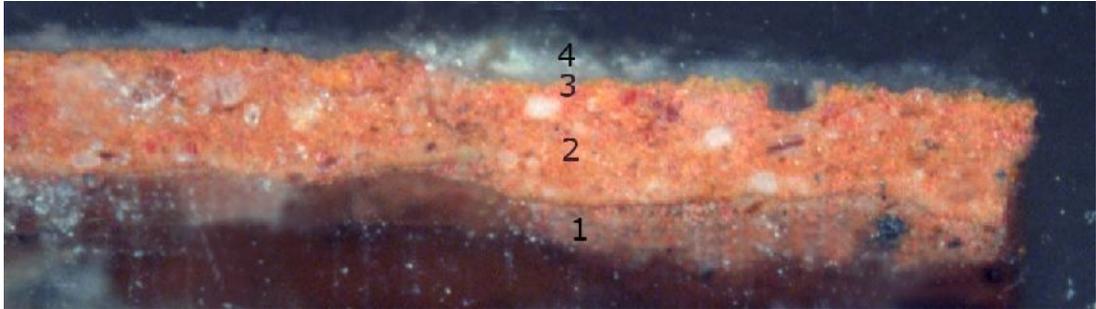


Figura 2. Estratigrafía de la muestra PM2Q1.

Muestra: PM2Q1

Aumentos: 100X

Descripción: Estratigrafía tomada del color rojo del brazo derecho de San Juan

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 2 y figura 3 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa número 1 de color marrón con pequeños granos de color blanco. Tiene un espesor de aproximadamente 150 μm y está constituida por tierras, yeso y calcita.
- 2) Capa de tono rojizo con pequeños granos blancos y negros. Su espesor oscila entre 230 y 250 μm . La capa está compuesta por blanco de plomo, bermellón, negro de hueso y tierras rojas.
- 3) Capa de color anaranjado. Su espesor es de 35 μm . Está compuesta por blanco de plomo, tierras rojas, algunos granos de barita y negro de hueso.
- 4) Capa blanquecina muy fina con escasos granos de color blanco. Su espesor oscila entre 10 y 20 μm . Está compuesta exclusivamente por calcita.

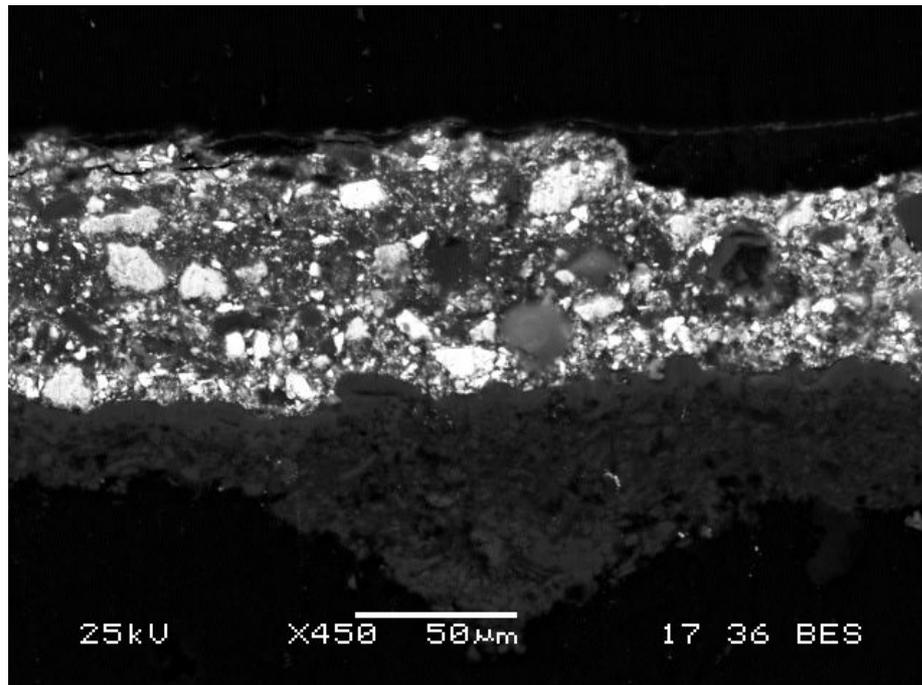


Figura 3. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

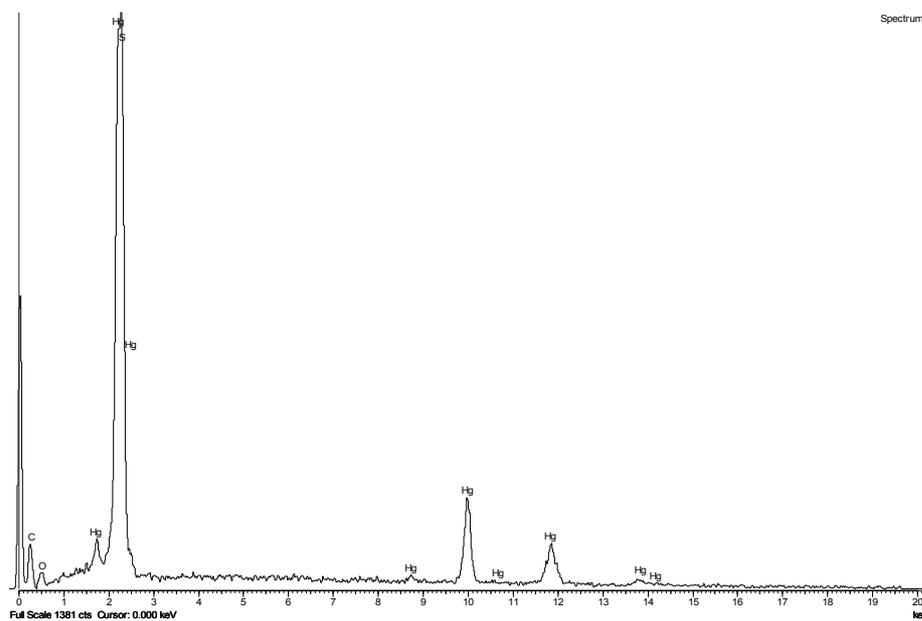


Figura 4. Microanálisis EDX del bermellón identificado en la capa número 2.

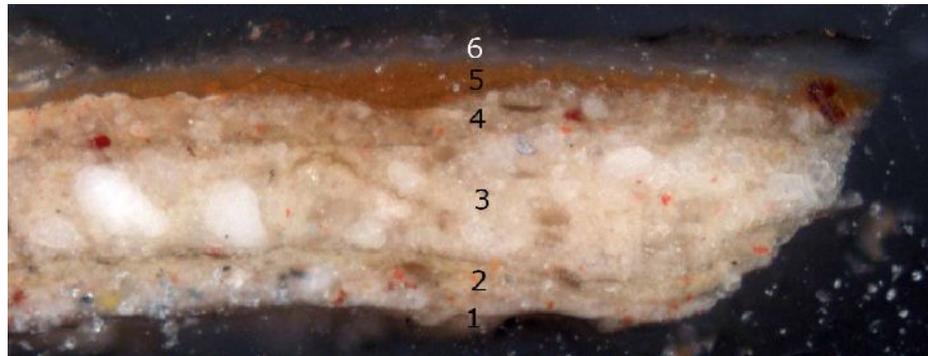


Figura 5. Estratigrafía de la muestra PM2Q2

Muestra: PM2Q2

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía de la carnación de la mano derecha de Dios Padre.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 5 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanquecino. Tiene un espesor superior a 30 μm . Está compuesta por yeso (sulfato de calcio) y granos de calcita.
- 2).Capa de color blanco con granos naranjas. Su espesor oscila entre 30 y 50 μm . Está compuesto por blanco de plomo, con trazas de barita, granos de calcita y los granos anaranjados son aluminosilicatos férricos (tierra roja).
- 3) Capa de blanco con abundantes granos de color blanco, de granulometría gruesa. Su espesor oscila entre 45 y 95 μm . Compuestas por blanco de plomo, granos de calcita, granos de aluminosilicato cálcio potásico.
- 4) Capa de color blanco, con pequeños granos de color naranja. Su espesor oscila entre 15 y 25 μm . Está compuesto por blanco de plomo, con trazas de barita, granos de calcita y los granos anaranjados son aluminosilicatos férricos (tierra roja).
- 5) Capa de color naranja. Su espesor oscila entre 15 y 20 μm . Su composición es de tierras rojas.
- 6) Capa blanquecina muy fina con escasos granos de color blanco. Su espesor oscila entre 10 y 15 μm . Está compuesta exclusivamente por calcita.

Comentarios: Sobre el estrato número 2 parece que existe una fina capa de barniz, sobre la que se aplica otra de granulometría más grosera a modo de nueva preparación. Parece que se trata de un repinte, aunque la composición es muy similar a la original.

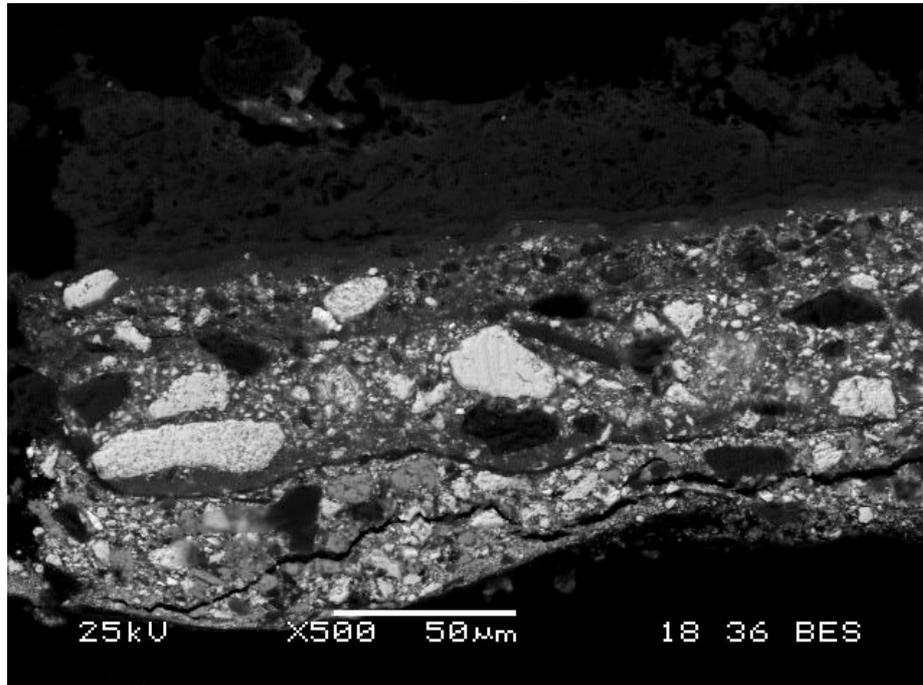


Figura 6. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

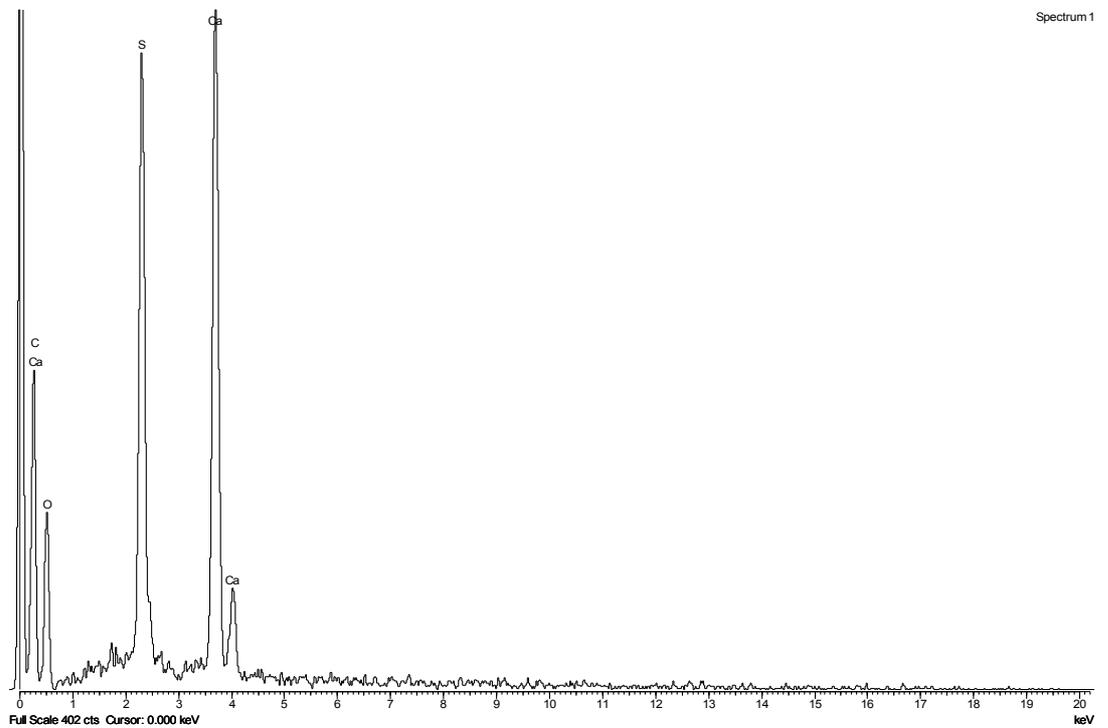


Figura 7. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

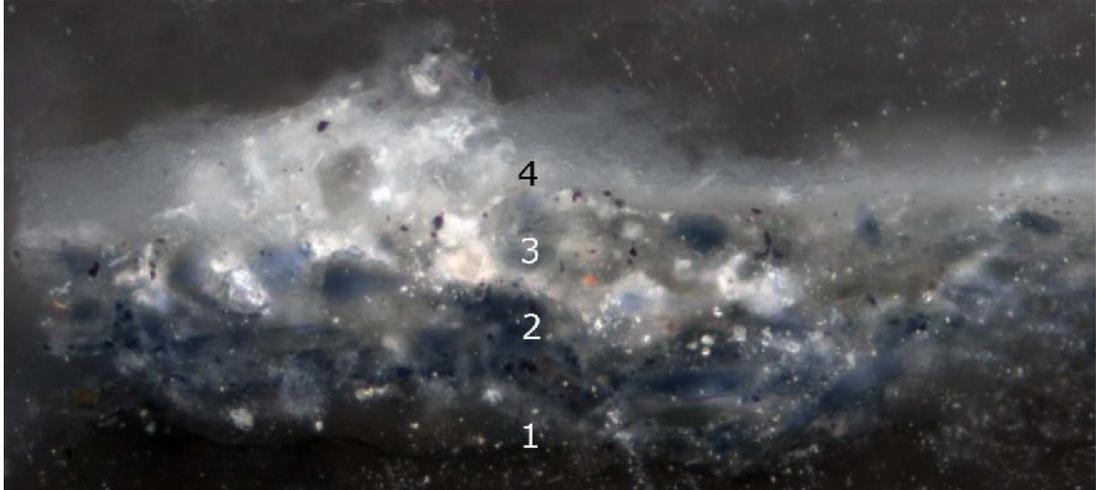


Figura 8. Estratigrafía de la muestra PM2Q3.

Muestra: PM2Q3

Aumentos: 200X

Descripción: Estrato del color verde del brazo derecho.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 8 y figura 9 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanco constituida por yeso. Tiene un espesor máximo medido de aproximadamente 100 μm .
- 2) Capa de color azul con grandes granos azules. Su espesor oscila entre 120 y 130 μm . La capa está compuesta por granos calcita, granos de blanco de plomo y grandes cantidades de esmalte.
- 3) Capa de color celeste con grandes granos azules. Su espesor oscila entre 45 y 60 μm y se compone de granos de blanco de plomo, granos de calcita y granos de color azul de esmalte (Si, Al, K.Co) en menor cantidad que los identificados en la capa 2.
- 4) Capa blanquecina muy fina de color blanco. Su espesor es de aproximadamente 15 μm . Está compuesta exclusivamente por calcita.

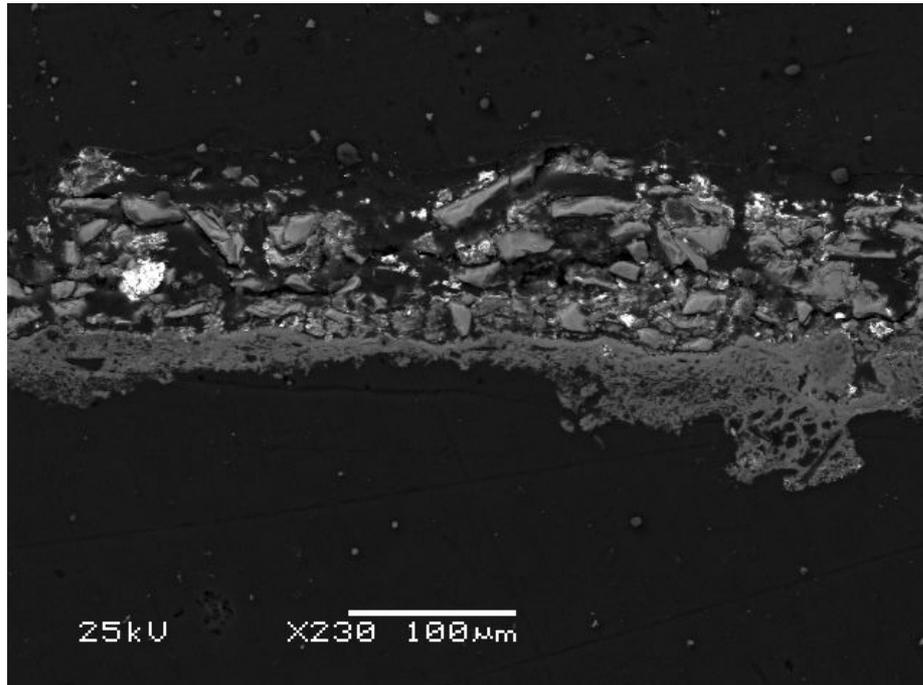


Figura 9. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

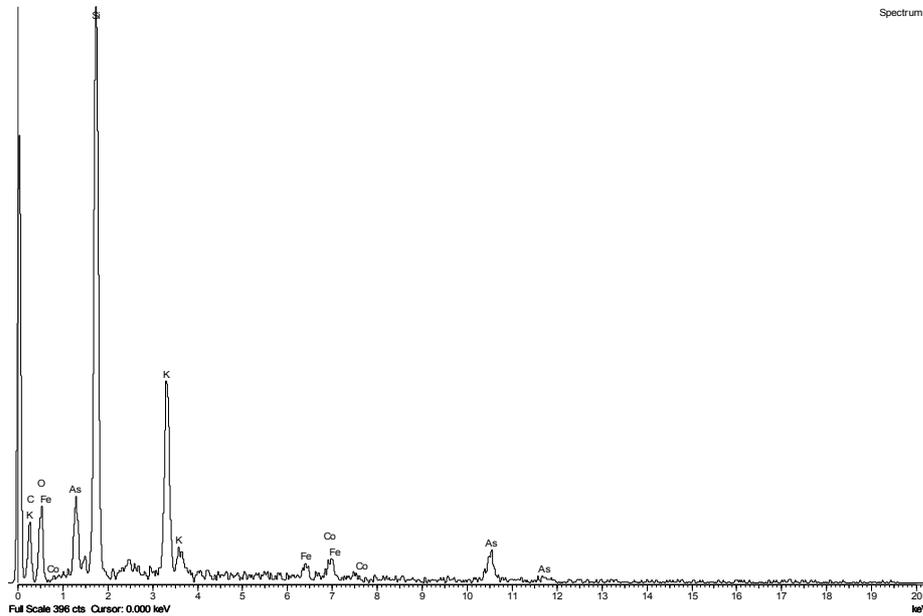


Figura 10. Microanálisis EDX del esmalte identificado en la capa número 3.

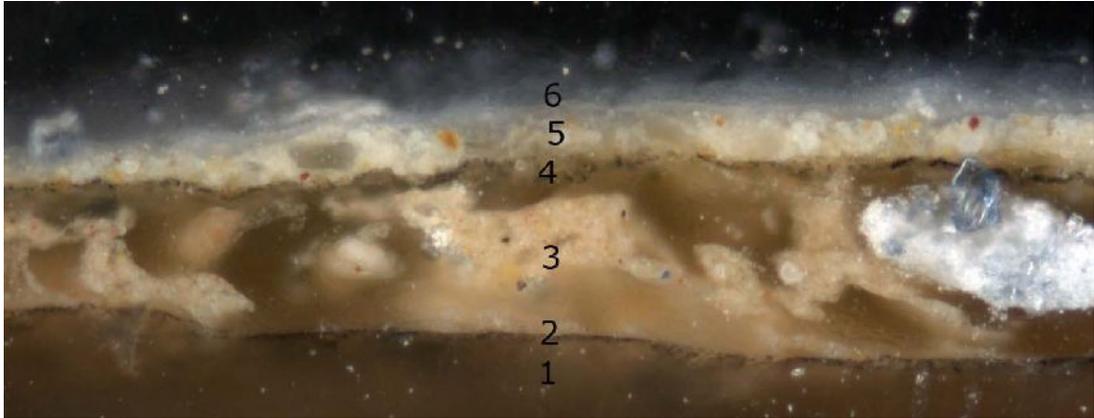


Figura 11. Estratigrafía de la muestra PM2Q4.

Muestra: PM2Q4

Aumentos: 200X

Descripción: Estrato del color de fondo amarillo.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 11 y figura 12 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa número 1 de color blanco. Tiene un espesor máximo medido de aproximadamente 50 μm y está constituida por yeso.
- 2) Capa de color marrón muy fina. Su espesor es de aproximadamente 5 μm . La capa es de naturaleza orgánica, por lo que no puede ser analizada mediante microsonda electrónica. Se analizará mediante espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier.
- 3) Capa de color amarilla con grandes granos blancos y algunos de granulometría fina de color naranja. Su espesor oscila entre 75 y 100 μm y se compone de granos de blanco de plomo, granos de calcita y granos de tierras rojas.
- 4) Capa de color marrón muy fina idéntica a la capa 2. Su espesor es de aproximadamente 5 μm . La capa es de naturaleza orgánica, por lo que no puede ser analizada mediante microsonda electrónica. Se analizará mediante espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier.
- 5) Capa de color blanco con escasos granos rojizos. Su espesor oscila entre 25 y 40 μm y se compone de granos de calcita y granos de tierras rojas.
- 6) Capa blanquecina muy fina de color blanco. Su espesor es de aproximadamente 10 μm . Está compuesta exclusivamente por

calcita.

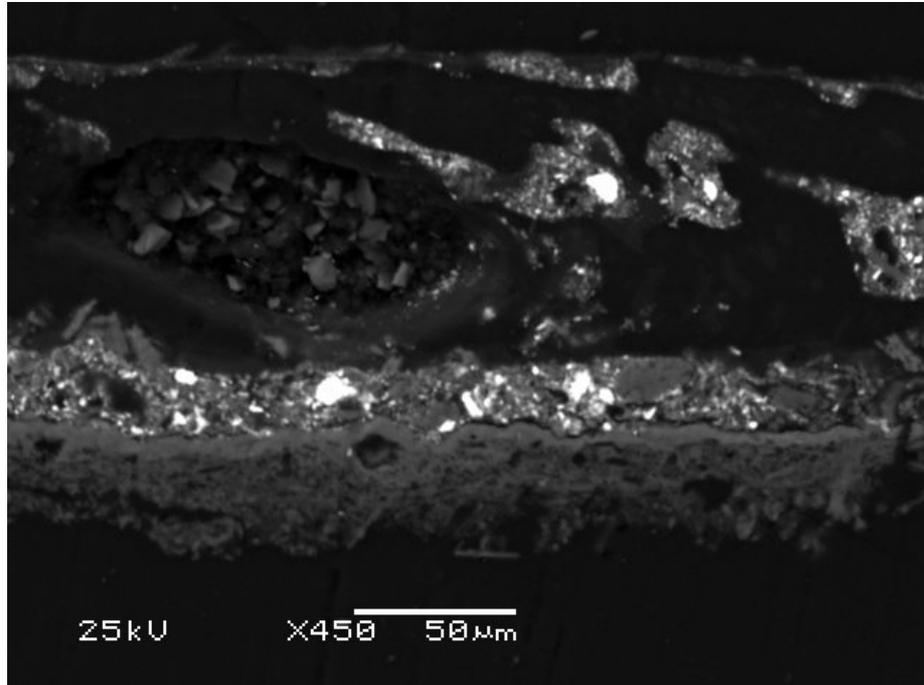


Figura 12. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

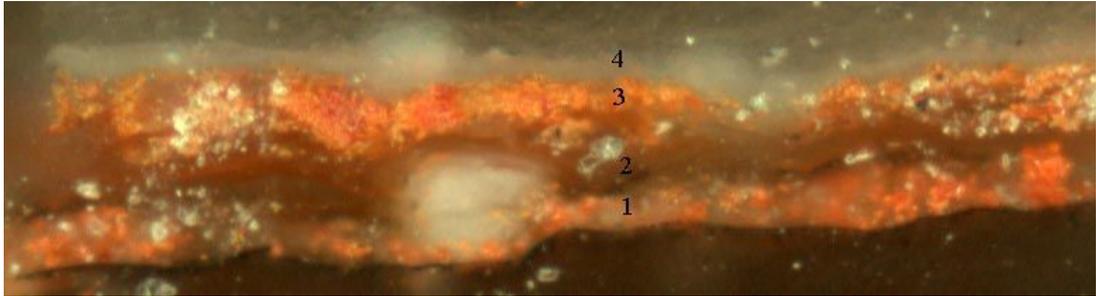


Figura 13. Estratigrafía de la muestra PM2Q5.

Muestra: PM2Q5

Aumentos: 200X

Descripción: Estrato de color rojo de la figura de Dios Padre.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 13 y figura 14 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa número 1 de color anaranjado. Se ha tomado solo capa de color, sin preparación. Tiene un espesor de aproximadamente de 15 a 25 μm y está constituida por yeso, blanco de plomo, granos de cuarzo de tamaño muy fino y granos de bermellón y tierras.
- 2) Capa de translúcida de naturaleza orgánica. Su espesor es de aproximadamente de 10 μm . Estamos a la espera de los análisis por espectrometría infrarroja con transformada de Fourier
- 3) Capa de color naranja de composición idéntica a la número 1. Su espesor es de 20 μm .

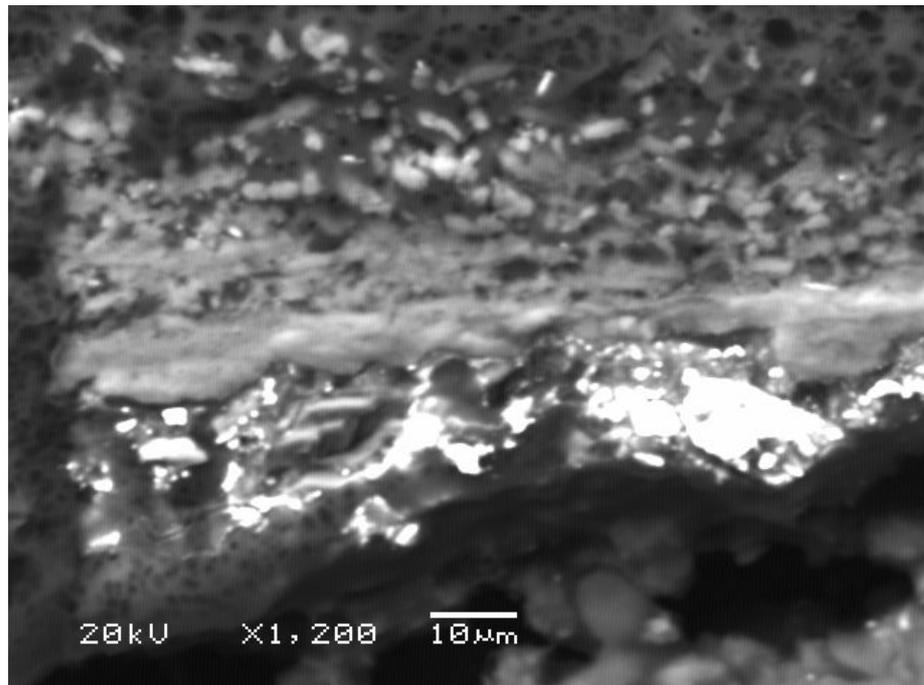


Figura 14. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

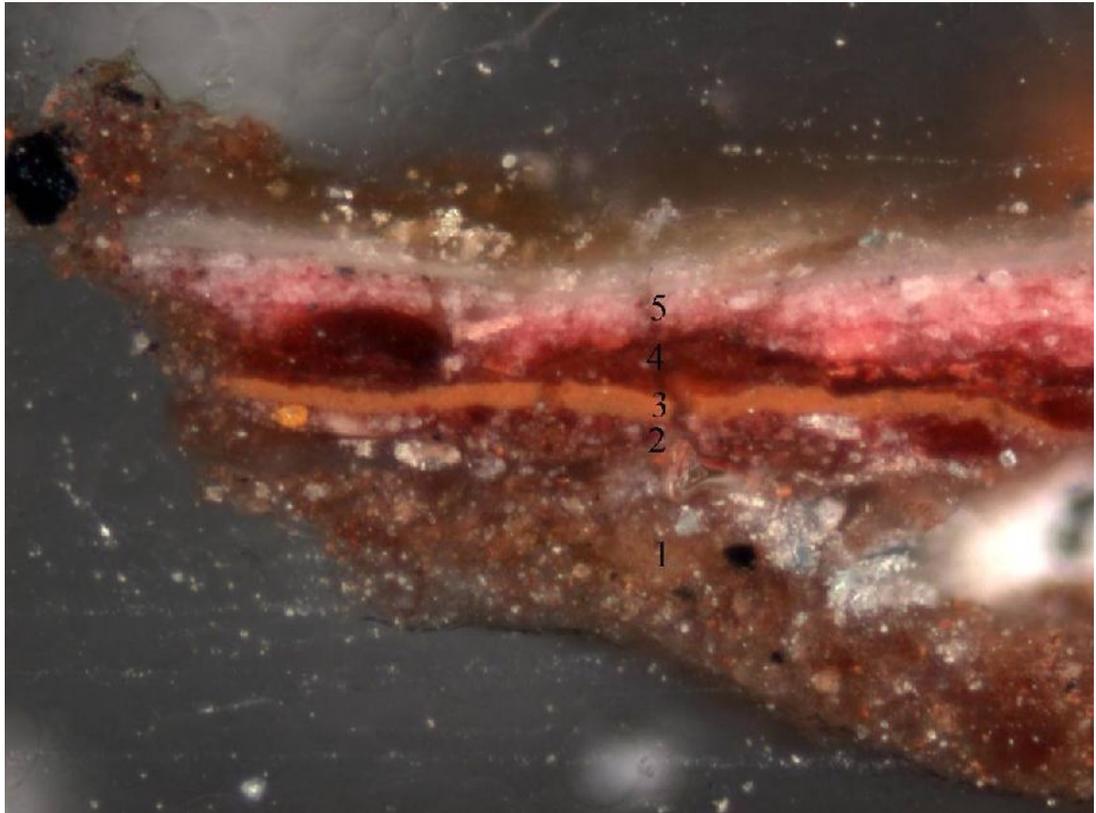


Figura 15. Estratigrafía de la muestra PM2Q6.

Muestra: PM2Q6

Aumentos: 200X

Descripción: Estrato correspondiente al color rosa del manto de San Pablo.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 15, figura 16, 17 y figura18 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa número 1 de color marrón con pequeños granos de color blanco y otros negros. Tiene un espesor de aproximadamente 160 μm y está constituida por blanco de plomo, granos de yeso, granos de calcita y algunos trazas de tierras.
- 2) Capa de color rosáceo con pequeños granos blancos. Su espesor es de aproximadamente 10 μm . La capa está compuesta por blanco de plomo, tierras rojas, calcita y laca roja. Tiene pequeños granos de negro de hueso.
- 3) Capa de color anaranjada. Su espesor oscila entre 15 y 25 μm . Está compuesta por tierras rojas y blanco de plomo.

4) Capa de color rosáceo idéntica a la capa número 2. Su espesor es de aproximadamente 25 μm .

5) Capa blanquecina con escasos granos de color blanco. Su espesor es de unos 15 μm . Su composición es de calcita con escasos granos de yeso.

6) Capa blanca muy fina. Su espesor es de unos 15 μm . Su composición es de calcita.

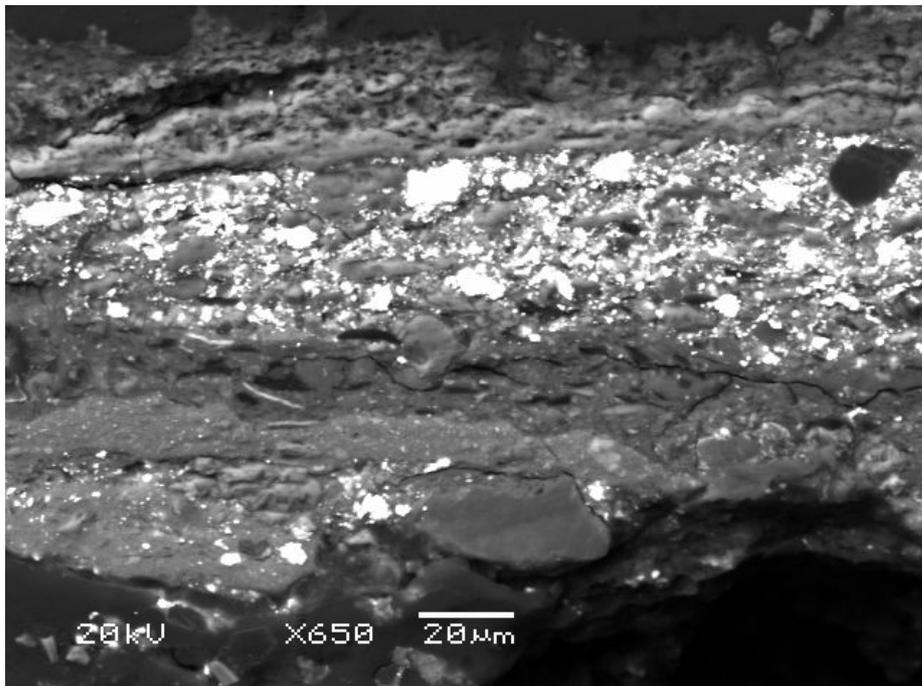


Figura 16. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

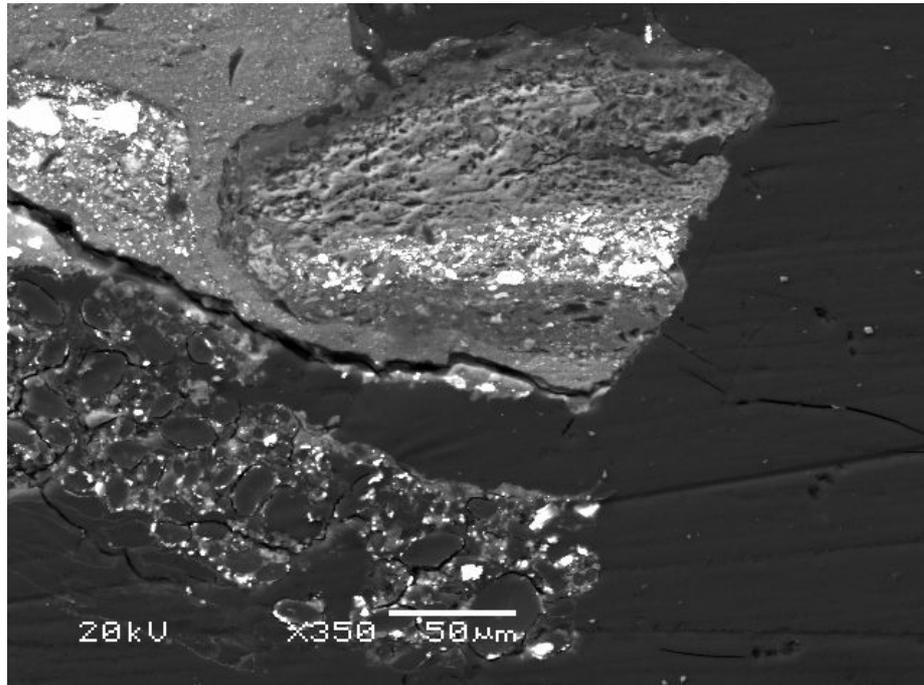


Figura 17. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

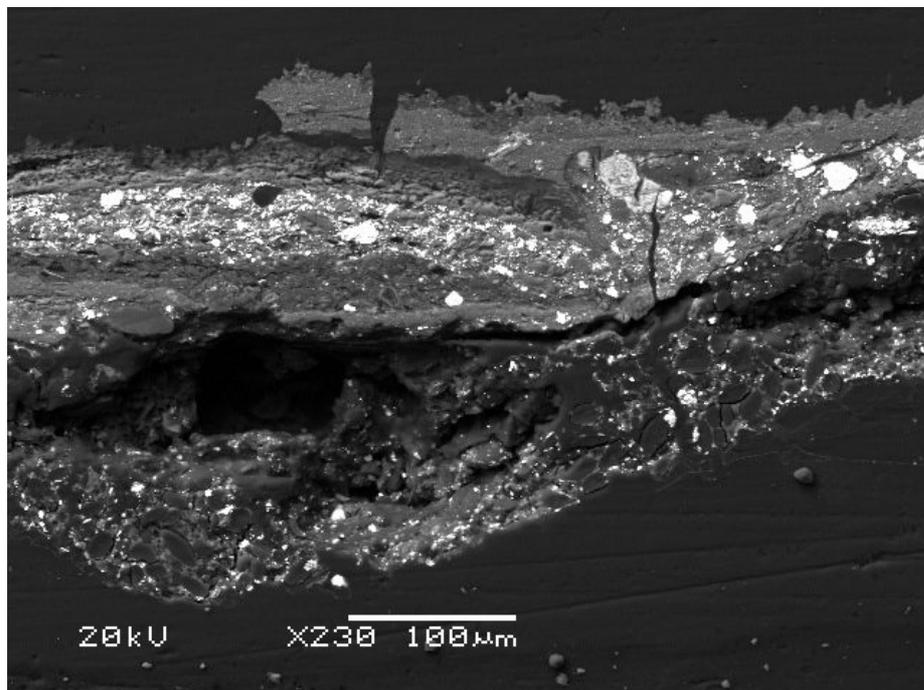


Figura 18. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

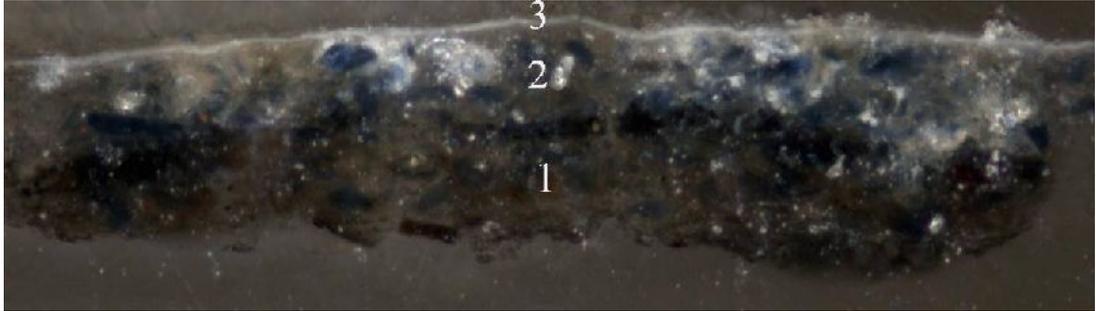


Figura 19. Estratigrafía de la muestra PM2Q7.

Muestra: PM2Q7

Aumentos: 200X

Descripción: Estrato del color verde del manto de la Virgen.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 19 y figura 20 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa número 1 de color azul oscuro con granos equiaxiales de gran tamaño. No parece capa preparatoria. Tiene un espesor de aproximadamente 125 μm y está constituida por yeso, granos de negro de hueso, granos de blanco de plomo y esmalte.
- 2) Capa de color blanquecina azul con granos equiaxiales de gran tamaño. Su espesor oscila entre 60 y 85 μm . La capa tiene una composición similar a la anterior, pero contiene mayor cantidad de blanco de plomo, menos cantidad de yeso y más esmalte.
- 3) Capa de color blanca muy fina. Su espesor es de 5 μm . Su composición es de calcita.

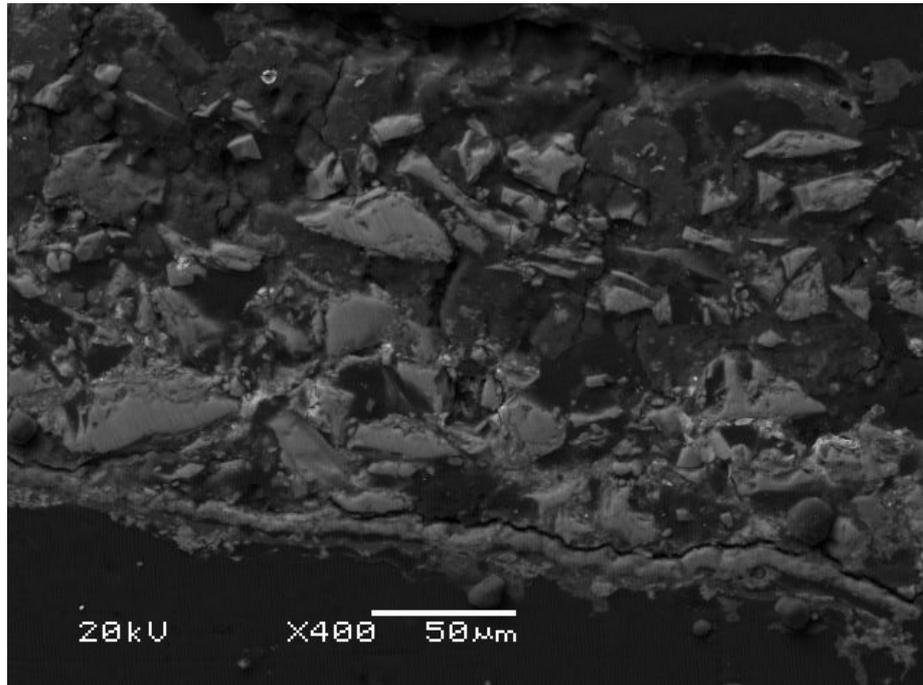


Figura 20. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

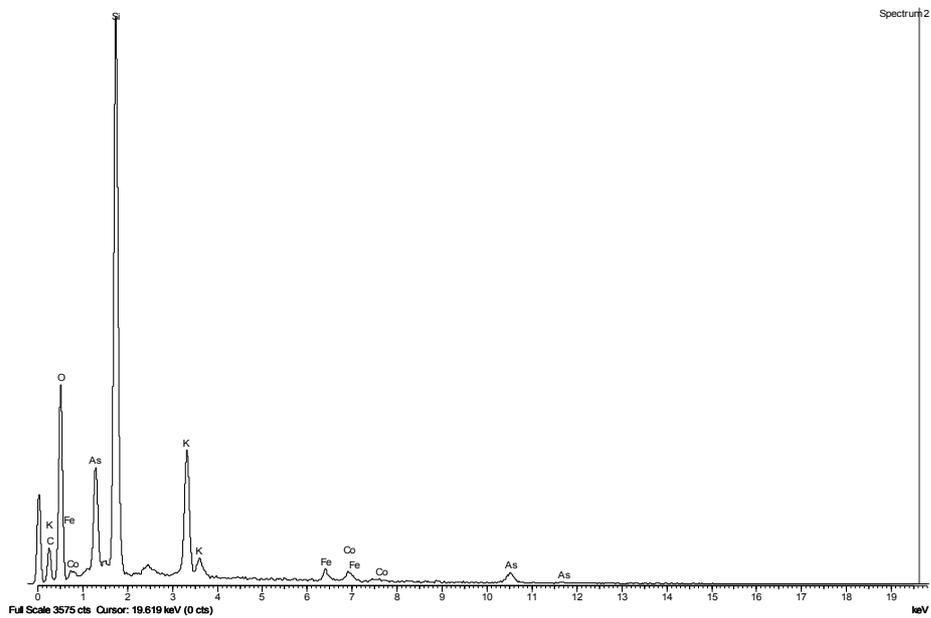


Figura 21. Microanálisis EDX del esmalte identificado en la capa número 2.

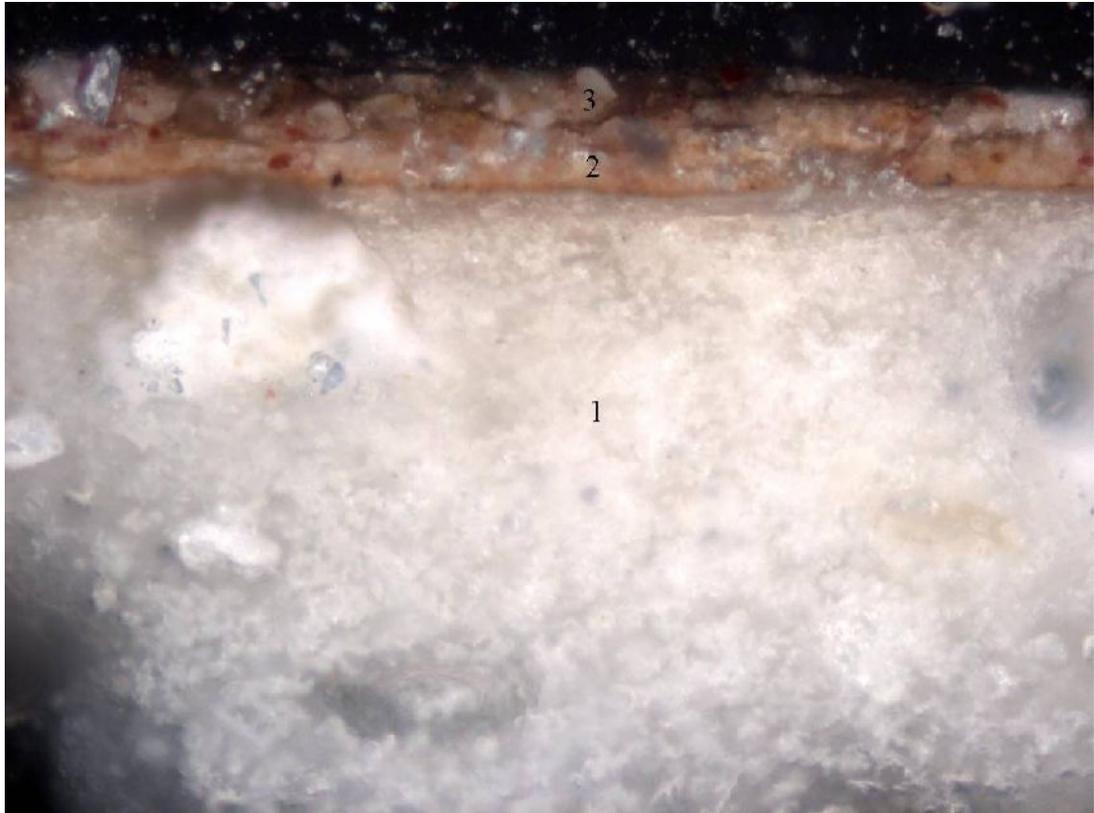


Figura 22. Estratigrafía de la muestra PM2Q8.

Muestra: PM2Q8

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía de la carnación de un pie de un ángel niño.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 22 y figura 23 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color blanco. Tiene un espesor de aproximadamente 150 μm y está constituida por yeso.

2) Capa de color anaranjado con pequeños granos blancos y naranja. Su espesor es de aproximadamente 20 μm . La capa está compuesta por blanco de plomo como componente mayoritario acompañado de algunos granos de calcita, yeso y tierras rojas.

3) Capa de color anaranjado e idéntica composición que la capa número 2. Su espesor es de 30 μm . Contiene mayor cantidad de calcita que la capa número 2.

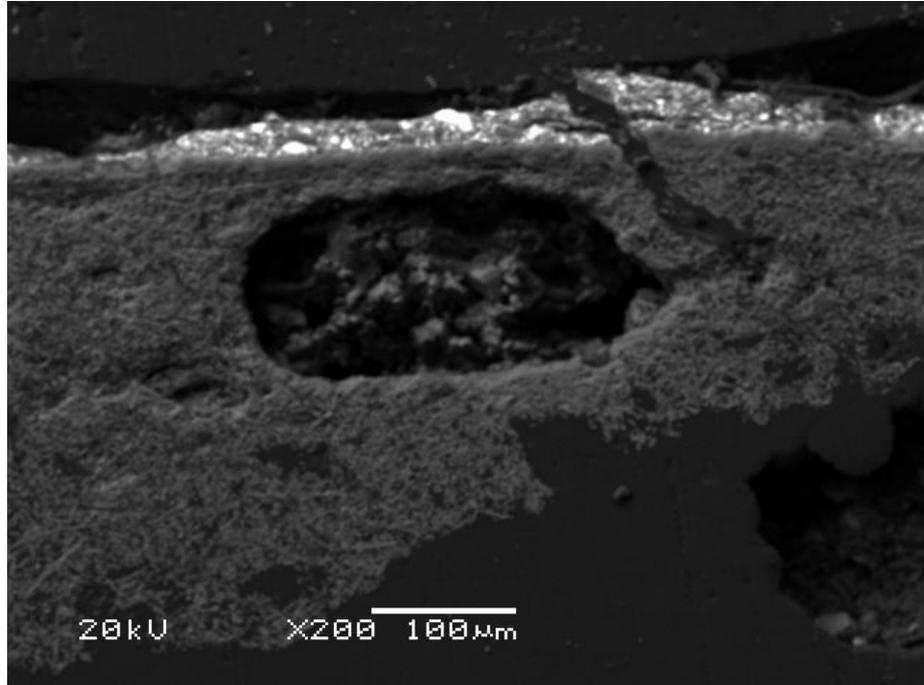


Figura 23. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

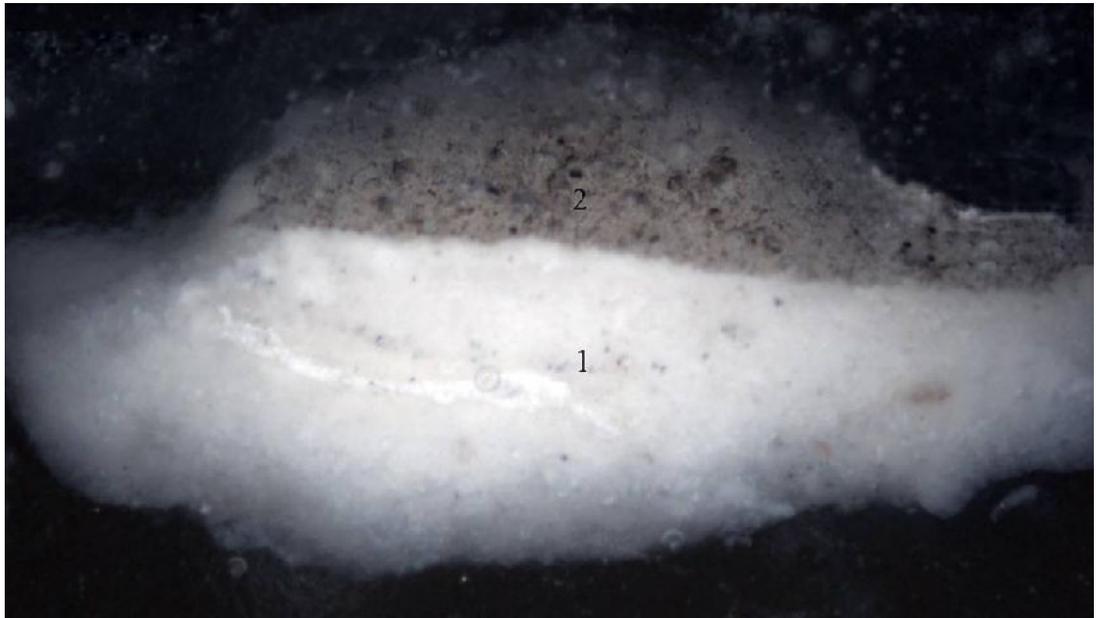


Figura 24. Estratigrafía de la muestra PM2Q9.

Muestra: PM2Q9

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía del color gris de la grisalla original.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 24 y figura 25 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanco. Tiene un espesor de aproximadamente 600 μm y está constituida por yeso.
- 2) Capa de color gris con pequeños granos negros. Su espesor oscila entre 300 μm . La capa está compuesta por calcita, algunos granos de yeso y pequeños granos de feldespatos y negro carbón.

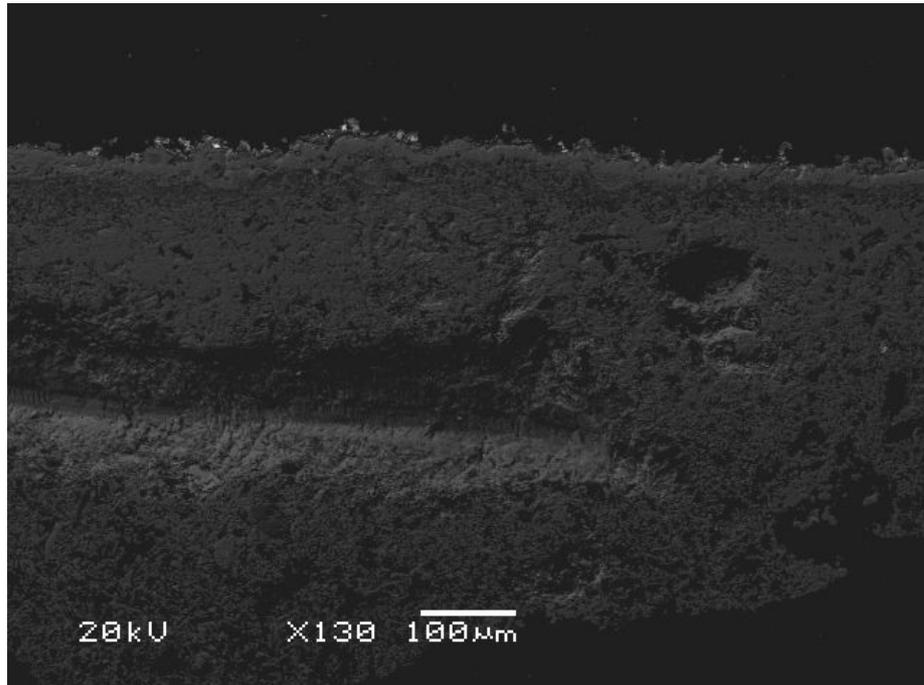


Figura 25. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

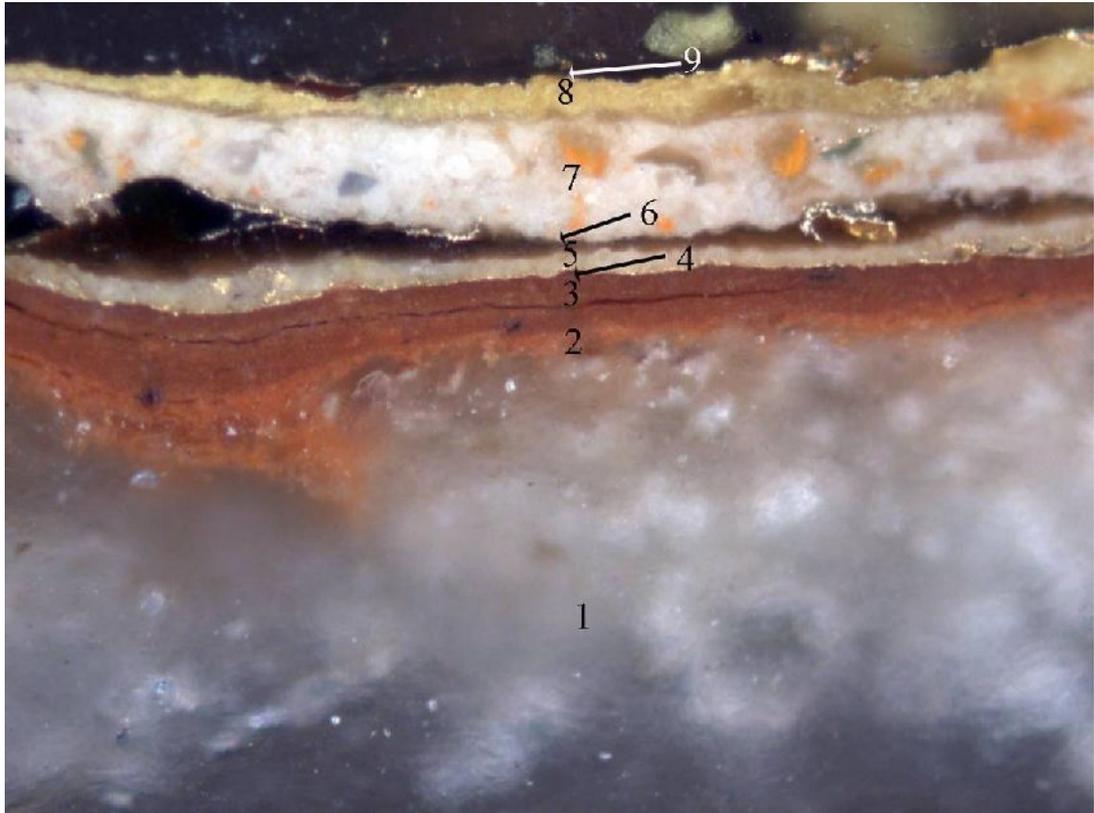


Figura 26. Estratigrafía de la muestra PM2Q10.

Muestra: PM2Q10

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía de la decoración dorada del borde de las grisallas.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 26 y figura 27 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanco. Tiene un espesor de aproximadamente 250 μm y está constituida por yeso.
- 2) Capa de color naranja. Su espesor es de 30 μm . Está compuesta por tierras rojas y pequeñas cantidades de yeso.
- 3) Capa de color naranja oscuro. Su espesor es de 60 μm . Su composición es idéntica a la capa número 2, aunque se detecta menor cantidad de yeso.
- 4) Lámina metálica de aspecto dorado. Su espesor es menor de 5 μm . Su composición es de cobre y Zinc, es decir un latón de aleación 92% Cu: 8% Zn. Contiene trazas de cloruros como productos de corrosión.

- 5) Capa blanca cuyo espesor oscila entre 10 y 20 μm . Su composición es blanco de plomo con escasos granos de cuarzo.
- 6) Lámina metálica de aspecto dorado. Su espesor es menor de 5 μm . Su composición es idéntica a la del latón de la capa 4. Entre la capa 5 y 6 existe un compuesto orgánico que actúa como adhesivo.
- 7) Capa de color blanco con granos naranjas y blancos. Su espesor oscila entre 40 y 50 μm . Está compuesto por blanco de plomo, granos de barita, granos de tierra roja.
- 8) Capa de color amarillento. Su espesor es de 35 μm . Está compuesto por blanco de plomo, granos de calcita y granos de un compuesto de cromo y plomo (amarillo de cromo? (cromato de plomo-1818)- anaranjado de cromo? (hidroxicromato de plomo-1797)).
- 9) Lámina metálica de aspecto dorado. Su espesor es menor de 5 μm . La lámina está compuesta por una aleación de oro, con parte de plata y cobre, su composición aproximada es de 60% Au:12% Ag:28% Cu.

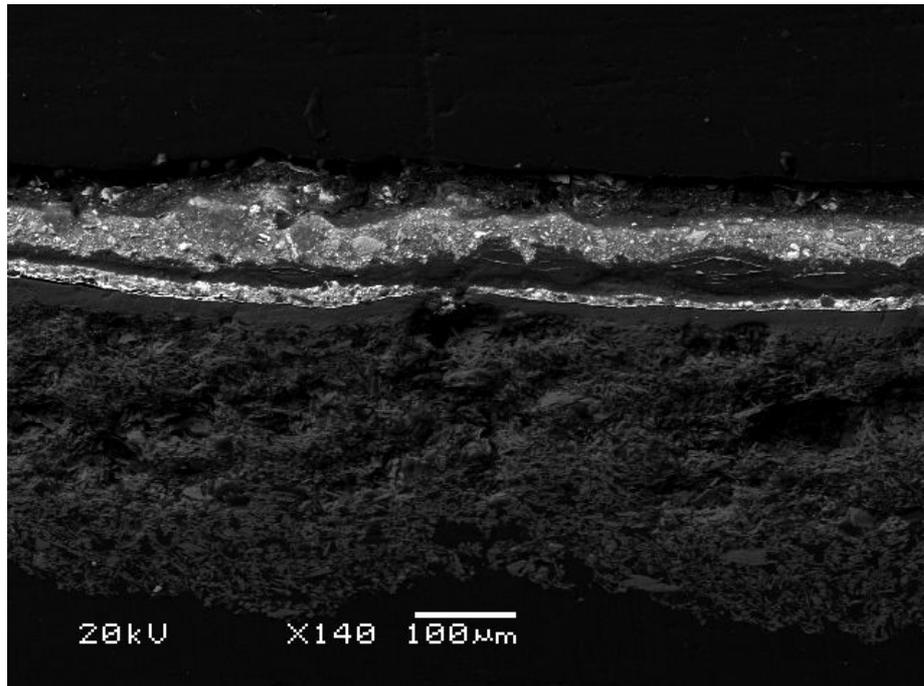


Figura 27. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

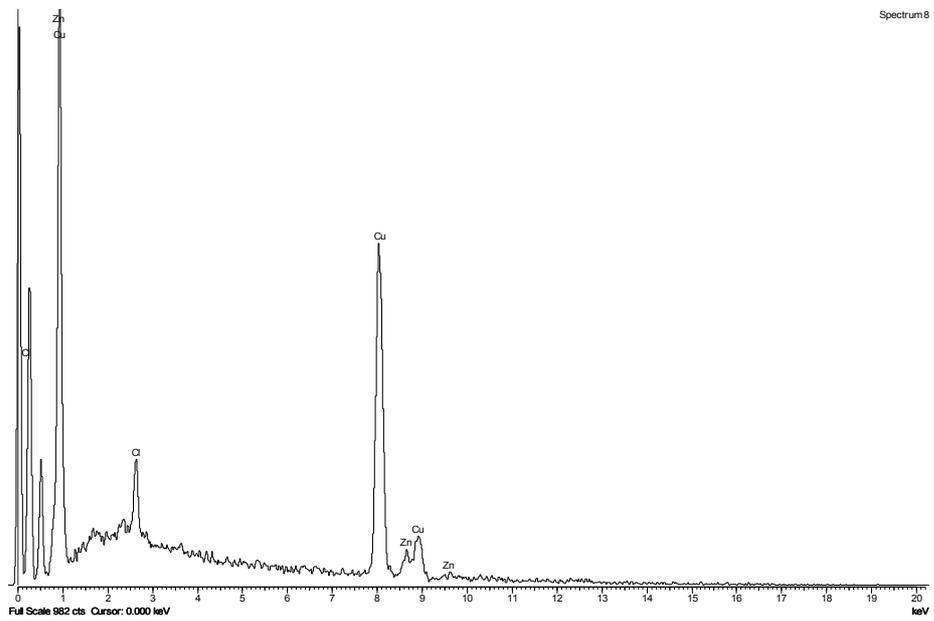


Figura 28. Microanálisis EDX de la lámina metálica de la capa número 4.

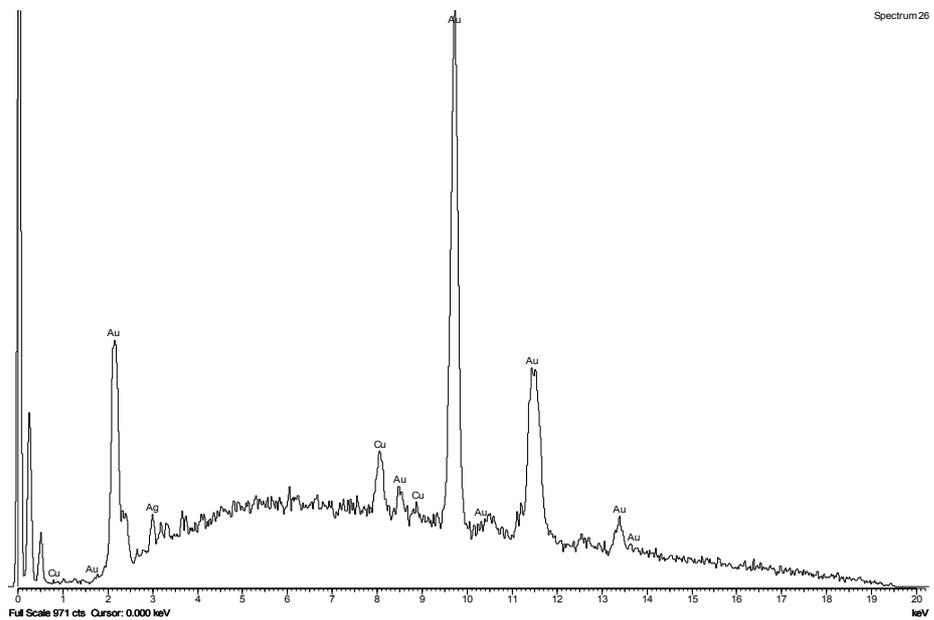


Figura 29. Microanálisis EDX de la lámina metálica de la capa número 9.

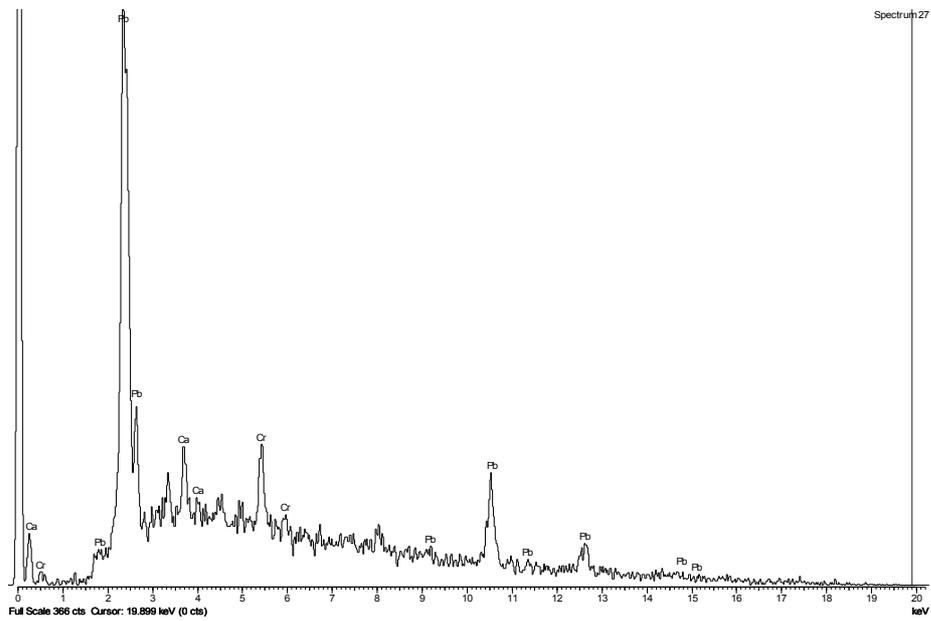


Figura 30. Microanálisis EDX del compuesto de color amarillo identificado en la capa número 8.

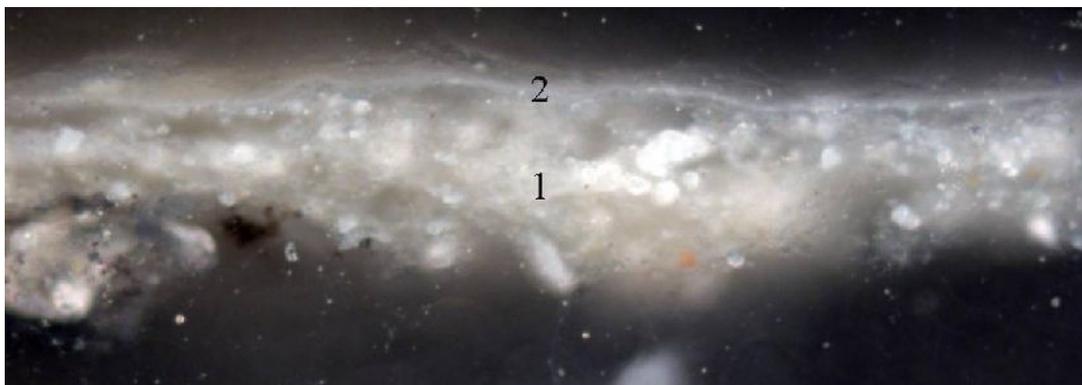


Figura 31. Estratigrafía de la muestra PM2Q11

Muestra: PM2Q11

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía del color gris verdoso del ala de un ángel del lado izquierdo..

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 31 y figura 32 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color blanco. Tiene un espesor de aproximadamente 100 μm y está constituida por yeso.

2) Capa de color blanquecina muy fina con pequeños granos blancos. Su espesor es de aproximadamente de 10 μm . La capa está compuesta por blanco de plomo, yeso y granos de calcita. Sobre ella se detecta una capa compuesta exclusivamente por calcita de aproximadamente de 10 μm .

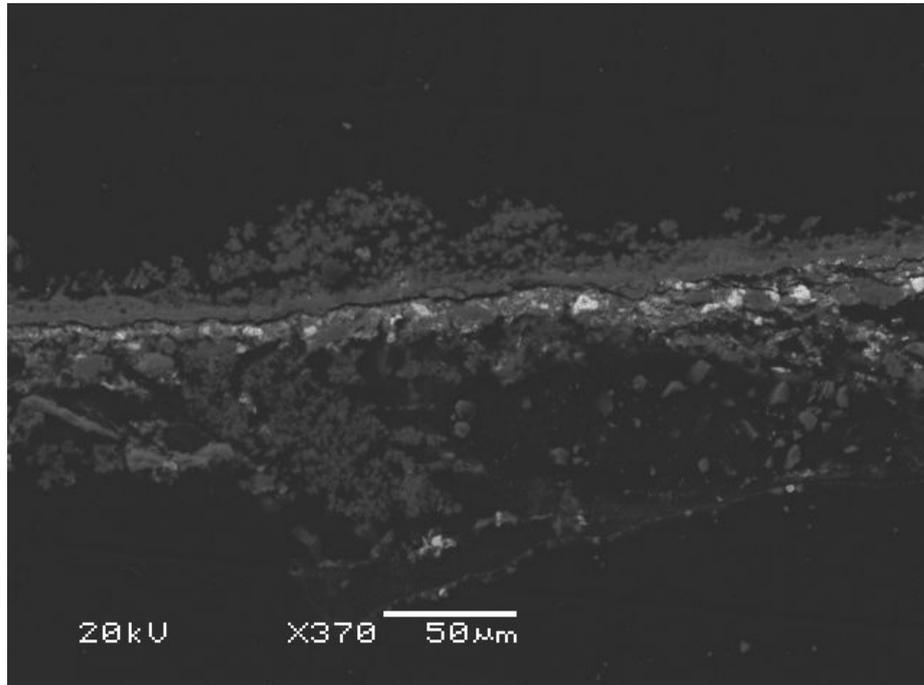


Figura 32. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.



Figura 33. Estratigrafía de la muestra PM2Q12.

Muestra: PM2Q12

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía del dorado del camerín del retablo.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 33 y figura 34 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanco. Tiene un espesor de aproximadamente 800 μm y está constituida por yeso, con algunos granos de impurezas de color negro identificados como aluminosilicatos.
- 2) Capa de color naranja. Su espesor oscila entre 15 y 20 μm . La capa está compuesta por bol.
- 3) Lámina metálica de aspecto dorado. Su espesor es menor de 5 μm . La lámina está compuesta por oro.

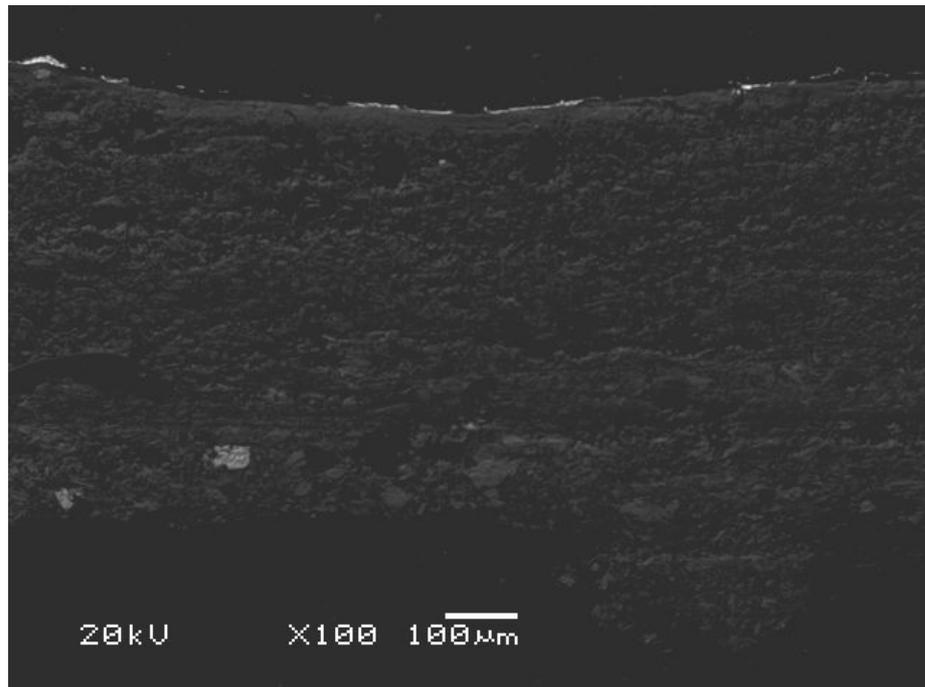


Figura 34. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.



Figura 35. Estratigrafía de la muestra PM2Q13.

Muestra: PM2Q13

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía del color rojo del camerín del retablo.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 35 y figura 36 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanco. Tiene un espesor de aproximadamente 100 μm y está constituida por yeso
- 2) Capa de color naranja. Su espesor es de 30 μm . Está compuesta por tierras rojas.
- 3) Capa de color naranja oscuro. Su espesor es de 30 μm . Su composición es idéntica a la capa número 2.
- 4) Capa de color naranja brillante. Su espesor oscila entre 35 y 40 μm . Su composición es bermellón y tierras.
- 5) Capa marrón de naturaleza orgánica y de espesor aproximado 10 μm .
- 6) Capa blanquecina con granos de gran tamaño de color blanquecino.. Su espesor oscila entre 20 y 50 μm . Su composición es de calcita y otro compuesto orgánico que no puede ser

identificado mediante la microsonda electrónica. Para conocer la composición de este compuesto necesitamos los análisis por espectrometría infrarroja con transformada de Fourier que aún no hemos recibido.

7) Capa de color naranja brillante. Su espesor oscila entre 40 y 60 μm . Su composición es bermellón y tierras.

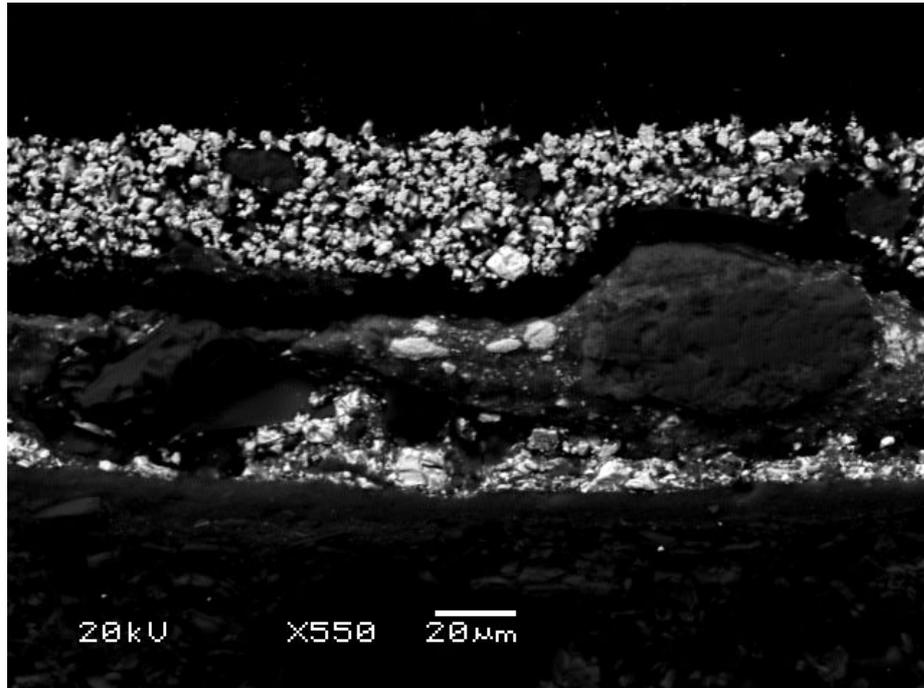


Figura 36. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

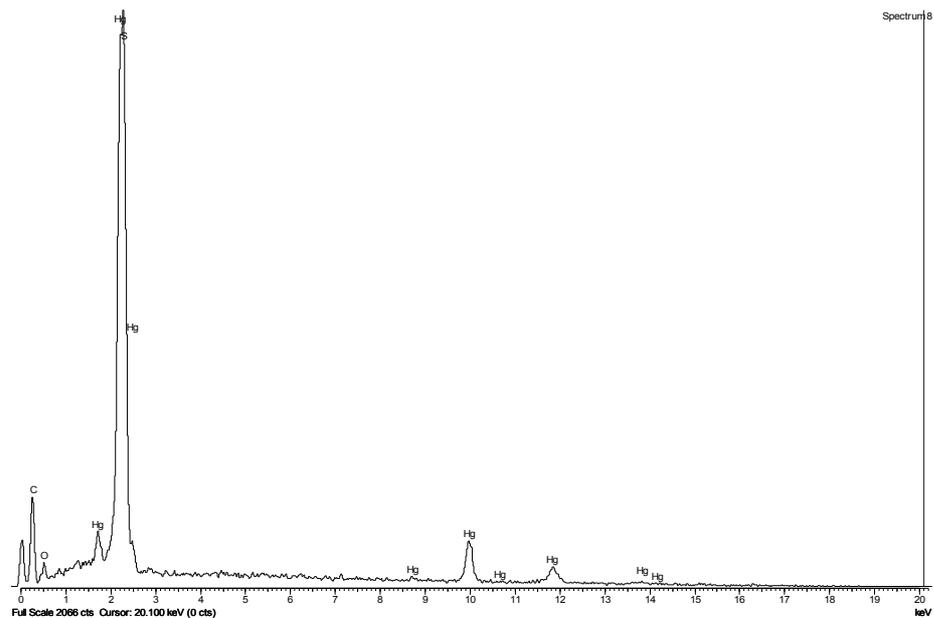


Figura 37. Microanálisis EDX del bermellón identificado en la capa

número 4.

Muestra: PM2Q14

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color anaranjado.

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado la presencia de calcita y tierras rojas como pigmento.

Muestra: PM2Q15

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color gris de la nube negra junto a Dios Padre

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado elevadas cantidades de blanco de plomo empleado como carga, calcita en menor proporción y negro carbón.

Muestra: PM2Q16

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color amarillo del fondo.

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado la presencia de calcita y tierras rojas como pigmento.

Muestra: PM2Q17

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color naranja del pie de un ángel.

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado la presencia de blanco de plomo, calcita, yeso y tierras rojas como pigmento.

Muestra: PM2Q18

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial blanquecino que aparece superpuesto al color amarillo del fondo (tomado en la muestra PM2Q16)

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado la presencia de calcita, blanco de plomo y tierras rojas como pigmento.

Muestra: PM2Q19

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color azul, localizado sobre el fondo de color amarillo bajo el Espíritu Santo (figura 1).

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado blanco de plomo, calcita, yeso en cantidades bajas. Se ha analizado aluminosilicato magnésico férrico.

Muestra: PM2Q20

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color gris de la nube situada junto a Dios Hijo (figura 1).

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado blanco de plomo, calcita y en cantidades bajas aluminosilicato potásico, probablemente procedente del polvo.

Muestra: PM2Q21

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color verde localizado en el paño del ángel a la izquierda de la Virgen. Parece que no es original

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha identificado calcita, malaquita y cuarzo.

Muestra: PM2Q22

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color verde localizado en el paño del ángel a la izquierda de la Virgen. Tiene un aspecto distinto al anterior (figura 1).

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha identificado calcita, malaquita y cuarzo.

Muestra: PM2Q23

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color gris-marrón. Parece un repinte

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha identificado calcita, blanco de plomo y tierras.

Muestra: PM2Q24

Descripción: Rapaduras correspondiente al estrato pictórico superficial de color gris de la nube final (figura 1).

Se ha analizado mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) y se ha detectado la presencia de calcita, blanco de plomo.

FICHA TÉCNICA:

Auxiliadora Gómez Morón

Química

Centro de Investigación y Análisis

Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico



LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L.

Tlf y Fax 91 8162636 // Móvil 687 910312. C/. Nebli 54. 28691 Villanueva de la Cañada. Madrid. *email* larcoquimica@hotmail.com

ANÁLISIS QUÍMICO DE AGLUTINANTES DE PINTURA MURAL DEL PALACIO DE S. TELMO

Enrique Parra Crego
Dr. en CC. Químicas

18 de mayo de 2008



ANÁLISIS QUÍMICO DE AGLUTINANTES DE PINTURA MURAL DEL PALACIO DE S. TELMO

1.- Introducción

Durante la restauración de esta obra se han tomado varias micromuestras para analizarlas químicamente. Este proceso se realiza como apoyo a las tareas de conservación, intentando conocer los materiales presentes, así como su disposición en capas, tanto los originales como los pertenecientes a los recubrimientos o a los repintes posteriores.

Se pretende, por lo tanto:

- Conocer la composición de la capa de preparación, en lo que se refiere a la base inorgánica y al aglutinante orgánico
- Determinar los pigmentos y aglutinantes de las capas de color originales y de los repintes
- Analizar las capas de recubrimiento presentes.

2.- Técnicas de análisis y muestras extraídas

Para este estudio se han empleado las técnicas habituales de análisis de pintura artística. Estas se enumeran a continuación:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada. Esta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Las microfotografías obtenidas se realizaron con luz reflejada a 300 X y con nícoles cruzados, a no ser que se especifiquen otras condiciones.
- Espectroscopía IR por transformada de Fourier. Este estudio se emplea principalmente en el análisis de las preparaciones y los componentes de recubrimientos o barnices. Los análisis, en el caso de realizarse, se llevan a cabo entre 4400 cm^{-1} y 370 cm^{-1} , en pastillas de KBr o mediante análisis superficial usando la técnica UATR (Universal Attenuated Total Reflectance)
- Microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX). Se emplea para el análisis elemental de granos de pigmentos, con el fin de determinar de forma inequívoca la naturaleza de los mismos. Se ha realizado sólo en una de las muestras (AG-12)
- Cromatografía en fase gaseosa, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como las proteínas y las gomas – polisacárido (goma arábiga y productos afines). Para los análisis de sustancias lipófilas, las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II. Para los hidratos de carbono y las proteínas se lleva a cabo una hidrólisis con HCl 6M y una derivatización con MTBSTFA en piridina de los ácidos grasos y aminoácidos resultantes.



Las muestras extraídas se enumeran a continuación:

Muestra N°	Localización
CÚPULA	
AG-10	Carnación de la frente del personaje a la izquierda de S. Lorenzo
AG-11	Manto rosa del Dios Hijo
CORO	
AG-12	Ocre verdoso del fondo
AG-13	Ropaje azul, ángel derecho

3.- Resultados

CÚPULA

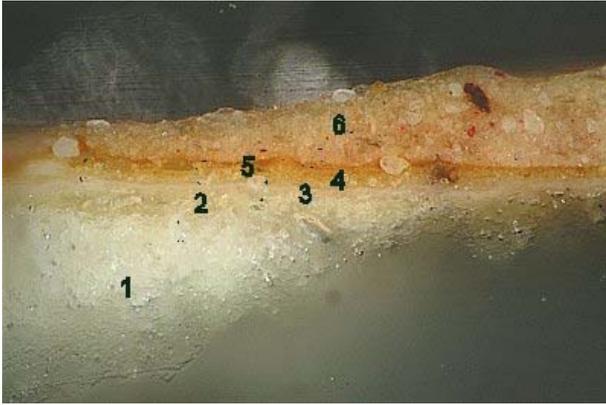
AG-10: Carnación de la frente del personaje a la izquierda de S. Lorenzo

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	150	yeso, calcita, oxalatos	cola animal
2	pardo	30	yeso, calcita, oxalatos	cola animal, aceite de linaza (tr.), resina de conífera (tr.)
3	blanco	5	albayalde	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
4	amarillo	20	tierra ocre – amarilla, amarillo de plomo	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
5	rojo	10	tierra roja, albayalde	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
6	rosado	90	albayalde, tierra roja, tierra ocre	aceite de linaza, resina de conífera (tr.), cola animal

tr.: trazas

El análisis IR de la preparación indica la presencia de proteína y trazas de aceite y resina, junto a una mezcla mayoritaria de yeso y en menor medida de calcita. La cromatografía identifica la cola animal y trazas de mezcla óleo – resinosa. Esta debió aplicarse como imprimación o capa aislante, en la superficie del estuco de yeso. Las capas pictóricas contienen esencialmente aceite de linaza, con una traza de resina de conífera, esto es, el aglutinante es óleo – resinoso. La tinción positiva con fuchsina se debe seguramente a la presencia de calcita.

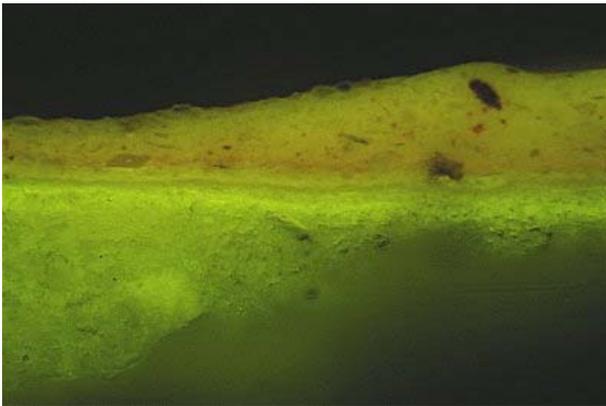
En esta y todas las muestras aparece cola animal en superficie que debe corresponder a alguna antigua protección o consolidación



AG-10



AG-10, tinción con fuchsina



AG-10, luz UV

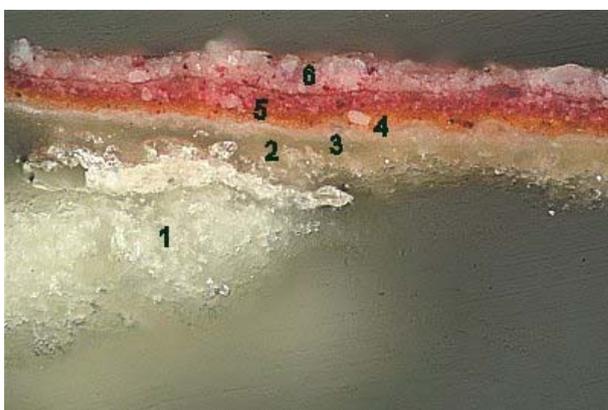


AG-11: Manto rosa del Dios Hijo

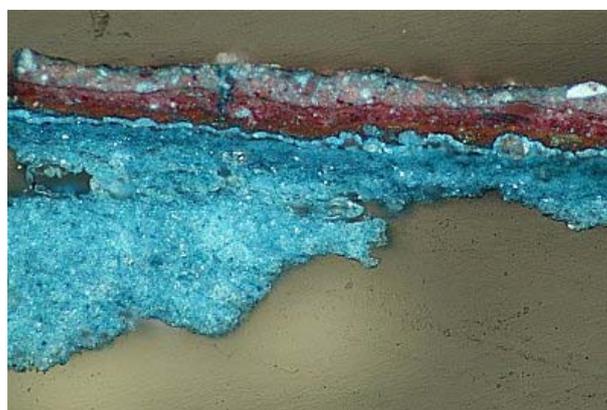
Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	150	yeso, calcita, oxalatos	cola animal
2	pardo	35	yeso, calcita, oxalatos	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
3	blanco	15	albayalde, calcita	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
4	rojo – pardo	10	laca roja, tierras	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
5	rojo	30	laca roja, albayalde	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
6	rosado	25	albayalde, laca roja	aceite de linaza, resina de conífera, cola animal

tr.: trazas

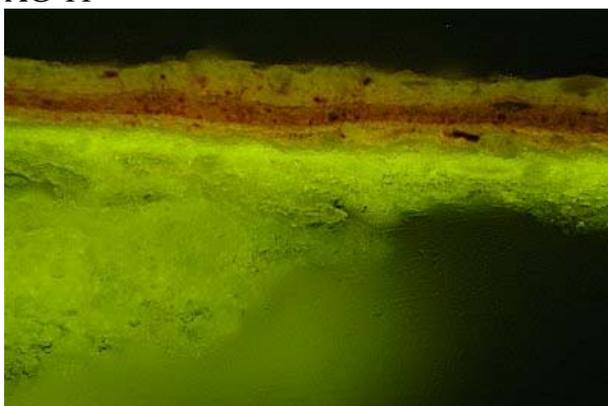
En esta muestra encontramos aceite y una traza de cola animal, que como en la muestra anterior puede corresponder a una antigua consolidación o protección, pero esto es normal en las lacas rojas, ya que habitualmente se usaba para precipitar la laca roja antes de usarla como pigmento.



AG-11



AG-11, tinción con Negro Amido II



AG-11, luz UV

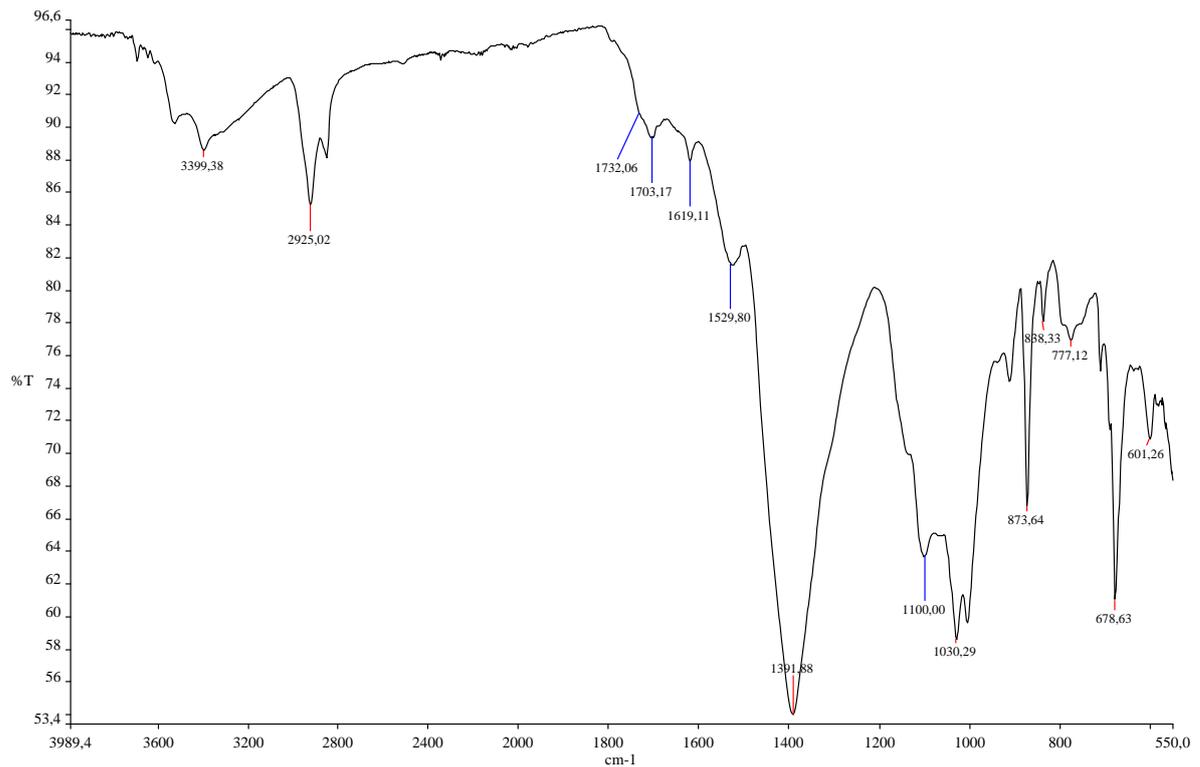
COROAG-12: Ocre verdoso del fondo

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco - pardo	100	yeso, calcita (tr.), oxalatos	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
2	blanco – amarillento (tres capas)	55	albayalde	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
3	rojo – anaranjado irregular	0-15	amarillo de cromo, hematites	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
4	amarillo (dos capas)	40	amarillo de cromo, albayalde, tierras	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
5	pardo irregular	0-10	oxalatos	resina de conífera

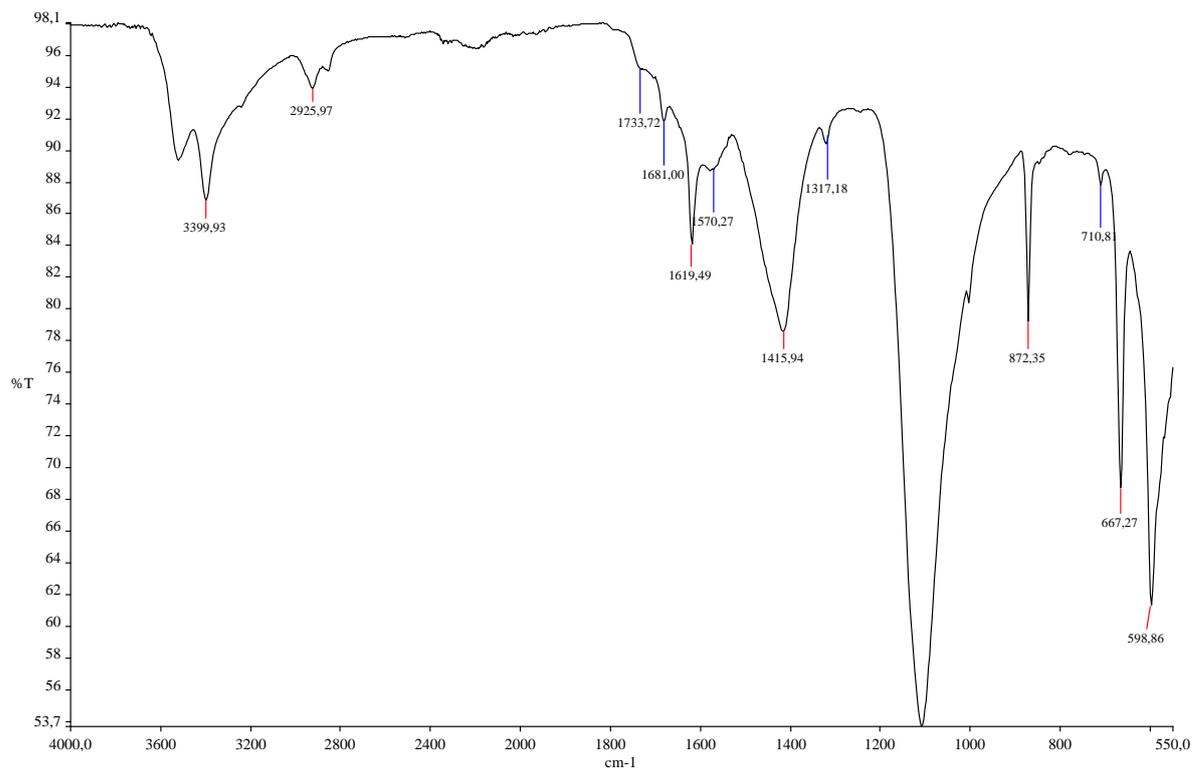
tr.: trazas

La preparación está fuertemente impregnada con material óleo – resinoso y sobre ella aparecen cuatro capas de colores diferentes aglutinadas con ese mismo material óleo – resinoso. La pintura es del siglo XIX o posterior. En esta época las mezclas complejas de aceites y resinas en los aglutinantes de la pintura son habituales. Esta pintura está barnizada con barniz resinoso.

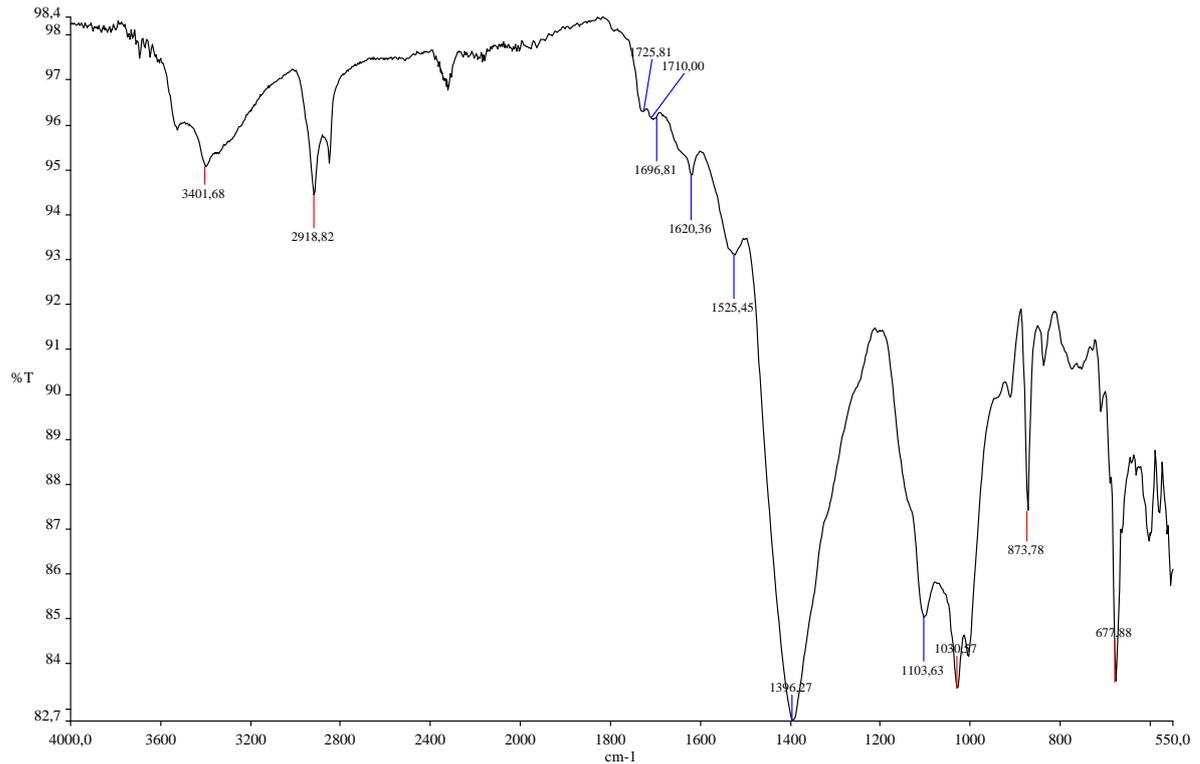
Espectro IR de la pintura por su cara inferior. Muestra AG-10. Contiene esencialmente albayalde, junto a otros productos minoritarios como el yeso, el aceite secante, la resina de conífera y la proteína.



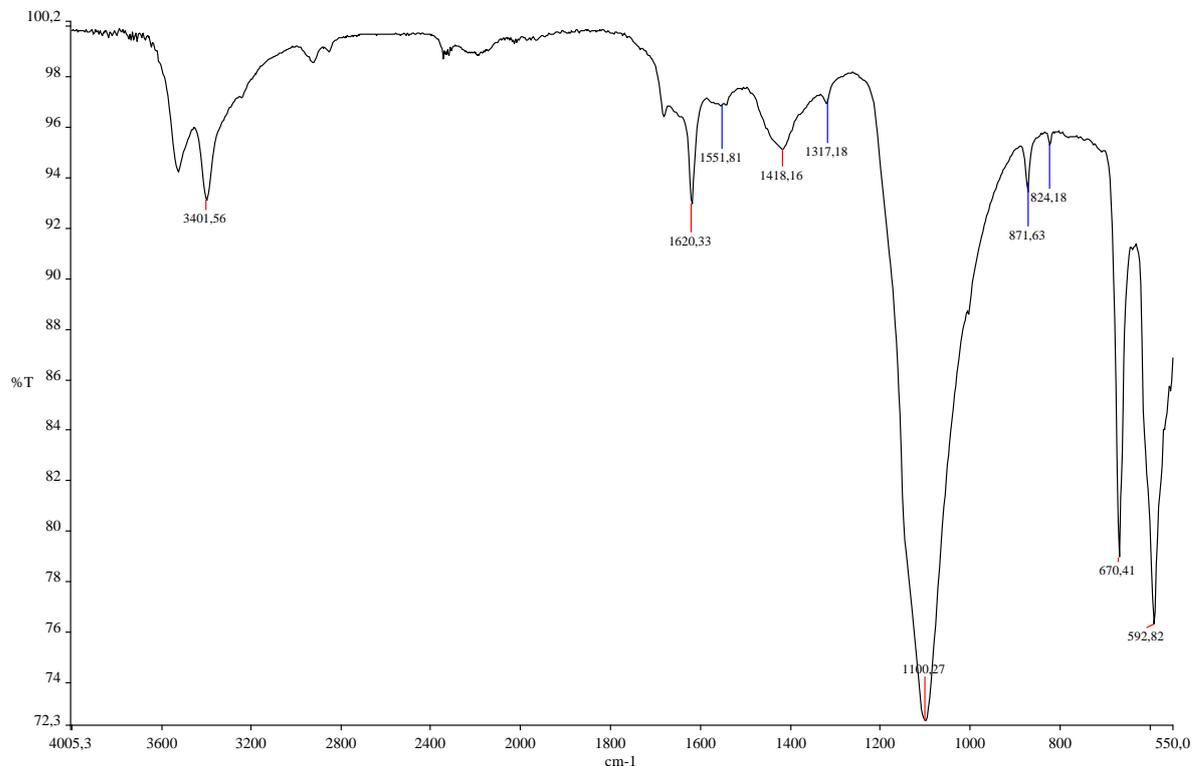
Superficie de la muestra AG-10, similar al espectro anterior



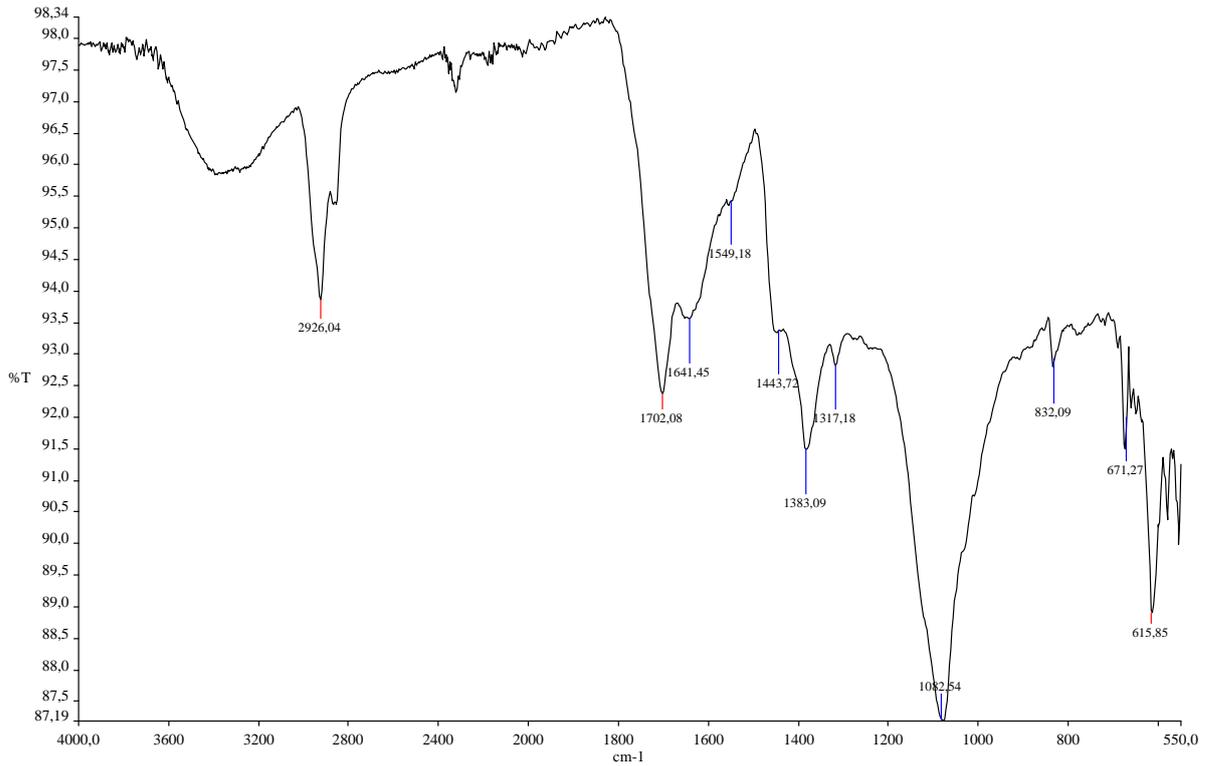
Preparación de la muestra AG-10, con yeso como mayoritario, calcita en segundo lugar y finalmente aceite secante, proteína y oxalato de calcio.



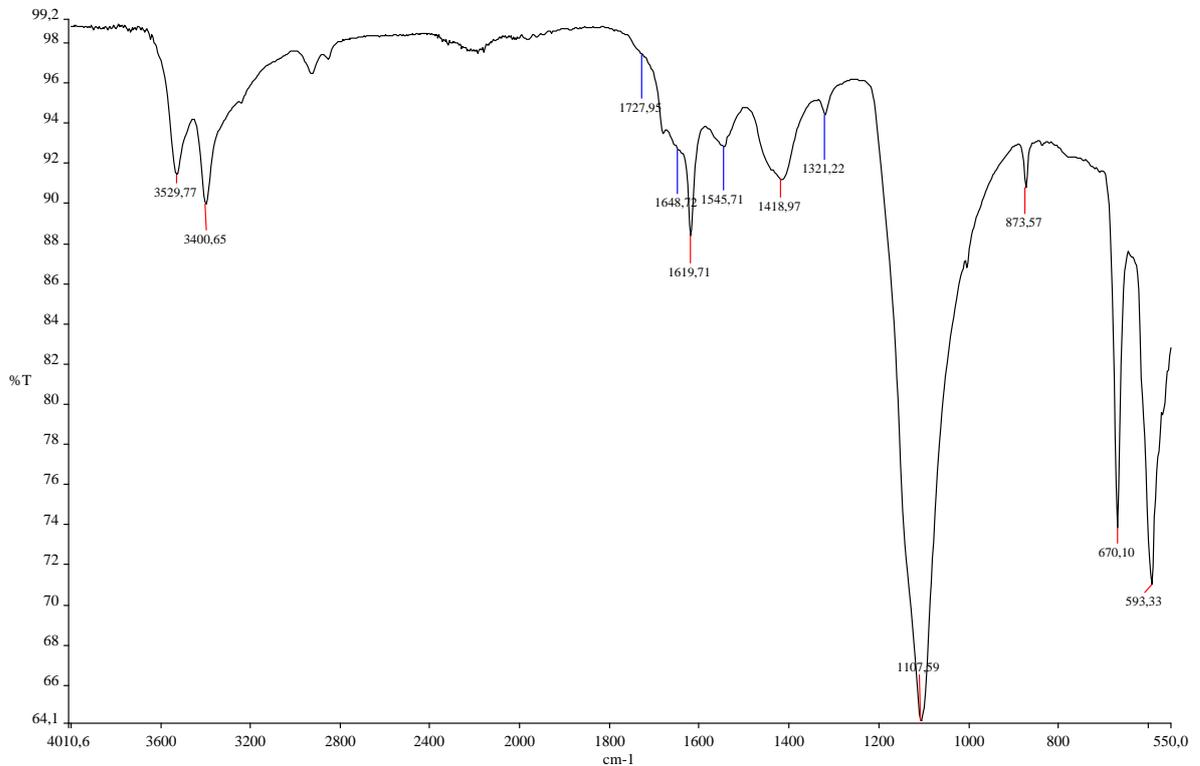
Superficie de la muestra AG-11, similar al de la muestra AG-10, con albayalde, tierras, yeso, proteína, resina y aceite secante. hay también una traza de oxalato.



Espectro de la preparación de la muestra AG-12, con yeso y trazas de calcita, oxalatos y cola animal.



Superficie de la muestra AG-12, con amarillo de cromo y resina de conífera, como componentes principales. Aparece también algo de albayalde, oxalatos y proteína.

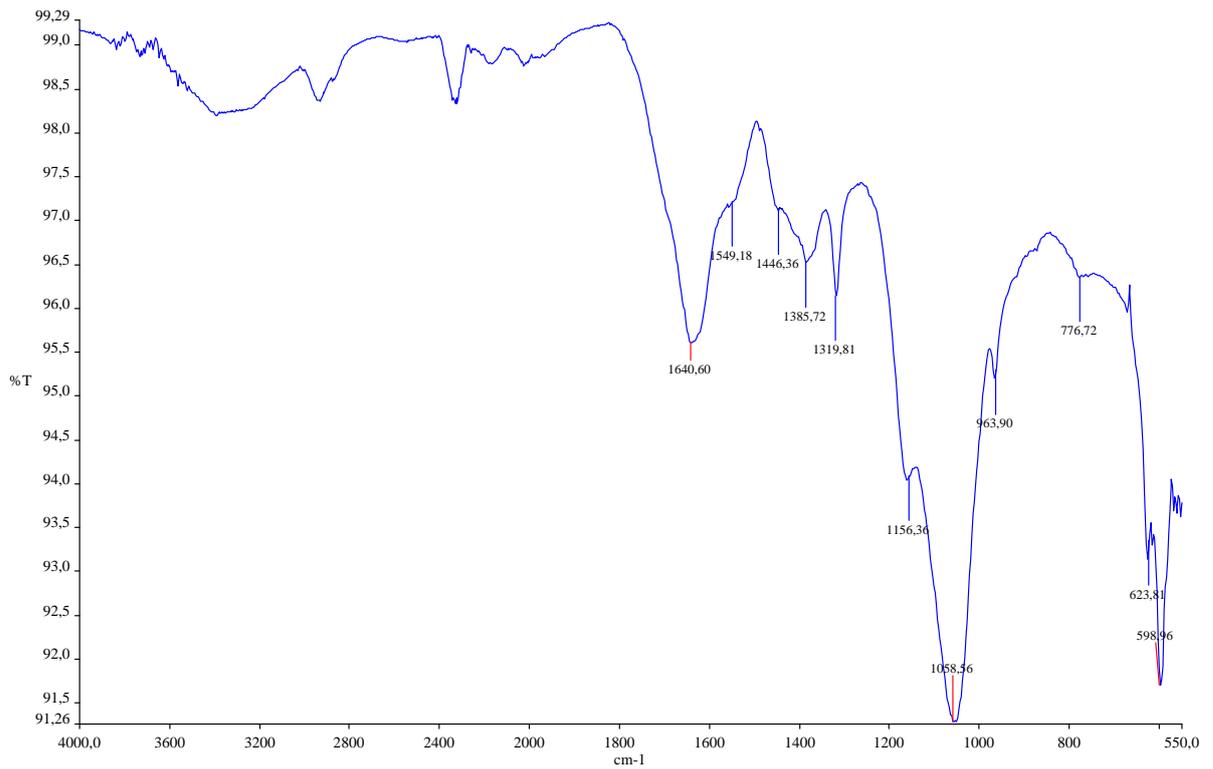


Preparación de la muestra AG-13 con yeso mayoritario. Junto a él hay trazas de calcita, oxalatos, proteína y aceite.



LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L.

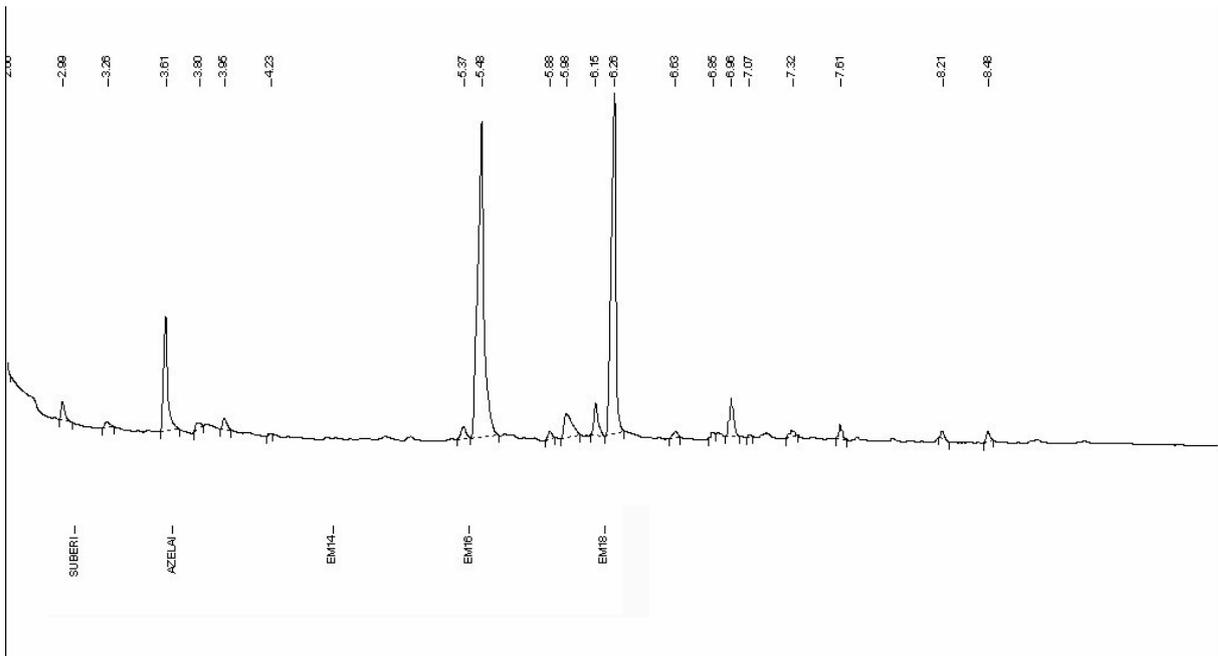
Tlf y Fax 91 8162636 // Móvil 687 910312. C/. Nebli 54. 28691 Villanueva de la Cañada. Madrid. *email* larcoquimica@hotmail.com



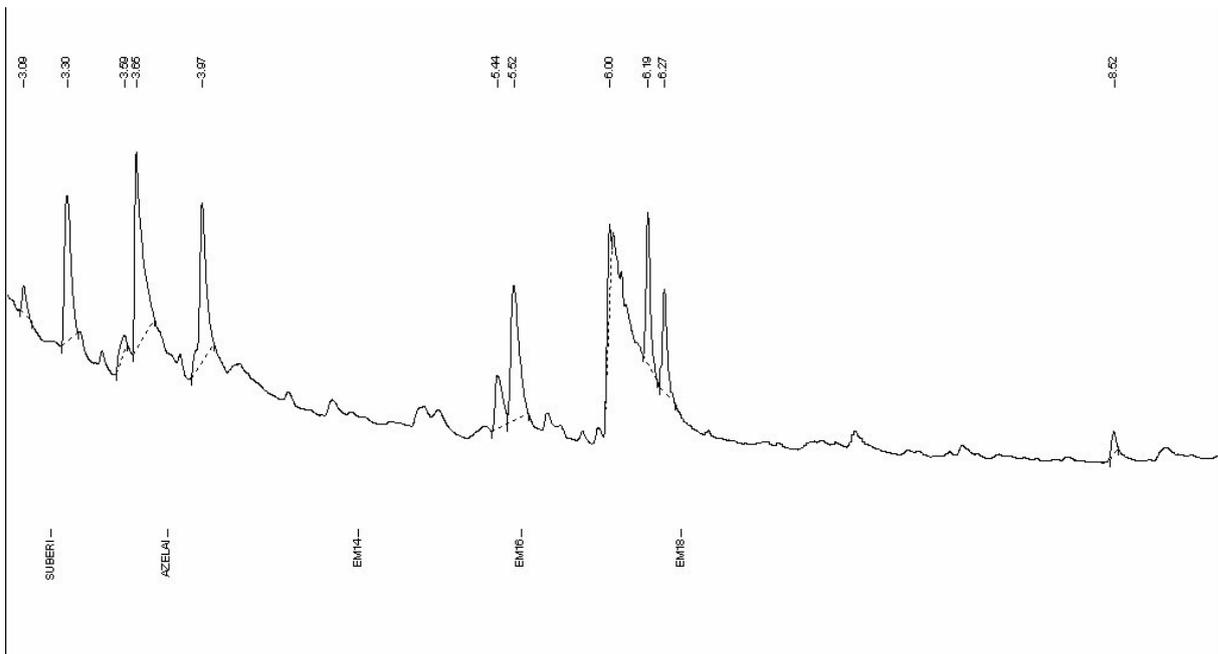
Superficie de la muestra AG-13, donde el componente mayoritario son las arcillas, seguidas por el oxalato de calcio, trazas de carbonato (¿del albayalde?).



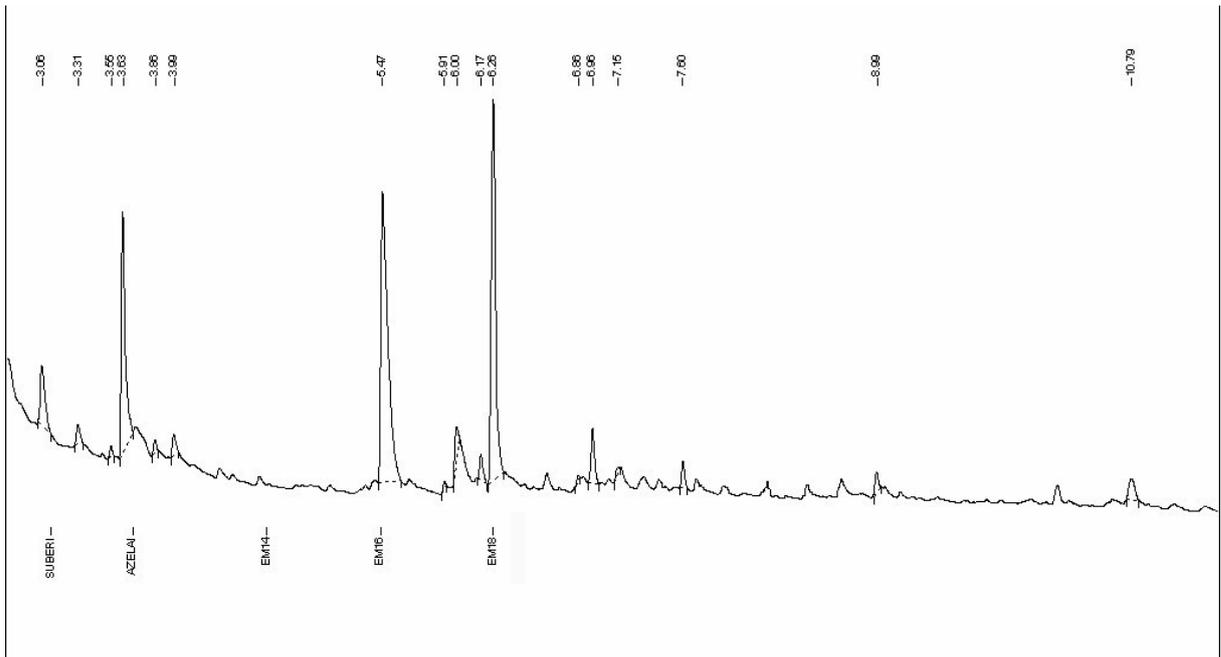
CROMATOGRAFÍA DE GASES



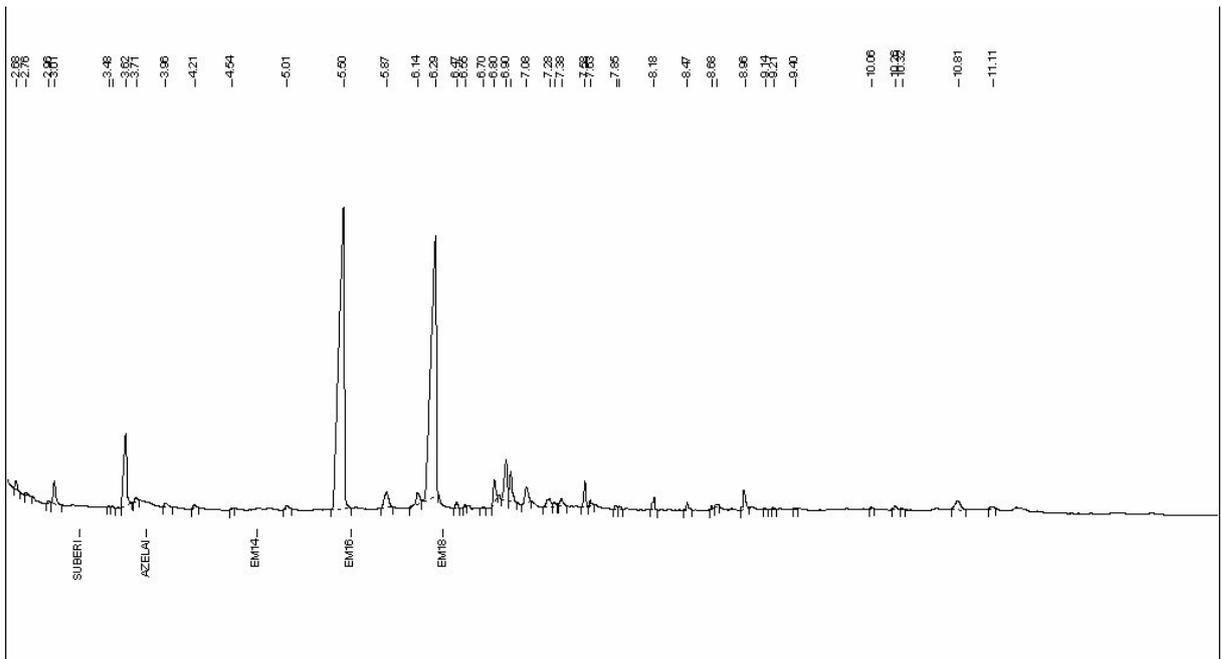
Cromatograma de ácidos grasos y diterpenos de la muestra AG-10. Los picos marcados son los ácidos grasos del aceite de linaza. Los picos posteriores son de la resina de conífera.



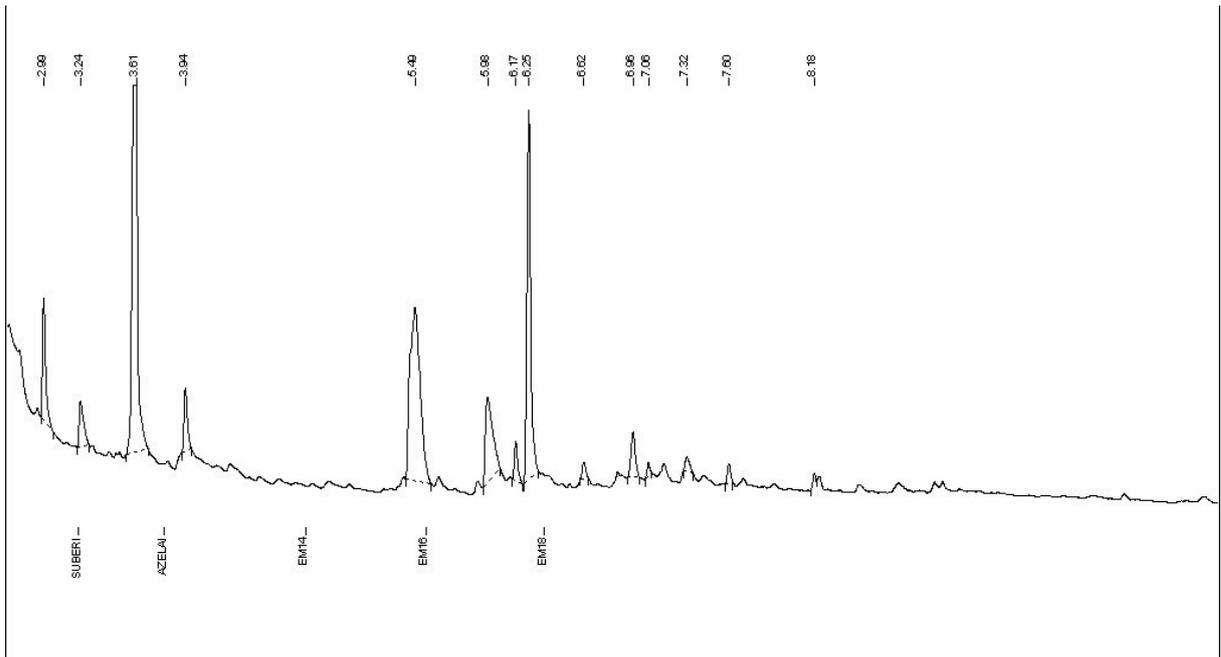
Cromatograma de ácidos grasos de la muestra AG-10, de un fragmento que contenía sólo yeso de la preparación. Se advierte la presencia de una pequeña cantidad de aceite de linaza y trazas de resina de conífera.



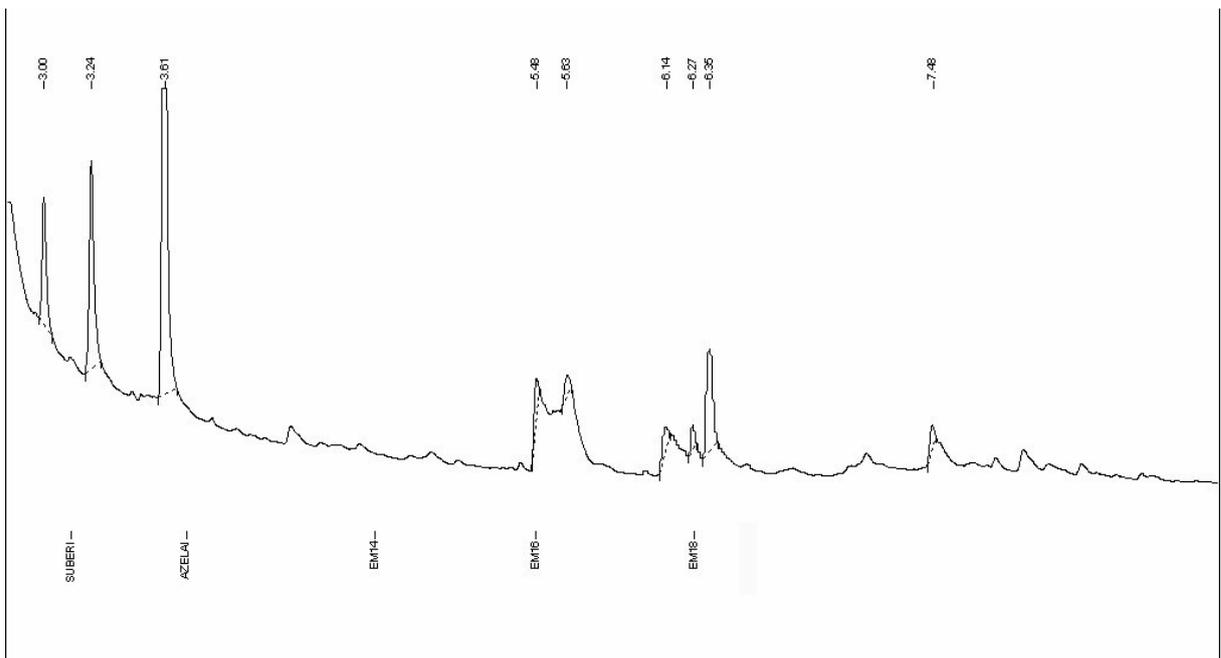
Cromatograma de la muestra completa AG-11, con aceite de linaza y resina de conífera



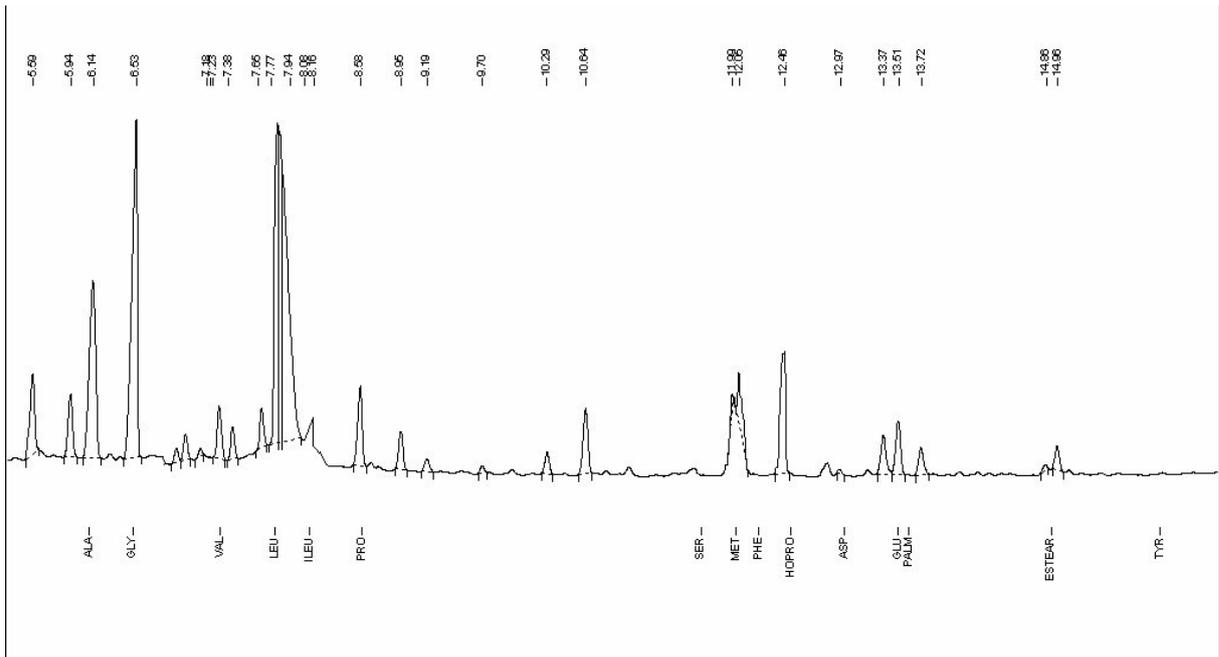
Cromatograma de la muestra completa AG-12



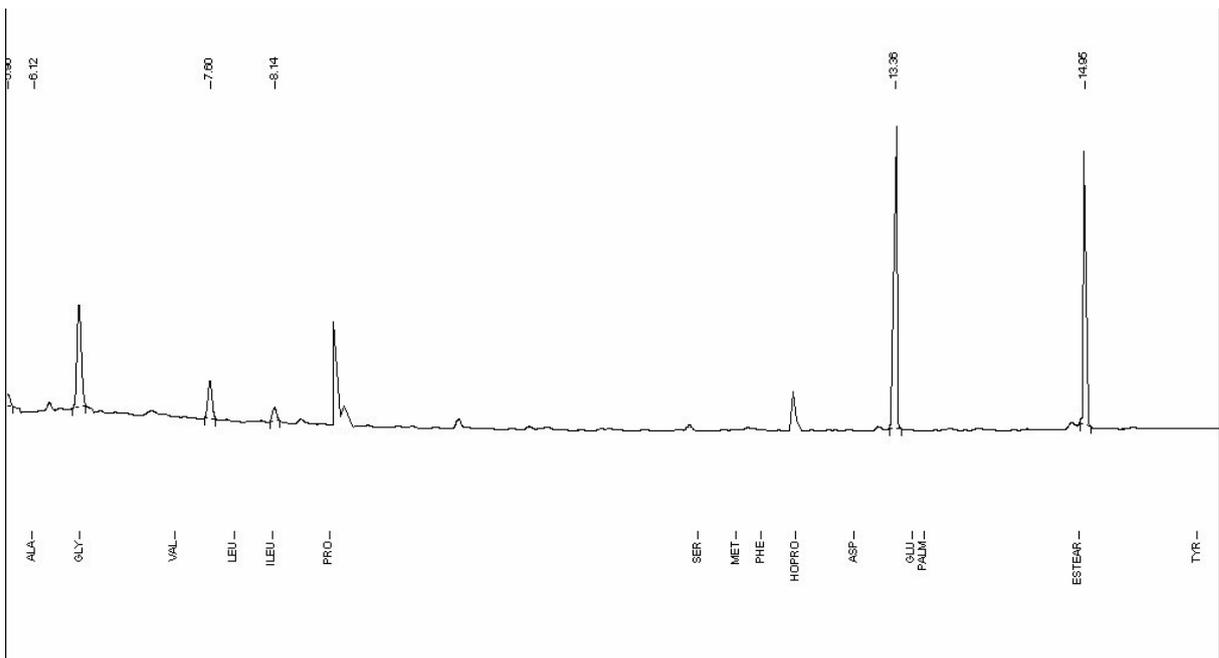
Cromatograma de la muestra completa AG-13



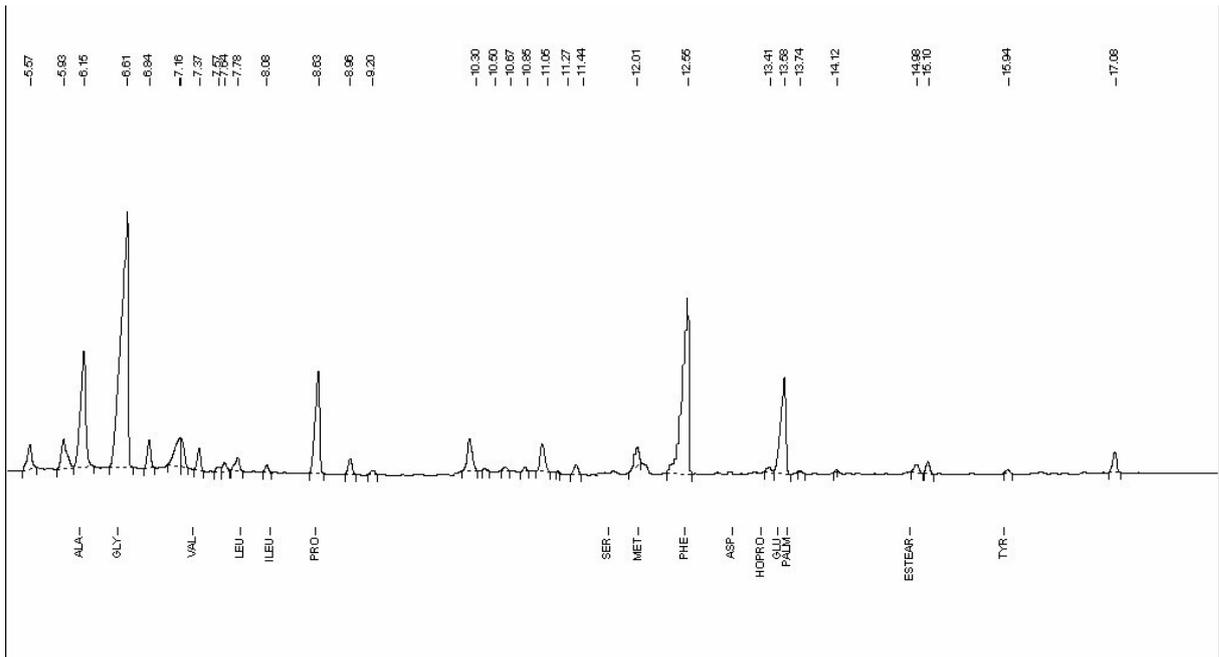
Cromatograma de ácidos grasos y terpenos de la preparación, muestra AG-13



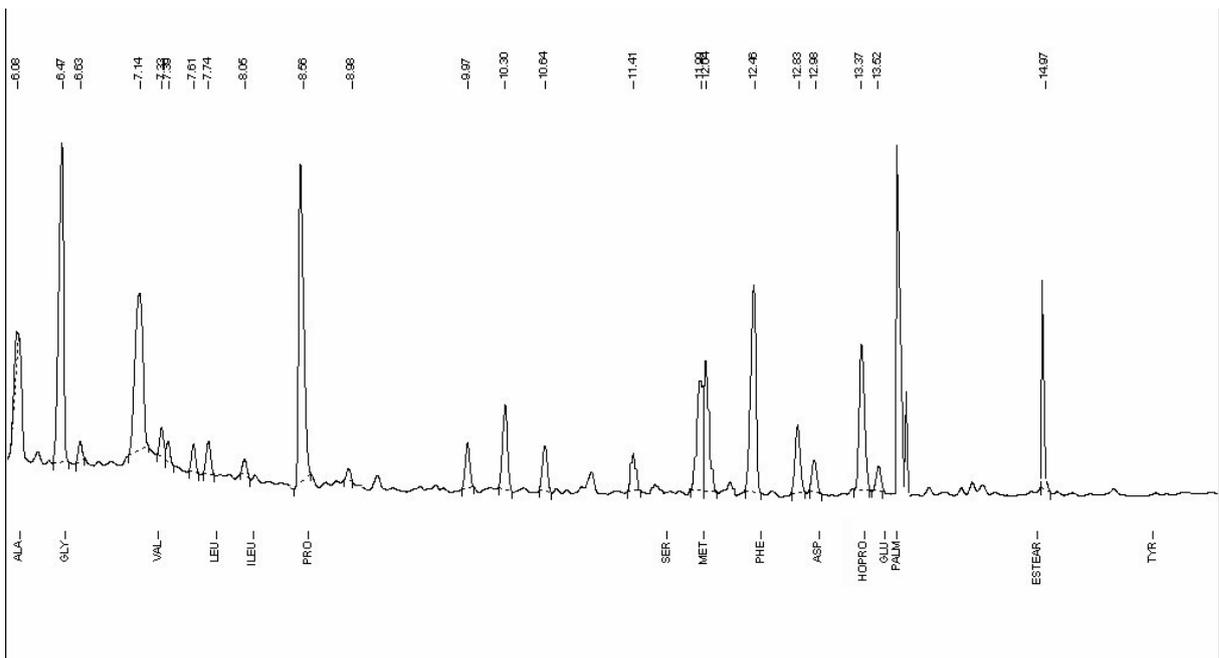
Cromatograma de aminoácidos de la preparación. Muestra AG-10



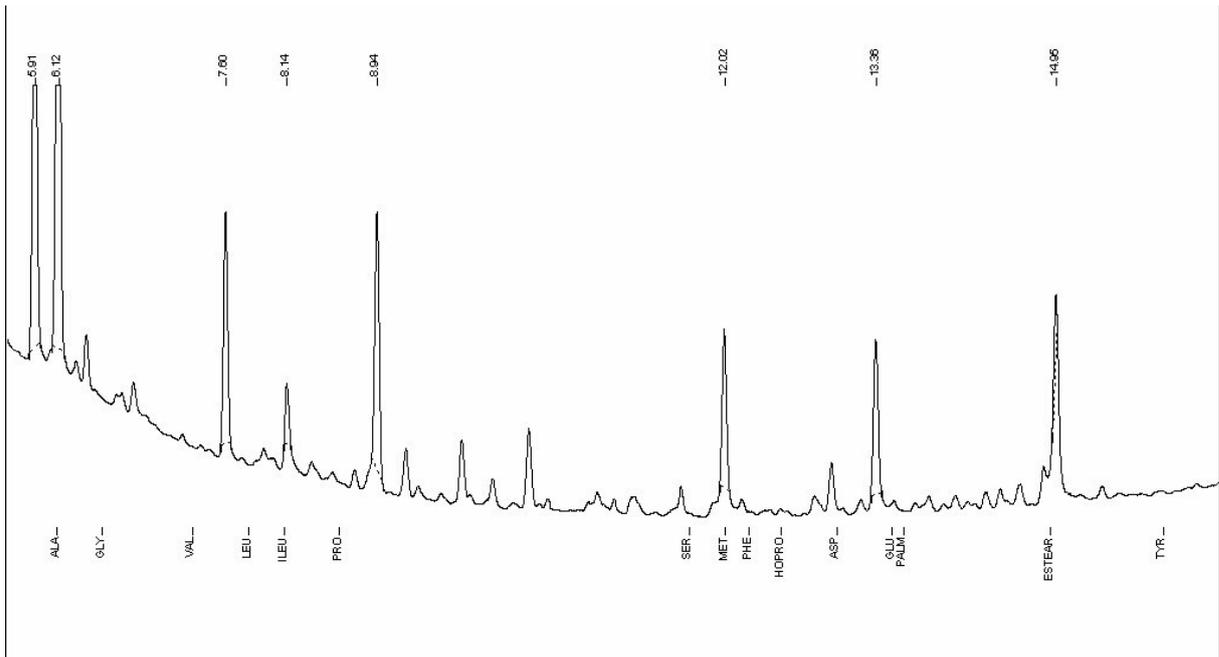
Cromatograma de aminoácidos de la capa pictórica de la muestra AG-10, con trazas de cola animal



Aminoácidos de la capa pictórica de la muestra AG-11



Aminoácidos de la capa pictórica de la muestra AG-12



Aminoácidos de las capas pictóricas de la muestra AG-13. No se reconoce ningún patrón concreto.



LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L.

Tlf y Fax 91 8162636 // Móvil 687 910312. C/. Nebli 54. 28691 Villanueva de la Cañada. Madrid. *email* larcoquimica@hotmail.com

ANÁLISIS QUÍMICO DE AGLUTINANTES DE PINTURA MURAL DEL PALACIO DE S. TELMO (2ª PARTE)

Enrique Parra Crego
Dr. en CC. Químicas

11 de enero de 2009

ANÁLISIS QUÍMICO DE AGLUTINANTES DE PINTURA MURAL DEL PALACIO DE S. TELMO (2ª PARTE)

1.- Introducción

Durante la restauración de esta obra se han tomado varias micromuestras para analizarlas químicamente. Este proceso se realiza como apoyo a las tareas de conservación, intentando conocer los materiales orgánicos presentes, así como su disposición en capas, tanto los originales como los pertenecientes a los recubrimientos o a los repintes posteriores. Este informe es continuación de otro llevado a cabo en mayo de 2008.

2.- Técnicas de análisis y muestras extraídas

Para este estudio se han empleado las técnicas habituales de análisis de pintura artística. Estas se enumeran a continuación:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada. Esta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Las microfotografías obtenidas se realizaron con luz reflejada a 300 X y con nícoles cruzados, a no ser que se especifiquen otras condiciones.

- Espectroscopía IR por transformada de Fourier. Este estudio se emplea principalmente en el análisis de las preparaciones y los componentes de recubrimientos o barnices. Los análisis, en el caso de realizarse, se llevan a cabo entre 4400 cm⁻¹ y 370 cm⁻¹, en pastillas de KBr o mediante análisis superficial usando la técnica UATR (Universal Attenuated Total Reflectance)

- Microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX). Se emplea para el análisis elemental de granos de pigmentos, con el fin de determinar de forma inequívoca la naturaleza de los mismos.

- Cromatografía en fase gaseosa, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como las proteínas y las gomas – polisacárido (goma arábiga y productos afines). Para los análisis de sustancias lipófilas, las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II. Para los hidratos de carbono y las proteínas se lleva a cabo una hidrólisis con HCl 6M y una derivatización con MTBSTFA en piridina de los ácidos grasos, aminoácidos y monosacáridos resultantes.

Las muestras extraídas se enumeran a continuación:

Pintura mural de la Sacristía

AG-15 Carnación, pie.

AG-17 Amarillo, fondo.

AG-18 Azul, manto del ángel.

AG-19 Marrón rojizo. Paisaje.

Pintura mural del Coro

AG-20 Azul del fondo.

AG-21 Azul de la palma.

3.- Resultados

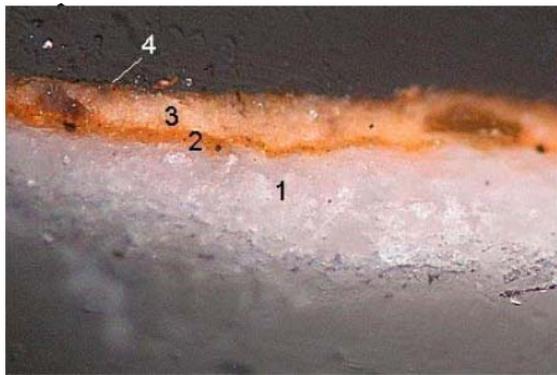
PINTURAS DE LA SACRISTÍA

AG-15: Carnación

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	50	yeso, calcita, oxalato de calcio	cola animal
2	marrón rojizo	5-10	tierra ocre	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
3	rosado parduzco	5-35	albayalde, calcita, tierra ocre, tierra roja	aceite de linaza, resina de conífera
4	pardo translúcido	<5	oxalatos, yeso	-

tr.: trazas

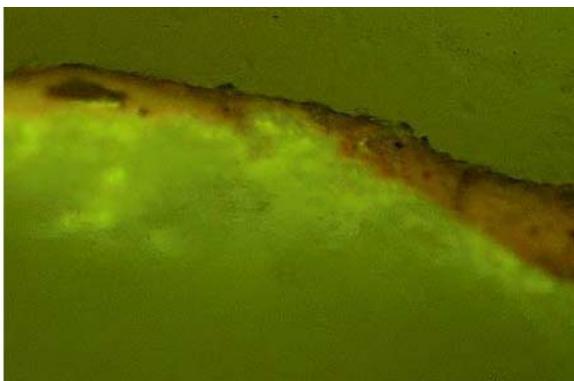
Encontramos en esta muestra los mismos componentes por capas que encontrábamos en las muestras del otro informe. En la preparación yeso y algo de calcita con cola animal como material orgánico. Debe estar aplicada en superficie a modo de capa aislante ya que en la tinción se concentra fundamentalmente en la superficie de la capa 1. La carnación es al óleo con una base de tierra ocre. En la superficie hay un resto de protección completamente mineralizada.



AG-15



AG-15, tinción con negro amido I



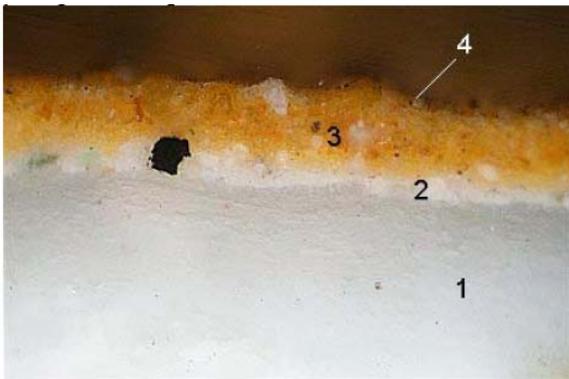
AG-15, luz UV

AG-17: Amarillo, fondo

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	400	yeso, calcita, oxalato de calcio	cola animal
2	blanco	10	albayaalde, negro carbón, verde (tr.)	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
3	ocre	60	tierra ocre – amarilla, calcita, albayaalde	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
4	pardo oscuro	<5	yeso, oxalato de calcio, calcita	-

tr.: trazas

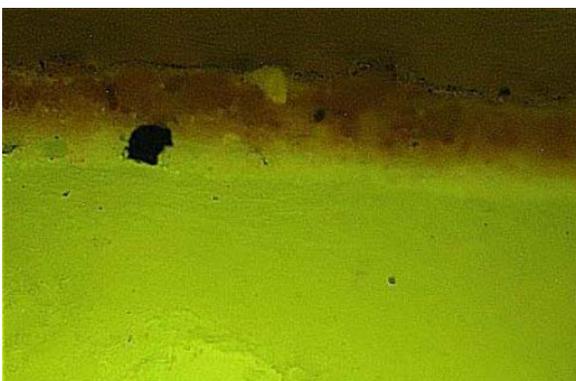
En esta muestra aparece una gruesa capa de preparación, un fondo gris verdoso y la gruesa capa de color amarillo con tierras al óleo.



AG-17



AG-17, tinción con fuchsina (falso positivo)



AG-17, luz UV

AG-18: Azul del manto del ángel.

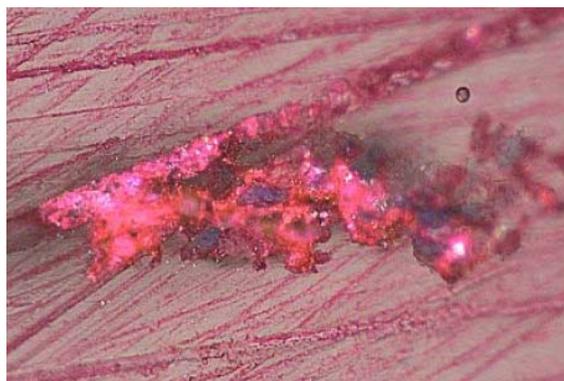
Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	azul	30	azul (esmalte de cobalto)	cola animal, aceite de linaza

tr.: trazas

En esta muestra no hay preparación. Es la única que posee proteína en la capa pictórica según las tinciones y según el análisis de aminoácidos por CG.



AG-18, 500 X



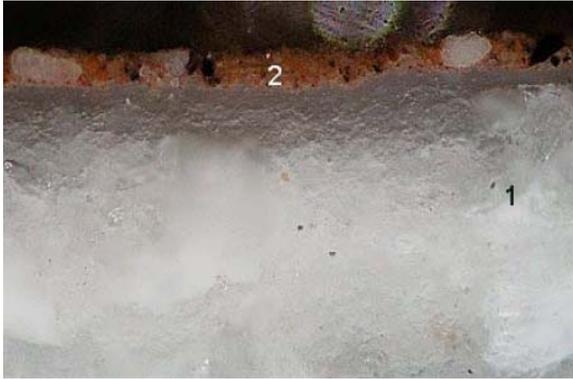
AG-18, tinción con fuchsina, 500 X

AG-19: Marrón rojizo del paisaje

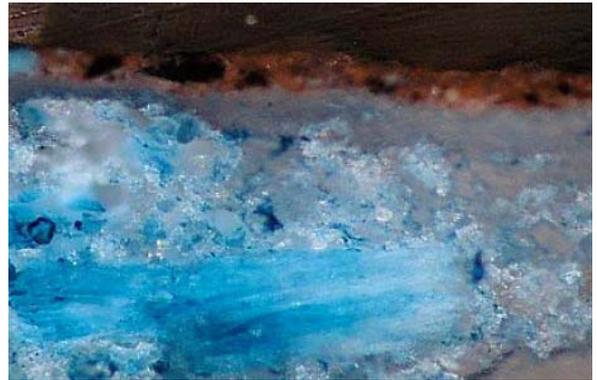
En esta muestra se sigue la pauta de las anteriores (excepto la AG-18) y vuelve a aparecer la misma sucesión de capas, con la preparación de yeso y cola y la capa pictórica de color marrón, al óleo.

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	400	yeso, calcita	cola animal
2	marrón rojizo	15	negro, tierra ocre – roja, albayalde	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)

tr.: trazas



AG-19



AG-19, tinción con negro amido II

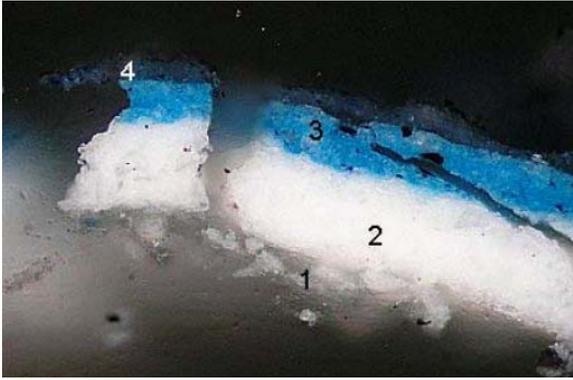
PINTURAS DEL CORO

AG-20 Azul del fondo

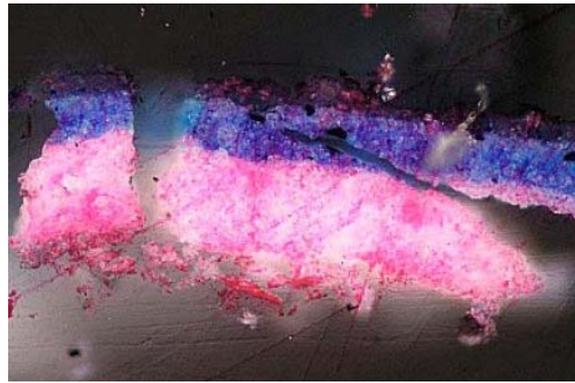
Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	30	yeso, calcita, oxalatos	cola animal
2	blanco	70	albayaalde	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
3	azul	35	albayaalde, azul, negro	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
4	azul oscuro	10-15	blanco, azul	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)

tr.: trazas

Las capas de pintura son oleosas, incluida la última capa en la que el IR detecta además yeso, un silicato que debe corresponder al azul ultramar y abundante cantidad de resina sintética identificada por la base de datos como resina acrílica.



AG-20



AG-20, tinción con fuchsina

AG-21: Azul de la palma

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	150	yeso, calcita (tr.), oxalatos	cola animal
2	blanco – azulado	30	albayalde, azul (tr.)	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)

tr.: trazas

Es una muestra similar a la anterior, pero con mucho menos pigmento azul. Al lado de los aglutinantes de la pintura se detecta también resina acrílica en el espectro de IR.



AG-21



AG-21, tinción con fuchsina (falso positivo)

4.- Conclusiones

La preparación es de yeso y cola animal. En las muestras analizadas se encuentran cantidades bajas de calcita, junto con oxalato de calcio, tanto en las del coro como en las de la Sacristía.

Las capas pictóricas poseen todas aglutinante oleoso, de tal modo que se detecta la presencia de pequeñas cantidades de aceite de linaza y trazas de resina de conífera.

Sólo la muestra AG-18 contiene aceite de linaza y además cola animal. Podría ser un temple graso o una superposición de capas de temple y de óleo.

En las muestras AG-20 y AG-21, además, se detecta la presencia de resina acrílica en el espectro de IR. Pertenecen al coro, por lo que es pintura del siglo XIX o posterior, lo que se nota en la composición y molienda de los pigmentos.

11 de enero de 2009

Fdo. Enrique Parra Crego

Dr. en CC. Químicas

8. FICHA TÉCNICA

Coordinación de equipo y Redacción de memoria

M^a Isabel Fernández Medina

Equipo de restauradores

Concepción Moreno Galindo

Mireya Albert Astolfi

Elena Martínez Piazza

Rocio Campos de Albear

Carmen Olivar O'Neill

Carmen Román Sánchez

Estudio histórico-artístico

Carmen Iñiguez Barbeira

Estudios científico-analíticos

Lourdes Martín García

Auxiliadora Gómez Morón

Fotografías

José Manuel Santos Madrid

Sevilla, noviembre de 2009

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo