



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
"RETABLO DEL SANTO CRISTO"
CAPILLA PALACIO DE SAN TELMO, (SEVILLA).

Febrero, 2009

ÍNDICE

	Pag.
Introducción	
Capítulo I: Estudio Histórico – Artístico	1
1. Identificación del bien cultural	1
2. Historia del bien mueble	2
2.1. Origen histórico.	2
2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad	4
2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.	5
2.4. Exposiciones.	6
2.5. Análisis iconográfico.	7
2.6. Análisis morfológico-estilístico.	11
Estudio comparativo	
Notas bibliográficas y documentales	21
Documentación gráfica	24
Capítulo II: Diagnosis y Tratamiento	30
1. Datos técnicos y estado de conservación	31
1.1 Datos técnicos, intervenciones anteriores y alteraciones del soporte	32
1.2 Datos técnicos, intervenciones anteriores y alteraciones del conjunto policromo	38
1.3 Conclusiones	44
2. Tratamiento	44
2.1 Metodología y criterios de intervención	44
2.2 Tratamiento realizado	44
2.3 Conclusiones	49
Documentación gráfica	50
Capítulo III: Estudio Científico - Técnico	56
1. Identificación de madera	
2. Análisis químico de materiales pictóricos	
Identificación de cargas y pigmentos	
Informe estratos pictóricos Mesa de Altar.	57
Capítulo IV: Recomendaciones	64
Equipo técnico	65

INTRODUCCIÓN

El presente informe denominado “Memoria final de Intervención” recoge los datos obtenidos en el estudio e intervención llevada a cabo en el retablo del Santo Cristo. El retablo se ubica en el muro del evangelio de la Capilla del Palacio de San Telmo de Sevilla. El autor de la traza del retablo se desconoce si bien los trabajos se realizaron bajo la dirección del maestro carpintero Juan Tomás Díaz.

La intervención de conservación–restauración integral del retablo se ha llevado a cabo dentro de la II Fase del Programa de Conservación y Restauración de la Colección de Bienes Muebles de la antigua Capilla del Palacio de San Telmo.

En el estudio e intervención ha participado un equipo técnico interdisciplinar de profesionales compuesto por restauradores, fotógrafo, historiador, químico y biólogo.

Los trabajos se han desarrollado in situ en la capilla durante los meses de noviembre de 2008 a febrero de 2009.

La “Memoria Final de Intervención se estructura en cuatro capítulos. En el primero se realiza el estudio histórico-artístico del bien cultural. El segundo capítulo, dedicado al diagnóstico y tratamiento recoge todos los datos obtenidos sobre el estado de conservación del retablo, su materialidad y los procesos llevados en su intervención. El tercer capítulo desarrolla los estudios científico-técnicos efectuados por el departamento de análisis del centro de intervención. El último capítulo de recomendaciones recoge las propuestas realizadas por el restaurador para que la obra se mantenga en el futuro en las mejores condiciones posibles de cara a su conservación material.

CAPÍTULO I : ESTUDIO HISTÓRICO –ARTÍSTICO.

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

Nº Reg: R-9

1.1. TÍTULO U OBJETO. Retablo del Santo Cristo (Fig.1). Mesa de altar.
(Fig.2)

1.2. TIPOLOGÍA: Retablo: arquitectura lignaria.
Mesa de altar: mobiliario litúrgico.

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: Lado del Evangelio. Tercer tramo de la nave.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención:

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

El programa iconográfico del retablo analizado se basa en la representación de los pasajes evangélicos de la Pasión y la Crucifixión de Jesús.

Mesa de altar: Es el ara sobre el que se realiza el memorial del sacrificio de la cruz. El altar simboliza la mesa del Señor, de donde se convoca al pueblo de Dios para la Misa, además de ser el centro de acción de gracias que se realiza en la Eucaristía. En el centro del tablero frontal se muestra una representación pictórica del Cordero Místico, haciendo alusión a la figura de Cristo y su sacrificio en la cruz.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas:

Retablo :Madera de cedro tallada y policromada.

Mesa de altar: Mesa de madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: Retablo 5,75 x 3,95 (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas: No presenta a simple vista.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Traza retablo: Anónimo.

Maestro Carpintero: Juan Tomás Díaz.

Técnica del dorado: Domingo Martínez.

Autor Mesa de altar: Felipe González Lobera.

Diseño Mesa de altar: Felipe González Lobera.

1.6.2. Cronología retablo: 1726 (dorado en 1743).

Cronología mesa de altar: Año de 1779.

1.6.3. Estilo retablo y mesa de altar: Barroco.

1.6.4. Escuela: andaluza.

2. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

En los libros de la Universidad de Mareantes durante los años 1631, 1636, 1649, 1679 y 1680, se observan algunas referencias a los gastos para arreglar el altar del Santo Cristo. Este altar mencionado, se relaciona con el retablo en el cual estaba colocado en la anterior Iglesia de Triana. No obstante, en el año de 1704, la imagen del Santo Cristo, junto a las imágenes de la Virgen del Buen Aire y San Telmo, fue trasladada al Colegio- Seminario de San Telmo¹, dedicándole posteriormente, entre los meses de enero y septiembre del año de 1726, un nuevo retablo en la Capilla del Colegio- Seminario.

Aunque se desconoce el autor de la traza de este nuevo retablo para imagen del Santo cristo, se sabe que se realizó bajo la dirección de Juan Tomás Díaz y tuvo una duración de nueve meses.

¹ GARCÍA GARRALÓN, Marta. "Taller de mareantes": el Real Colegio Seminario de San Telmo de Sevilla (1681 – 1847). Cajasol Fundación. Sevilla, 2007. Pág. 70.

El jefe de obras, Juan Tomás Díaz, era el maestro de carpintería de la obra del Colegio de Mareantes y se piensa que sería el encargado de dirigir las obras, ya que en el libro de cuentas sus honorarios figuran como los más elevados entre el resto de entalladores. Mientras Juan Tomás Díaz percibía por sus trabajos 11 reales diarios, la cantidad recibida por los demás entalladores oscilaba de 6,5 a 10 reales de vellón, llegando incluso a cobrar uno, sólo 5 reales diarios.

Al igual que en el resto de retablos de la capilla de San Telmo, son varios los nombres que intervinieron en su realización: Gregorio Rodríguez, Juan Clemente, Pedro y Diego de Torres, Mateo Sánchez, José Franco y Antonio Palomo.

Además, se conoce que el autor de la puerta del Sagrario, donde figura el motivo iconográfico del Cordero Pascual, fue realizada por Miguel de Perea, el cual cobró 75 reales por su elaboración.

En cuanto a las obras del dorado del retablo, hay que decir que no se llegaron a concluir hasta el año 1744, corriendo la dirección de la misma a cargo del pintor Domingo Martínez. La cantidad que recibió el pintor sevillano fue de 15.000 reales, suscitada gracias a un donativo que se le otorgó al seminario.

Las mesas de altar estuvieron en principio cubiertas por frontales de tela. En la "Relación de los ternos y ropa blanca pertenecientes a la Sacristía de la Iglesia del Real Colegio de Señor San Telmo", realizada por Antonio de Arnüero en septiembre de 1779², se detalla la existencia de ocho frontales para el Altar Mayor y catorce frontales para los altares menores. El coste de las piezas incluidas en esta relación no incluye el precio de las mismas ya que, señala el autor, fueron donadas o compuestas a partir de otras piezas³.

1 A.H.U. Libros de San Telmo, 110.

2 AGMAB. Colegio de San Telmo. Legajo 988. Expte. nº 5.

Este expediente recoge los datos de la inspección realizada por Antonio de Arnüero al Real Colegio Seminario de San Telmo con el fin de reducir los costes de la institución. Muchas de las propuestas realizadas por Arnüero fueron recogidas en las ordenanzas de 1786. La inspección incluía, entre otras, una relación de las alhajas de plata y otros objetos de valor para el uso de la Iglesia, cuyo valor ascendía a 56.000 reales de vellón, y una relación de los ternos y ropa blanca conservados en la Sacristía de la misma Iglesia.

3 GARCÍA GARRALÓN, Marta. "Taller de mareantes": el Real Colegio Seminario de San Telmo

De esta manera, dichos frontales de tela fueron sustituidos por la mesa de altar analizada, la cual fue diseñada, al igual que las otras tres de los retablos laterales, y realizada en el año de 1779, por el Maestro tallista Felipe González Lobera⁴.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

El retablo y la mesa de altar no han sufrido ningún cambio de ubicación, permaneciendo en el tramo más cercano del presbiterio en el muro del Evangelio de la Capilla del Palacio San Telmo. 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 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.

de Sevilla (1681 – 1847). Cajasol Fundación. Sevilla, 2007. Pág. 244 – 245. Incluye datos extraídos de AGMAB. Colegio de San Telmo. Legajo 988. Expte. nº 5.
4 A.H.U. Libros de San Telmo, 110.

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.

Los tonos azules aplicados al fondo del retablo se deben a repintes posteriores y ajenos al diseño original.

En principio la mesa de altar del retablo lateral del Santo Cristo estaba cubierta por un frontal de tela, el cual fue sustituido en el año de 1779 por el

actual pedestal de madera⁵. No obstante, con posterioridad, posiblemente en la reforma efectuada en 1850 por los Duques de Montpensier en la Capilla del Palacio de San Telmo, dicha mesa de altar fue modificada en cuanto a su ornamentación. Esto correspondería a una nueva intervención conocida por el inventario de la capilla, conservado en el Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier, en su legajo 27. Se llevó a cabo en el mes de Mayo del año de 1850 a cargo del artista sevillano Antonio Cabral Bejarano, quién recibió 660 reales de vellón por componer cada uno de los frontales de los cuatro altares laterales, así como por aumentar en adornos y resanar el dorado⁶. La capa pictórica original de virutas de plata y oro esparcidas, se sustituyó por otra uniforme de color añil y níveo, siguiendo el gusto francés del momento, otorgándole a la mesa de altar una apariencia bícroma. Esta técnica decorativa se denomina "Decapé" y tuvo su origen en Francia durante el reinado de Luis XV. Las rocallas doradas, que en principio figuraban en esta mesa de altar, se respetaron en la consecuente transformación de la misma, aunque se les añadieron dos grupos de rocallas más enmarcando al óvalo central (Fig.5).

Actualmente, dicha intervención ha sido eliminada durante el proceso de restauración llevado a cabo en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pudiéndose observar actualmente la policromía original.

2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la actualidad no han formado parte de ninguna exposición.

⁵ A.H.U. Libros de San Telmo, 110.

⁶ Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier. LEGAJOS 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850. *"Por componer las cuatro frontales de los cuatro altares laterales y aumentar con los adornos con el dorado que necesiten para resanarlos a 660 rv cada uno"*

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Retablo

Se basa en la representación de los pasajes evangélicos de la Pasión y la Crucifixión de Jesús.

La imagen escultórica del crucificado, a la cual se le dedica el retablo, representa el testimonio medular de la iconografía cristiana. Su representación se reitera y se hace primordial en los templos católicos, es el mensaje central del Cristianismo.

La crucifixión en época romana, era la finalidad de la pena capital con la que se castigaba a los criminales de condición menor y a los esclavos, así que la Iglesia no estaba dispuesta a aceptar que su Dios hubiese muerto como un simple malhechor o criminal.

En vez de su planteamiento como tal, se recurría a los símbolos, como es el caso de la representación del cordero místico, Cristo como guía de nuestras almas. No obstante, dicha representación de Cristo Muerto se fue asimilando a consecuencia de las explicaciones añadidas de los distintos teólogos de la época, en las que se basaban en revelar que la muerte de Jesús se produjo como finalidad de voluntad divina y no como un proceso orgánico, Jesús aparece en la tierra como el nuevo Adán que viene a borrar los pecados del anterior.

Será a partir del Edicto de Milán en el año 313, con la proclamación de la libertad de la Iglesia y la abolición de la crucifixión por parte de Constantino, cuando la cruz se transforme en un emblema del triunfo cristiano. El origen de la devoción de la cruz, se remonta al descubrimiento por parte de Santa Elena, madre de Constantino, de los clavos y de la Verdadera Cruz donde murió Jesús, siendo ampliamente difundida por la Orden de los Franciscanos.

La representación de la cruz ha conservado a lo largo de la historia un

significado especial, desde la época de los egipcios estaba relacionada con simbología de los dioses, concretamente con el Dios del Sol, no apareciendo como elemento de culto cristiano hasta finales del siglo IV. Es entonces, en el siglo IV, cuando se convierte en un signo irrenunciable para los primeros cristianos, apareciendo así en los textos de San Pablo y convirtiéndose en el siglo V en el símbolo oficial de la Iglesia y de la religión cristiana.

Por otra parte, la Virgen Dolorosa que aparece a sus piés, es una iconografía que adquirió gran protagonismo en el arte barroco sevillano, la cual se solía exponer junto a una imagen del Ecce Homo.

Los difusores y propagadores de dicha iconografía fueron los pintores Bartolomé Esteban Murillo y Valdés Leal en Sevilla, así como Pedro de Mena y Pedro de Mora en Granada quienes, aunque inspiradas en el renacimiento italiano de Tiziano, la adaptaron al gusto del barroco andaluz⁷.

La dolorosa se suele representar junto a la Cruz, contemplando el castigo al cual fue sometido su Hijo y respondiendo al modelo *Stabat Mater*, composición poética atribuida a Fra Jacopone de Todi, la cual se ajusta a la realización de su llanto franciscano del siglo XIII, basándose dicha narración en la firmeza de la Virgen junto a la Cruz. La Virgen María como testigo de la muerte de Cristo.

El programa iconográfico pasionista, se completará con una serie de elementos que se distribuyen en torno a la imagen del Crucificado. A ambos lados, en la hornacina de las calles laterales, así como en la cornisa que separa el cuerpo del ático del retablo y en el remate de este, aparecen ángeles pasionarios.

Estos ángeles pasionarios, según la *"Hierarchia Celeste"*⁸ de Dionisio el Areopagita, se pueden considerar como ángeles-virtudes, los cuales llevan

⁷ **Valdivieso, E.:** "La Pintura Barroca Sevillana". Ediciones Guadalquivir, Sevilla 2003. Pág 404.

⁸ La Jerarquía Celeste de Dionisio Areopagita se publicó en el siglo V, convirtiéndose en la

símbolos de la Pasión y escudos como presagio de dolor y muerte, así como símbolo de victoria lograda y derrota del mal. Además, como dice Reau, estos ángeles, se deben poner en relación con los responsables de la ejecución de la justicia divina, y que en el momento del Juicio Final llevarán instrumentos alusivos a la Pasión de Cristo⁹.

Los ángeles mancebos llorosos que se sitúan en las hornacinas de las calles laterales, podrían haber portado cada uno de ellos un pañuelo entre sus manos. Dichos ángeles se representan en señal de lamentación y duelo por la muerte de Jesucristo. Estos ángeles mancebos, le acompañan en el retablo otros cuatro ángeles niños, desnudos y de menor tamaño, también en actitud llorosa que aparecen sentados por parejas; la posición de los brazos y manos de estos ángeles niños, al igual que en los ángeles mancebos, denotan el haber portado algún tipo de objeto hoy desaparecido.

Corona el programa iconográfico, un ángel niño mostrando el Santo Rostro entre sus manos, el cual completa la representación de los instrumentos de la Pasión exhibidos en los casetones de la hornacina cruciforme de la imagen del Crucificado. Los instrumentos de la Pasión es un tema de origen medieval en el que se identifica el dolor de Cristo a través de las herramientas y objetos que simbolizan su martirio.

Todos esos elementos identifican el todo por una parte, la muerte de Cristo a partir de los elementos utilizados en el transcurso de toda la Pasión. Estos, se representan alrededor de la imagen del Santo Cristo, inmersos en los casetones que conforma la hornacina cruciforme. En la moldura que rodea el *patibulum*, travesaño horizontal de la cruz, se exhibe, de izquierda a derecha, el aguamanil del agua con la que Pilatos se lavó las manos, la tenaza, el martillo, la escalera y los tres clavos. En cuanto a los instrumentos que conforman la moldura del *stipes*, travesaño en vertical de la cruz, se encuentran, un látigo de correhuelas de cuero (*flagellum*), los látigos, haz

principal referencia de todos los estudios posteriores en la materia.

⁹ Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Presses Universitaires de France, París, 1956, p. 32.

abultado compuesto por varas, los dados con los que los romanos se jugaron a suerte la túnica sin costuras, una soga, la linterna de Malco con la que iluminó a Jesús el día de su prendimiento, la mano que representa el episodio de la bofetada a Jesús, la columna con azotes, la bolsa de las treinta monedas de oro y el hisopo en cruz con la lanza de la Transfixión.

Mesa de altar

En el culto cristiano se comprende como Mesa de altar o Altar a la mesa consagrada donde el sacerdote celebra el sacrificio de la misa. No obstante, se considera el principal y primordial objeto litúrgico, ya que la Misa podría celebrarse fuera de un lugar sagrado, pero nunca sin un altar, o al menos algún elemento que ejerza la función de servir como mesa de altar. Ésta simboliza la última cena, así como también significa en las celebraciones litúrgicas al único Cristo y a la única Eucaristía de la Iglesia (IGMR 303). Además se trata del elemento más cercano a la representación de Jesucristo, traducido como “la Piedra Viva (1Pe 2, 4; ver Ef 2, 20) más clara y permanentemente” (IGMR 298).

El origen de este elemento, se remonta a las antiguas basílicas romanas, donde el altar, parte que se elevaba sobre el nivel donde se encontraban las personas, se situaba en el centro. Cuando estos edificios públicos se adaptaron para las asambleas cristianas, se hicieron ligeras modificaciones. El ábside, que se encontraba en la pared opuesta a la de la entrada, fue reservado para el obispo y su clero; mientras los creyentes ocuparon el centro y los pasillos laterales. A continuación el altar o mesa de altar fue situado contra el ábside, o al menos cerca de la pared, para que el sacerdote cuando celebrara mirara al este, y detrás de él se situó el pueblo.

Se piensa que normalmente existía un solo altar en cada iglesia, aunque se conoce que además del altar principal, se erigieron altares menores en capillas laterales. Estos altares podían ser de diferentes materiales y formas, aunque solían ser cuadrado o rectangulares y de piedra, madera o mármol. Normalmente el altar se levantaba sobre escalones desde los que el obispo predicaba en ocasiones.

Sobre la mesa del altar se deben poner solamente tres manteles de hilo, limpios y bendecidos. El superior debe sobresalir, por los lados, hasta el suelo, mientras los otros dos sólo deben cubrir al altar.

La mesa de altar presenta un óvalo central, enriquecido por rocallas, donde se sitúa la obra pictórica del Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos, haciendo alusión a la figura de Cristo y su sacrificio en la cruz.

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

En su libro monográfico de "la capilla de San Telmo", Jos López defiende la posibilidad de que se trate del retablo más bello y original del conjunto.

Este retablo, al igual que los demás laterales de la capilla, se muestra rehundido en el perfil del muro de la nave principal. Se trata de uno de los dos retablos que se encuentran más cercanos al presbiterio. Como elementos sobresalientes del mismo, destacan la estructura del Sagrario, así como las distintas piezas ornamentales que reciben la función de aguantar los soportes estructurales del retablo.

Se trata de un retablo de planta rectilínea a modo de arco de medio punto y constituido en alzado por banco, cuerpo y ático (Fig.1).

El banco adopta similares características formales a las establecidas en el retablo del Altar Mayor de la capilla. Éste, queda centrado por la puerta del Sagrario y su estructura compositiva queda enfatizada por un continuo movimiento de sus formas. Se puede dividir en dos espacios laterales y uno central adelantado. Ambos espacios laterales quedan conformados por sobresaliente pilastra de motivos vegetales, así como por dos ménsulas, compuestas por modillón recubierto de hojas de acanto, que actúan como soporte de las columnas que conforman al cuerpo. Además, entre ambas ménsulas y en una posición retranqueada, se presenta un espacio de forma cuadrangular, ornamentado con motivos vegetales, que actúa como

esquemático basamento de las calles laterales del cuerpo.

El Sagrario, el cual se encuentra situado en la zona central adelantada del banco, consiste en una plancha de madera policromada con forma rectangular. Está enmarcado por un par de ceñidas columnas salomónicas y presenta una decoración exterior constituida por una sarta de perlas cilíndricas a modo de cenefa. En el interior de la cenefa, se muestra la representación del Cordero Místico sobre el libro de los Siete Sellos, haciendo alusión a la figura de Cristo y su sacrificio en la cruz. Dicha representación iconográfica se encuentra rodeada por ampulosas formas en espiral a modo de rompimiento de gloria y dos grupos, uno arriba y otro abajo, de tres cabezas aladas de ángeles.

Sobre el banco se asienta el cuerpo, el cual se exhibe articulado mediante tres calles. La calle central es la que adquiere máximo protagonismo, la cual posee la hornacina en forma de cruz donde se sitúa la imagen titular del Santo Cristo. La imagen del Santo Cristo descansa sobre fondo plano rehundido en forma de cruz con *patibulum* mixtilíneo. Dicho fondo, queda enmarcado por una moldura, también cruciforme, la cual se presenta ornamentada en su interior con dieciséis casetones con los símbolos de la Pasión. Asimismo, en su exterior muestra una ornamentación a base de sobresalientes y salteadas formas vegetales rematadas por pequeñas veneras. Esta hornacina cruciforme queda proyectada hacia el ático, donde constituye la mitad inferior del mismo.

Por otra parte, enmarcando a cada calle lateral, se muestran un par de columnas. Cada columna, combina el orden salomónico en la doble espira decorada con hojas y racimos de vid del tercio interior, y el corintio en los capiteles. Los dos tercios restantes de las columnas son cilíndricos y presentan una ornamentación de veneras y follajes en el tercio inferior, mientras la mezcla de roleos y follaje impregnan la parte superior.

Cada una de las calles laterales presenta idéntica morfología. En la parte inferior se muestra un complejo pedestal con ornamentación vegetal donde destaca dos enfrentados roleos en espiral. Sobre esta repisa o pedestal, se

asienta una falsa hornacina de fondo liso coronada por esquemático tambanillo (frontón curvo) con rica ornamentación, donde se expone la imagen escultórica de un ángel pasionario.

En el extremo superior de las calles laterales, y sustentados por las columnas, descansan fragmentos de entablamento que originan una dinámica y sobresaliente cornisa, la cual se presenta interrumpida por la hornacina central del Santo Cristo.

Sobre esta cornisa que da paso al ático, también quebrantada por la hornacina cruciforme, se muestra una hilera de formas cúbicas ornamentadas a base de hojarasca.

El ático de perfil semicircular a modo de cascarón, se divide en dos espacios. El inferior queda ocupado por el brazo horizontal de la hornacina cruciforme del Santo Cristo, el cual se encuentra enmarcado por dos pequeños ángeles pasionarios. Ambos ángeles, dispuestos sobre la cornisa y en posición erguida, extienden ampliamente sus brazos y dirigen la mirada de sus rostros hacia la imagen del Santo Cristo. Todas las imágenes de ángeles que se muestran en este retablo están atribuidas al artífice sevillano Pedro Duque Cornejo¹⁰.

Asimismo, sobre el brazo horizontal de la hornacina ya en el espacio superior, descansan dos grandes roleos en espiral proyectados hacia lo alto como un frontón mixtilíneo. Dicho frontón, queda interrumpido por un pedestal de rica decoración vegetal del que penden guirnaldas de flores y en el que se apoya un pequeño ángel alado que sustenta entre sus manos al Santo Rostro.

Este ángel alado queda enmarcado por otros dos ángeles pasionarios, también alados pero de menores dimensiones, los cuales se muestran en posición sedente sobre el fragmento curvo del frontón. Dichos ángeles, repletos de gran dinamismo y expresividad barroca, dirigen su mirada hacia el suelo. Ambos, al igual que el ángel situado en el centro, se presentan ataviados con angosto paño de pureza circundándole el cuerpo.

¹⁰ A.H.U. Libros de San Telmo, 24, 91-H y 170.

Los angelitos de los extremos sostienen con la mano izquierda un paño de pureza, mientras en la derecha, que se encuentra en posición adelantada, poseerían algún elemento iconográfico alusivo a la pasión de Cristo, actualmente desaparecido.

Además, entre el frontón curvo y el arco que cierra toda la composición del retablo, aparece a cada lado un jarrón, de donde emanan flores y frutas que se entrelazan con las guirnaldas que circunscriben al retablo.

Dicho retablo, concebido como una hornacina cruciforme cobijada en arcosolio, se encuentra rodeado por marco de madera calado y policromado, así como se exhibe rematado en su vértice por penacho con cabeza de querubín.

La decoración presentada en esta estructura exterior queda conformada a base de grandes volutas enroscadas y fusionadas con motivos vegetales y florales.

El retablo del Santo Cristo se puede considerar como una de las obras más sobresalientes, en cuanto a diseño, propósitos compositivos y ornamentales, de la primera mitad del siglo XVIII.

En esta obra que el maestro de carpintería Juan Tomás Díaz dirigió, se plasmó a la perfección las pretensiones iniciales del Colegio- Seminario en el aspecto esencial de la ambientación interior del templo y la presentación de las imágenes.

La fisonomía del retablo se encuentra en consonancia con la de los demás retablos de la Capilla, siendo este, el que más difiere en comparación con los restantes.

En este retablo, triunfa plenamente la intencionalidad didáctica y contemplativa de las imágenes, envolviéndolas en recargadas y multiformes ensambladuras.

Se puede comprobar como se aleja de una composición reticulada a base de encasamentos, característica de la retablística del siglo XVII, para suscitar una

de preparados efluvios de formas inverosímiles.

De este original retablo destaca por encima de todo la manera de proyectar en vertical mediante la cruciforme hornacina central. Entre algunos elementos característicos de los retablos de la primera mitad del siglo XVIII, se puede resaltar la utilización del tambanillo (pequeño frontón curvo, recto o partido) como elemento decorativo sobre las hornacinas de las calles laterales. Este elemento, que corona las hornacinas donde se asientan los ángeles mancebos, se hace frecuente en la producción artística de Luís de Vilches y Tomás Guisado¹¹, así como también influye en la producción de Juan Tomás Díaz.

El artífice Juan Tomás Díaz, reduce la calle central a una gran hornacina o embocadura, mientras las calles laterales se conforman por una peana o repisa de base prismática, bulboide o compuesta por juguetes de talla, las cuales sobresalen del respaldo para sustentar a una imagen escultórica.

Estas características mencionadas provienen de obras anteriores. El maestro escultor Bernardo Simón de Pineda, los lleva a cabo en el Retablo Mayor del Hospital de la Caridad (1670-1673).

Sin duda, al arte de la retablística dieciochesca le supone un gran esfuerzo desprenderse de las formas planteadas en los años postreros del siglo XVII. La incorporación del espacio teatral a la arquitectura del retablo, que potenciara Jerónimo Albás en sus majestuosos retablos, se convierten en un paradigma a seguir. Se insiste en el resalte de la calle central, en complicadas formas escultóricas de querubines y ángeles, así como en un dinámico movimiento de las cornisas y columnas. Todos estos elementos, como se puede comprobar en el retablo mayor de la capilla de San Telmo, se solían entrelazar con composiciones pictóricas y esculturales del testero, muros

¹¹ Se consideran junto a José Maestre, José de Medinilla, Felipe Fernández del Castillo y Manuel García de Santiago, los principales difusores del retablo de estípites del siglo XVIII en el reino de Sevilla.

laterales y bóvedas para corroborar la sensación de sorpresa que convertían al retablo en una versátil mampara de índole teatral.

Como se ha mencionado anteriormente, la calle central, donde se distribuye la amplia hornacina cruciforme del Santo Cristo, suele abarcar el doble de espacio que las entrecalles, alzándose e interrumpiendo la cornisa para adentrarse con fuerza ascensional en el remate.

El artífice de dicho retablo Juan Tomás Díaz, al igual que Tomás Guisado y José Maestre, hace hincapié en el uso frecuente de parejas de columnas o estípites, en este caso columnas salomónicas, para diferenciar las calles laterales de la central.

En cuanto al estilo de los entablamentos y cornisas, se puede añadir que se trata de los elementos conferidos con mayor barroquismo de todo el conjunto. Desde que Bernardo Simón de Pineda se cerciora de la capacidad plástica obtenida a raíz del movimiento de la cornisa y del entablamento, dichas formas no cesan en complicarse en las distintas arquitecturas lignarias realizadas. Estas cornisas y entablamentos sobresalen ante soportes y hornacinas, se retranquean y se elevan originando quiebros en la calle central. Se convierten en los elementos más sobresalientes y dinámicos de la composición.

Asimismo, en dicho retablo, se pueden percibir otras influencias de la producción artística de Bernardo Simón de Pineda, tanto en la composición del mismo como en la ornamentación, destacando la talla carnosa que envuelve al retablo, así como en los pequeños detalles de los caulículos de los capiteles corintios proyectados hacia arriba.

Pero será, con posterioridad, en las complejas y desmesuradas arquitecturas lignarias de Jerónimo Balbás, cuando se definan las pautas de dichos elementos.

En los retablos de la Capilla de San Telmo, como es el caso de dicho retablo del Santo Cristo de Juan Tomás Díaz, suele ser frecuente la ruptura de la cornisa, formando roleos o volutas enfrentadas, las cuales enmarcan estructuras curvilíneas o mixtilíneas, así como a fragmentos de frontones rotos y abultados, donde se dispone la imagen de un angelito.

En cuanto al remate, es característica la forma de semicascarón o semicírculo que adquiere el ático, donde se suele disponer un encasamento central flanqueado por machones y culminación en cornisa semicircular.

En este caso, este elemento, se sustituye por una pantalla ornamental donde se dispone la imagen de un Ángel Niño Pasionario con el Santo Rostro entre sus manos.

El retablo se ornamenta con una potente vegetación turgente y enrollamientos auriculares, además de sargas de suculentos frutos, hojas de vid y rosas, sobre todo envolviendo a las columnas salomónicas o estípites.

Por otra parte, se puede poner en relación con otros retablos que se localizan en Sevilla. Un ejemplo de ello, es el retablo del Cristo Crucificado de la capilla Sacramental de la Iglesia de San Antonio Abad, obra esta de finales del siglo XVII¹² (Fig.2). También se configura a modo de arcosolio y está conformado por hornacina cruciforme central, así como se articula mediante columnas salomónicas que enmarcan a dos falsas hornacinas donde se disponen en cada una de ellas, un ángel pasionario. Además se observa análogo programa iconográfico, basándose en la representación de los pasajes evangélicos de la Pasión y la Crucifixión de Jesús. Para ello, se emplean las imágenes de los ángeles pasionarios en las hornacinas, así como los instrumentos de la Pasión en el intradós del arco. Por otra parte, la hornacina del Cristo es poli lobulada al igual que la que se puede contemplar en el retablo homónimo analizado en la Capilla del Palacio de San Telmo.

¹² El retablo Sevillano...pág 292.

Igualmente, otro retablo que podría haber influenciado en la configuración de este retablo analizado, es el retablo del Cristo de la Buena Muerte de la Iglesia de Omnium Sanctorum (Fig.3).

Al igual que el de San Antonio Abad, data de finales del siglo XVII, concretamente del año de 1690. Este retablo se estructura en banco, cuerpo y ático. Se trata de un retablo con hornacina cruciforme para albergar la imagen del crucificado. Las calles laterales también se asientan debajo del brazo horizontal de la hornacina cruciforme del Santo Cristo, donde campean dos pequeños pedestales, enmarcados por columnas salomónicas, en los que se asientan las imágenes de San Juan y la Virgen. La cornisa se muestra quebrantada por la hornacina cruciforme que se proyecta hacia el ático, en el cual se muestra un relieve del Dios Padre flanqueado por dos pequeños ángeles pasionarios.

Asimismo, también se puede comparar con otros retablos coetáneos de la provincia. En los Palacios, en la Iglesia de Santa María la Blanca, se localiza un retablo con análoga composición. Se trata del retablo de Jesús Crucificado, de autor anónimo de principios del siglo XVIII. En este retablo, se puede comprobar, además de su estar conformado por hornacina cruciforme central, como se utiliza las columnas salomónicas fragmentadas en tres tercios diferenciados enmarcan a ángeles pasionarios, así como la cornisa se interrumpe por un elevado frontón compuesto por dos grandes volutas enfrentadas.

Del mismo modo, existen varios retablos de cronología posterior al retablo analizado, donde se repite el mismo modelo realizado en la Capilla del Palacio de San Telmo. Tanto en el análisis icnográfico como en el morfológico-estilístico, éste le podría haber servido de fuente de inspiración. Entre otros se pueden mencionar al retablo lateral del Crucificado de la Iglesia del Hospital del Pozo Santo, de autoría anónima y del tercer tercio del siglo XVIII, responde ya a la estética del rococó, donde la profusa decoración de rocalla se convierte en el elemento más destacado de la ornamentación.

Mesa de altar.

Se trata de una mesa de altar fija a modo de pedestal del retablo. Está constituida por pantalla rectangular retranqueada en vertical y adosada a la pared, así como por una sobresaliente estructura mixtilínea. Esta segunda estructura está formada por tres tableros ensamblados que adoptan perfil galbeado. El interior de la mesa es hueco, estando sólo trabajados los laterales el frontal.

El tablero frontal es el de mayores dimensiones, mientras los laterales, que presentan las mismas dimensiones entre ellos, se reducen en superficie. Cada uno de los tableros se constituye por una especie de basamento formado por una moldura de perfiles redondeados y otra de perfil cóncavo, sobre las que descansa el cuerpo de perfil galbeado que se remata mediante una recta cornisa. Sobre estos tres tableros verticales se dispone, a modo de dintel, un tablero horizontal sobre el cual se lleva a cabo la liturgia. En el centro de éste se encuentra el "ara", piedra consagrada que debía figurar en todo altar.

En la pantalla rectangular, que se muestra retranqueada, se presenta una decoración de composición simétrica a base de medallones en forma de lágrimas decorado por rocallas y volutas, policromadas en dorado, sobre fondo cerúleo con virutas, tanto de plata como de oro, las cuales se muestran esparcidas.

Los dos tableros analizados, presentan idéntica ornamentación de profusas rocallas disimétricas, formas encaracoladas encadenadas, volutas y pequeñas flores salteadas, también policromadas en dorado y sobre fondo pictórico cerúleo con numerosas virutas de plata y oro esparcidas. Estos motivos ornamentales, sólo en el tablero frontal, se encuentran enmarcando a un medallón central, adornado por una guirnalda vegetal a cada lado, con representación pictórica del Cordero Místico sobre el libro de los Siete Sellos. Dicho óvalo central se encuentra rematado por extensa hoja de cardo y flanqueado, a su vez, por dos esquemáticas volutas enroscadas se repite en ambos extremos del tablero frontal y actúan como unión con los tableros

laterales.

Las aristas resultantes de la estructura de la mesa se cubren mediante molduras que imitan los remates de bronce aplicados, generalmente, a los muebles de estilo Rococó, acentuando así su perfil bulboso.

Análisis estilístico de la mesa de altar. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época.

El estilo Luis XV, que se desarrolla en Francia entre 1735 y 1765, fue llamado estilo Rococó, palabra que deriva de los vocablos "rocaille" y "coquille", que significa concha. En este estilo, que cuida el más mínimo detalle, predomina la curva, que se acentúa en ménsulas, patas y en el diseño abombado de los muebles. Éstos quedan totalmente cubiertos por la decoración. Los motivos ornamentales más utilizados son las conchas muy estilizadas que toman formas alargadas y curvas. Estos elementos reciben el nombre de "haricots" o "rognons", por su parecido a las judías y los riñones. Asimismo, se continúa utilizando la rocalla y especialmente el "cartouche", motivo de rocalla de líneas retorcidas y asimétricas (motivo central de la mesa). Las maderas se pintan de color rojo, verde, amarillo y negro, empleándose a modo de encuadre los filetes dorados. Los motivos campestres y florales se aplican con frecuencia, interpretados de modo realista y espontáneo. Muy característico de este estilo son los apliques de bronce en el mobiliario.

En España, el mueble Rococó tiende a simplificarse respecto a los franceses, siendo el resultado algo más tosco. Se desarrolla durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, alcanzando su máxima influencia durante el reinado de Carlos III, quien trajo de Italia numerosos artistas que, influenciados por el estilo Luis XV, reinterpretaron el mueble rococó.

Este Rey creó, además, un taller dedicado a la fabricación de los muebles de palacio, así como diversas industrias dedicadas a las artes decorativas. Cabe citar como ejemplo la fábrica de tapices del Buen Retiro, en Madrid. Todo ello contribuyó notablemente a la difusión en España de este estilo durante la segunda mitad del S. XVIII.

La decoración que presenta la mesa de altar estudiada, a base de repetición de rocallas disimétricas que representa formas naturales, como vegetales, rocas o conchas marinas, se introdujo en el barroco sevillano a partir del último cuarto del siglo XVIII. Esta decoración proviene del estilo rococó francés y fue introducida por un seguidor de Duque Cornejo, el artífice Fernández del Castillo. No obstante, el portugués Cayetano de Acosta fue quién difundió, y utilizó reiteradamente, la rocalla como elemento ornamental del retablo del último cuarto del siglo XVIII. Se sabe que en el año de 1755 ya se encontraba trabajando en el patio principal de la Antigua Fábrica de Tabacos. Entre sus obras más destacadas en la ciudad de Sevilla, se encuentra los retablos del Convento de Santa Rosalía (1763), así como el retablo mayor y el de la puerta del Sagrario de la Iglesia del Salvador (1770). En estos retablos, el estípite se encuentra resguardado entre una profusa argamasa de motivos ondulantes, enroscados y muy estilizados, consiguiendo el artista una laboriosa y menuda obra. No obstante, en la obra analizada, diseñada por el maestro tallista Felipe González Lobera, estos motivos decorativos se muestran, de manera más sutil y dispersa.

En el Monasterio de Santa Paula de Sevilla se conserva un conjunto de mesas de altar muy similares a las conservadas en la Capilla de San Telmo (Fig.6).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

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

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El palacio de San Telmo*, ediciones Géver, Sevilla, 1991.

IDEM: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1974.

GARCÍA GARRALÓN, M. "Taller de mareantes". Fundación El Monte. Sevilla, 2008.

Gómez Piñol, E.: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Fundación Farmacéutica Avenzoar. Sevilla, 2000.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Diputación de Sevilla. Sevilla 2001.

HERRERA GARCÍA, A. "*Estudio histórico sobre el Real Colegio de San Telmo de Sevilla*". Archivo Hispalense vol. XXVIII. Sevilla 1958.

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

MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: "*Un ejemplo de "capilla abierta" en la Universidad de Mareantes*", pág. 223-239 en Laboratorio de Arte nº 5. Sevilla, 1992.

MIRA CABALLOS, E. "*Aportaciones sobre las cofradías de mareantes en Sevilla y Cádiz durante el S. XVII*". Revista de historia naval. Año nº 25. nº 99, 2007.

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*. Atrio nº 4, 1992.

SANZ SERRANO, MARÍA JESÚS. "*La orfebrería sevillana del Barroco*". Diputación Provincial. Sevilla, 1976.

REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona. Tomo I, vol. 2, 1996.

Anexo: Documentación gráfica.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

FIGURA 1.



Atribuido a Juan Tomás Díaz, 1726

Retablo del Santo Cristo

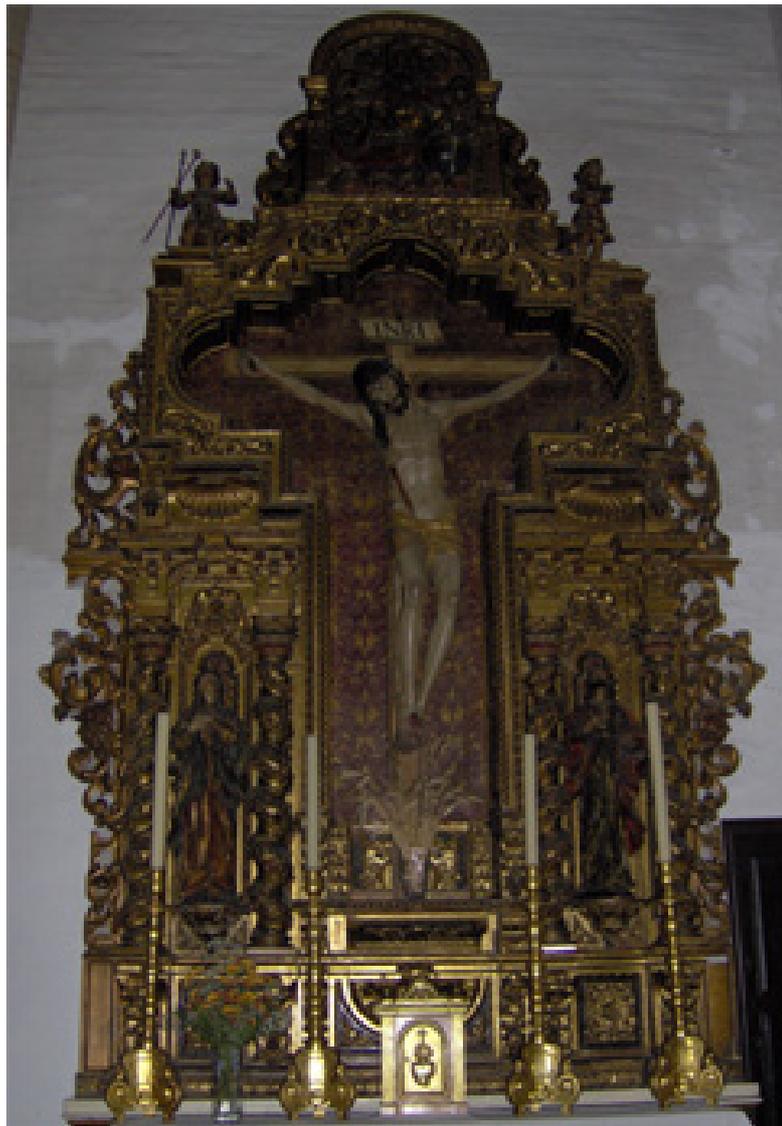
Capilla del Palacio de San Telmo, Sevilla.

FIGURA 2.



Anónimo, finales del siglo XVII
Retablo del Santo Cristo
Iglesia de San Antonio Abad, Sevilla.

FIGURA 3.



Anónimo, 1690

Retablo del Cristo de la Buena Muerte
Iglesia de Omnium Sanctorum, Sevilla.

FIGURA 4.



Mesa de altar. Retablo del Sto. Cristo después de la intervención.

FIGURA 5.



Mesa de altar. Retablo del Santo Cristo.

Vista de la policromía realizada por Cabral Bejarano en 1850.

FIGURA 6.



**Iglesia del Convento de Santa Paula, Sevilla.
Mesa de altar.**

CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Siguiendo la metodología del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, para profundizar en el conocimiento técnico del retablo y determinar su estado de conservación se han realizado una serie de análisis científico-técnicos utilizando los siguientes métodos de examen:

- Examen visual con luz normal.

El examen realizado mediante la inspección visual nos ha permitido obtener datos relacionados con la técnica de ejecución del retablo. Se ha realizado una exhaustiva observación visual de todos los elementos constitutivos del retablo a los que hemos tenido acceso desde el andamio, procediendo únicamente al desmontaje de los ángeles del ático.

- Estudio fotográfico con luz normal .

Se han realizado con cámara digital tomas fotográficas, generales y de detalle del retablo, para documentar la técnica de ejecución y el estado de conservación antes de su intervención y para realizar un seguimiento de trabajos llevados a cabo.

- Identificación de materiales constitutivos:

- Análisis biológico para la identificación de la madera.
En proceso de elaboración.

- Análisis químico de materiales pictóricos.
En proceso de elaboración.

1.1 DATOS TÉCNICOS, INTERVENCIONES ANTERIORES Y ALTERACIONES DEL SOPORTE.

1.1.1. DATOS TÉCNICOS.

El retablo del Santo Cristo presenta planta lineal o rectilínea incluida en arco de medio punto rehundido en el muro a modo de arcosolio. Está compuesto en alzado por mesa de altar, sotobanco, banco, cuerpo y ático, estructurados en calle central y dos calles laterales.

No se ha constatado que la arquitectura lignea presente entre su reverso y el muro una estructura portante de sujección y apoyo del retablo. Al no ser accesible el reverso del retablo, no tenemos información de la presencia o no de elementos que ejerzan la función de puntales para asegurar la estabilidad y la transmisión de cargas como por ejemplo, tablonés dispuestos en vertical, pies de rey etc.

Presuponemos, que debe existir un sistema de anclaje mediante rollizos de madera unidos al reverso del retablo mediante clavos de forja y embutidos en el muro con mortero. La función de estos rollizos sería soportar las cargas del retablo impidiendo el vuelco de la arquitectura al actuar como tirantes. En el cuerpo y ático, la ausencia de huecos para visualizar el reverso no ha permitido verificar la existencia o no de estos puntos de anclaje al muro.

Unicamente bajo el banco, se han localizado anclajes de madera de sección cuadrangular empotrados con mortero en el muro, que sustentan una tabla dispuesta horizontalmente que funciona como bandeja de apoyo de la arquitectura del banco.

Sobre el remate del ático y el marco calado que remata el ático existen anclajes metálicos (clavos de forja de grandes dimensiones) embutidos en el muro para sustentar y evitar el vuelco de la arquitectura.

De forma global, los diferentes elementos arquitectónicos que constituyen el retablo ejercen entre sí una función estructural fundamental para el comportamiento del conjunto y mantener su estabilidad estructural. La transmisión de las cargas gravitatorias queda encomendada a todas y cada una de las piezas del retablo, estableciéndose relaciones de interdependencia volumétrica entre todo el conjunto.

La arquitectura del retablo se construye mediante el ensamblaje de elementos arquitectónicos, creándose una estructura lignea a la que se adosa el repertorio ornamental, compuesto fundamentalmente por molduras, cornisas, modillones, pedestal, tambanillo, hojas de acanto, roleos, tallas de rocallas, guirnaldas etc .

Los principales elementos arquitectónicos empleados son pilastras, ménsulas, encasamientos con pedestal en el banco, entablamento sobre el que descansa parte de la arquitectura del ático está soportado por las columnas y pilastras

del cuerpo, hornacina cruciforme , frontón curvo y gran arco en el ático.

La estructura arquitectónica está constituida por la unión de tablones de 2 cm de grosor medio, dispuestos en horizontal para formar los suelos y en vertical para la construcción de los fondos, ménsulas, encasamientos etc. No se ha podido apreciar el tipo de de ensambles utilizados en la unión de estos tablones. Presuponemos que han sido ensamblados a unión viva , reforzados con clavos de forja y podrían presentar machiembrados o colas de milano

Los volúmenes mesa de altar se han conformado mediante tablas de pino acopladas a tope. Para mantener la unión de los cantos de las tablas no se han observado acoplamientos a media madera, ranuras o espigas internas, siendo los clavos de forja de cabeza plana el elemento de unión más empleado. En el reverso, las tablas acopladas presentan tablas dispuestas a escuadra, que se adaptan a la curvatura de la mesa sirven como sistemas de refuerzo. También se han utilizado listones ensamblados mediante lengüeta y ranura para reforzar la estructura.

1.1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES IDENTIFICABLES.

No se aprecian importantes intervenciones que afecten al soporte lígneo y modifiquen de forma importante la talla original del retablo. Como elementos añadidos, únicamente detectamos molduras, algunos motivos de la talla decorativa y puntillas para fijar las piezas con movilidad.

1.1.3. ALTERACIONES.

En este apartado, hacemos una valoración global del estado de conservación del retablo en cada una de las partes o elementos arquitectónicos y decorativos que lo constituyen, analizando las patologías y los factores de alteración presentes.

- MESA DE ALTAR.

Movilidad de piezas

Los tablones que conforman los laterales de la mesa de altar presentan movilidad, ya que los ensambles a unión viva han perdido su eficacia. Debido a la humedad, en uno de los laterales se ha producido un alabeamiento pronunciado del soporte.

Grietas y fisuras.

Coincidiendo con las juntas de los ensambles a unión viva del soporte, se han originado numerosas fisuras que recorren longitudinalmente los laterales y horizontalmente el volumen central.

El soporte lígneo presenta de forma intrínseca numerosas fisuras localizadas en el lateral derecho.

Los movimientos provocados por los cambios medioambientales han originado esta alteración.

Pérdidas.

Pérdidas puntuales de leve relevancia en el conjunto (pérdida circular correspondiente a un nudo, pérdida en el reverso...).

Elementos metálicos

Presencia de numerosas puntillas en el perímetro inferior y lateral derecho de la mesa.

Manchas de humedad

Afectan al soporte en todo el borde inferior, de forma más acusada en las tablas laterales. La humedad por capilaridad desde el suelo asciende por el soporte higroscópico originando las manchas.

Alteraciones de tipo biológico o microbiológico

La presencia de humedad ha favorecido al desarrollo de un importante ataque de insectos xilófagos en la parte inferior de la mesa, principalmente en las tablas laterales.

Adición de piezas nuevas.

Posiblemente, en la reforma efectuada en 1850 por los Duques de Montpensier en la Capilla del Palacio de San Telmo, dicha mesa de altar fue modificada en cuanto a su ornamentación añadiendo, de forma simétrica sobre el soporte, nuevas molduras de rocalla.

- RETABLO: sotabanco, banco, cuerpo y ático.

Se han analizado las alteraciones que presenta el soporte de la ARQUITECTURA LÍGNEA DEL RETABLO (elementos arquitectónicos y elementos ornamentales lígneos adosados) y por otro lado las ESCULTURAS DE LOS ANGELES. PASIONARIOS Y SANTO ROSTRO.

- ARQUITECTURA LÍGNEA DEL RETABLO Y ELEMENTOS ORNAMENTALES.

Separación de piezas

La separación de piezas detectadas en el soporte no reviste gravedad, al no presentar la mayoría de ellas peligro de caída. Las separaciones se encuentran generalmente en la fijación de elementos decorativos, como guirnaldas, modillones, y ángulos de las cornisas.

En el cuerpo, el fondo donde se ubica la cruz presenta una considerable abertura que recorre longitudinalmente los paneles, sin detectarse movilidad.

De forma generalizada, se localizan separaciones en la cornisa que remata el entablamento de este cuerpo en los ensambles a inglete de las molduras. La separación más relevante se localiza en la moldura cruciforme originada por el hundimiento del soporte en la calle lateral izquierda del cuerpo.

Movilidad de piezas

Existe movilidad de piezas especialmente en los elementos decorativos, generalmente de poco tamaño y que han sido fijados a la arquitectura del retablo mediante la inclusión de clavos. La movilidad en estos casos no es un problema de gran relevancia, ya que es propio del sistema de sujeción empleado, los clavos, aunque, en algunos casos podemos decir que la unión ha dejado de ser efectiva y se ha desprendido volúmenes de la talla.

En el sotabanco se ha detectado en el soporte movilidad de piezas especialmente en las molduras y en piezas del zócalo.

No se han detectados problemas importantes de movilidad, siendo las molduras que rematan el banco las piezas más afectadas.

En el cuerpo esta alteración se ha localizado de forma generalizada en el entablamento que remata el cuerpo afectando a molduras, roleos en espira y ménsulas principalmente. En la calle lateral izquierda, la guirnalda superior presenta problemas de movilidad debido a una fractura del soporte. Existen problemas de fijación en elementos decorativos como la decoración de rocallas adosada al perímetro exterior de la moldura cruciforme.

Grietas y fisuras

A pesar de las tensiones sufridas con los cambios de las condiciones medioambientales, no se han originado en el soporte grietas de gran relevancia y no suponen por ello una patología de gravedad.

En el banco se aprecian algunas fisuras.

En el cuerpo la grieta más relevante se localiza en la moldura cruciforme originada por la deformación del soporte en la calle lateral izquierda. En el capitel.

En el ático, son las decoraciones de rocalla y guirnaldas los elementos que presentan un mayor número de grietas y fisuras, debido a la fragilidad de los volúmenes.

Fracturas

Fractura de la guirnalda que remata la calle izquierda del cuerpo a la altura del entablamento.

Los volúmenes más frágiles de la decoración adosada son los elementos que principalmente han sufrido roturas.

Pérdidas de soporte

Se han producido pérdidas de soporte, no siendo estas en general de gran tamaño. Se localizan principalmente en los elementos decorativos adosados como guirnaldas, rocallas, volutas y roleos.

Las pérdidas de soporte de mayor tamaño se localizan en el ático y afectan principalmente a la moldura del marco exterior, a las volutas de la cornisa quebrada y repartidas en los elementos decorativos como guirnaldas, roleos, rocallas etc.

En el cuerpo se han originado pérdidas en volúmenes de pequeño tamaño repartidas por la decoración adosada y en molduras. La talla que enmarca el sagrario en el banco presenta pérdidas repartidas en las columnas, decoración y moldura superior.

En el banco existen pérdidas en las molduras que rematan el sagrario y en el soporte de las delicadas columnas salomónicas (capiteles y base).

Desplomes y vencimientos

No se han detectado desplomes ni vencimientos generalizados en la arquitectura del retablo que originen problemas graves de desprendimiento.

En el ático, una de las piezas que conforma el arco se encuentra totalmente desprendida.

Vencimiento de molduras que rematan la cornisa del cuerpo. Esta alteración se acusa en los laterales del cuerpo sobre el entablamento de las pilastras. En lateral izquierdo afecta a la moldura y al plano horizontal del entablamento.

Existe vencimiento en algunos de los elementos decorativos adosados a la arquitectura.

Elementos metálicos.

En su mayoría los clavos de forja originales utilizados como sistema de ensamblaje de molduras y elementos arquitectónicos ejercen correctamente su función de sujeción y no están originando grietas ni fisuras en el soporte.

En intervenciones posteriores, se añaden numerosas puntillas industriales para la sujeción de la decoración adosada y molduras que presentaban movilidad en toda la arquitectura del retablo.

Las cornisas que rematan el banco y el cuerpo presentan en su cara superior numerosas pletinas metálicas atornilladas. Añadidas en alguna intervención para ser utilizadas como sistema de sujeción de las palmatorias que iluminaban los retablos. Estos anclajes fueron colocados también sobre los pedestales de las calles laterales del cuerpo.

Alteraciones de tipo biológico o microbiológico

En la arquitectura del ático y cuerpo no se ha detectado la presencia de ataque de insectos xilófagos. Únicamente se localizan ataques puntuales en el sotabanco y banco.

Al igual que la mesa de altar, los volúmenes del zócalo del sotobanco más expuestos a la humedad de capilaridad del suelo presentan un peor estado de conservación. La humedad y la acumulación de polvo en superficie han favorecido al desarrollo de un ataque biológico de insectos xilófagos en los volúmenes del zócalo inferior.

Intervenciones identificables.

De forma puntual, se ha detectado la existencia piezas restituida por la pérdida de otra, como por ejemplo en el banco en la talla decoración y en moldura que rematan el sagrario.

En el cuerpo, pérdidas en las molduras de la cornisa que remata el entablamento han sido reintegradas en alguna intervención anterior. Las molduras repuestas se encuentran en madera vista sin dorar.

- ANGELES. PASIONARIOS. Y SANTO ROSTRO

Movilidad de piezas

Las alas ensambladas al reverso mediante clavos de forja presentan cierta movilidad.

Grietas y fisuras

El soporte lúgneo de los ángeles presenta leves fisuras que coinciden con las piezas ensambladas para conformar los volúmenes de las esculturas. Esta alteración se ha producido debido a los movimientos naturales de contracción y dilatación de la madera.

Fracturas

El ángel central presenta la fractura más relevante producida en el brazo izquierdo.

Pérdidas de soporte

No se han originado pérdidas importantes. Afectan únicamente a volúmenes de pequeño tamaño como por ejemplo una de las alas del ángel ubicado a la izquierda.

Elementos metálicos

Las esculturas mantienen los clavos originales de forja utilizados como sistema de ensamble de las alas. El ángel central conserva embutido en el reverso el sistema de sujeción al retablo.

Alteraciones de tipo biológico.

El ángel que remata el ático en la calle central presenta importante ataque de insectos xilófagos en el reverso. En esta zona el ataque a originado numerosas galerías y una gran acumulación de serrín, llegando a destruir la estructura interna de parte del soporte lígneo.

Intervenciones identificables

No presenta.

1.2. DATOS TÉCNICOS, INTERVENCIONES ANTERIORES Y ALTERACIONES DEL CONJUNTO POLÍCROMO.

1.2.1. DATOS TÉCNICOS.

- MESA DE ALTAR.

La policromía original aplicada sobre la mesa de altar se conoce con el nombre de "Venturina". El brillo de pequeñas partículas metálicas de estaño, cobre y plata esparcidas sobre un fondo azul turquesa imita la piedra – mineral que le da nombre a esta técnica. Las molduras están doradas con oro fino y la técnica de dorado al agua.

En la reforma efectuada en 1850 por los Duques de Montpensier en la Capilla la mesa de altar fue repolicromada con una capa de color blanco-grisáceo y azul añil en el interior de las molduras de rocalla.

- ARQUITECTURA LÍGNEA DEL RETABLO Y ELEMENTOS ORNAMENTALES.

La arquitectura lígnea está policromada en todo el retablo(sotobanco, banco, cuerpo y ático). Tanto los elementos arquitectónicos como ornamentales adosados se encuentran dorados y/o policromados.

La arquitectura del retablo y los elementos decorativos adosados han sido dorados con la técnica de dorado al agua con lámina oro fino bruñido. La superficie de la arquitectura no visible desde la perspectiva del observador, como los casetones inferiores de la moldura cruciforme, la zonas ocultas por los ángeles pasionarios, zonas inferiores de los fondos o arranque del ático, no han sido dorados, aplicándose sólo una capa de bol ocre, imitando el tono del oro.

La policromía original del sotobanco realizada mediante la técnica de marmorizado imitando mármol rojo y negro.

Los fondos sobre los que se superpone la talla en encasamientos, casetones de la moldura cruciforme, falsas hornacinas, fondos de la talla de las columnas salomónicas etc presentan policromía azul turquesa. En la actualidad los fondos están repolicromados en un tono azul-violáceo en las columnas, gris-azulado en los casetones y azul mas oscuro sobre la superficie de la cruz.

La secuencia estratigráfica que presenta la superficie arquitectónica y elementos decorativos está compuesta por un estrato de preparación blanca de grosor medio aplicada de forma homogénea. En las zonas doradas existe un estrato de bol rojo sobre la preparación, que recibirá la lámina de oro, mediante la técnica de dorado al agua y bruñido.

Sobre el dorado aparece una capa de barniz aplicada en alguna intervención, ya que tradicionalmente los dorados no se barnizaban.

En los fondos de las columnas sobre la preparación se aplica una capa de bol rojo, sobre la cual se superpone el estrato de policromía original de tonalidad azul-turquesa, estrato de repolicromía azul, repolicromía gris violáceo y estrato de barniz.

Se emplean otras técnicas polícromas decorativas aplicadas puntualmente en algunos elementos como la puerta del sagrario o el querubín que remata el ático. El relieve de la puerta del sagrario presenta un esmerada policromía decorada con estofados rayados sobre las nubes, cordero, alas etc. y también encontramos estofado de ojete sobre las tapas del libro. Aparentemente se

trata de una técnica de policromía al temple, este dato será confirmado con los resultados del estudio analítico. Tanto el relieve como el querubín presentan un grueso estrato de barniz aplicado en alguna intervención.

- ANGELES. PASIONARIOS Y SANTO ROSTRO.

Las esculturas imagen se encuentran policromadas en el anverso, laterales y parte del reverso.

Sobre el soporte ha sido aplicado un estrato de preparación blanca. En los paños y alas existe un estrato superpuesto de imprimación rojiza. (Con los resultados del estudio analítico obtendremos más datos).

Las carnaciones presentan una policromía con técnica oleosa.

Los paños y alas han sido policromados con corladuras aplicadas sobre estrato de plata.

Las esculturas presentan un estrato de barniz en superficie muy oxidado.

El "pañó de verónica" que sustenta el ángel central presenta un estrato de preparación blanca e imprimación rojiza. La cenefa que bordea el paño muestra un estrato de bol rojizo y ha sido dorada mediante técnica al agua y bruñido. El "rostro" ha sido policromado con técnica oleosa sobre un estrato de preparación blanca.

1.2.2. INTERVENCIONES ANTERIORES IDENTIFICABLES.

Posiblemente en la reforma efectuada en 1850 por los Duques de Montpensier en la Capilla del Palacio de San Telmo, la técnica policroma original de la "Venturina" de la mesa de altar se sustituyó por otra policromía uniforme de color añil y blanco-grisácea, siguiendo el gusto francés del momento, otorgándole a la mesa de altar una apariencia bícroma. Esta técnica decorativa se denomina "Decapé" y tuvo su origen en Francia durante el reinado de Luís XV. Las rocallas doradas, que en principio figuraban en esta mesa de altar, se respetaron en la consecuente transformación de la misma, aunque se añadieron dos grupos de rocallas más enmarcando al óvalo central.

La arquitectura del retablo ha sido intervenida a nivel policromo con anterioridad. Se han detectado repintes aplicados a modo de repolicromías sobre la policromía azul de los fondos. Existen numerosos repintes de purpurina aplicados sobre pérdidas del dorado.

En la carnación de los ángeles se han detectado repintes puntuales que cubren pérdidas originadas en el brazo izquierdo y pies del ángel ubicado a la

derecha. Presencia de un repinte aplicado de forma generalizada sobre en el paño de verónica en el ángel central.

1.2.3. ALTERACIONES.

A continuación se describen las alteraciones observadas en los estratos de preparación, dorado y película de color, refiriéndonos a sus características, las causas que las han producido y su relevancia conservativa.

- MESA DE ALTAR.

Defectos de adhesión

Los problemas de adhesión afectan tanto a la capa de preparación como a la policromía en los bordes de las lagunas localizadas en el borde inferior. Los levantamientos se originan de forma más generalizada sobre el dorado de las molduras y cartela central.

Pérdidas.

Las lagunas de mayor tamaño se localizan en el borde inferior de la mesa y en los laterales debido a la humedad de capilaridad que afecta al soporte.

En el dorado las pérdidas son también numerosas, generalmente esta alteración afecta también al estrato de preparación subyacente.

Abrasiones y desgastes.

La superficie dorada original presenta desgastes de la lámina de oro apareciendo el estrato de bol rojo en superficie. La moldura superior es la superficie mas afectada.

Repintes

Además del estrato de repolicromía que recubre por completo la mesa de altar, existen repintes de purpurina aplicados para disimular pérdidas de dorado de las molduras.

Alteraciones cromáticas.

El grueso estrato de barniz aplicado sobre la policromía azul original ha sufrido una fuerte oxidación. Esta alteración ha provocado la pérdida de su transparencia y un intenso amarilleamiento.

Depositos superficiales

La superficie presenta de manera generalizada un grueso estrato de depósitos de polvo. Resaltar el ennegrecimiento del dorado provocado por el

humo de velas depositado en superficie.

- RETABLO: sotabanco, banco, cuerpo y ático.

Se han analizado las alteraciones que presentan los estratos de preparación, dorado y película de color de la ARQUITECTURA LÍGNEA DEL RETABLO (elementos arquitectónicos y elementos ornamentales lígneos adosados) y por otro lado las ESCULTURAS DE LOS ANGELES. PASIONARIOS. Y SANTO ROSTRO.

- ARQUITECTURA LÍGNEA DEL RETABLO Y ELEMENTOS ORNAMENTALES.

Defectos de adhesión

Existen problemas de adhesión generalizados que afectan tanto a la capa de preparación como al dorado. Los levantamientos se originan de forma más generalizada sobre los volúmenes sobresalientes de la arquitectura, molduras y volúmenes de la talla decorativa adosada (motivos vegetales, hojas de acanto, racimos de vid, roleos, rocallas, guirnaldas etc.)

Esta alteración afecta en igual medida a todas las partes constitutivas del retablo(sotabanco, banco, cuerpo y ático). Se estima que un porcentaje del 50% de la superficie dorada presenta levantamientos que afectan a la capa de preparación en las aletas laterales, guirnaldas y en el marco calado que a modo de crestería enmarca el ático.

Pérdidas.

En el dorado las pérdidas son numerosas, generalmente esta alteración afecta también al estrato de preparación subyacente. Las lagunas se encuentran dispersas por toda la arquitectura, especialmente coincidiendo con las zonas que presentan problemas de adhesión.

Otros puntos proclives a las pérdidas son las uniones de piezas y las aristas. Los movimientos del soporte ponen a prueba la flexibilidad de la capa de preparación, debido a los sucesivos cambios de las condiciones medioambientales hacen que en estos puntos más débiles se fracture la preparación y finalmente se desprenda.

La superficie inferior del sotabanco más en contacto con la humedad del suelo presenta las pérdidas de mayor tamaño

En el banco las pérdidas se encuentran en mayor proporción en la cornisa que remata el banco y en la ornamentación vegetal de toda la superficie (aletas, pilastras, modillón, encasamientos etc)..

En el cuerpo las zonas más afectadas son las aletas laterales, columnas salomónicas , moldura cruciforme y cornisa del entablamento.

El dorado del ático presenta lagunas localizadas en los volúmenes sobresalientes de las tallas, coincidiendo con las zonas de levantamientos, acentuándose en las guirnaldas y marco calado exterior.

Abrasiones y desgastes.

La superficie dorada presenta desgastes de la lámina de oro apareciendo el estrato de bol rojo en superficie. En el banco, este daño es más evidente ya que esta zona se encuentra más accesible a sufrir abrasiones y desgastes generalmente relacionadas con daños de tipo antrópico, como rozamientos y limpiezas con productos agresivos.

La policromía azul original se encuentra muy desgastada por este motivo fue repolicromada. El fondo de horancina cruciforme presenta pronunciados desgastes originados por los roces de la cruz.

Repintes

Existen repintes de purpurina aplicados para disimular pérdidas de dorado., principalmente sobre ornamentación vegetal y molduras. Resaltar los repintes existentes sobre el banco y la cornisa que remata el cuerpo.

La policromía azul de los fondos presenta repintes generalizados a modo de repolicromía. En el banco, el fondo de los casetones ha sido repintado burdamente con un tono azul- grisáceo. En el cuerpo, la superficie de la cruz también ha sido toscamente repintada y sobre el fondo de las columnas se ha aplicado un repinte violáceo.

Cuarteados

Se aprecia en algunas zonas un microcuarteado muy fino de la lámina de oro. Se trata de un cuarteado reticular irregular que se origina en la capa de preparación y se transmite a los estratos de bol y color. Es un cuarteado fino causado por los movimientos del soporte, que no presenta defectos de adhesión entre los estratos. Este microcuarteado es inapreciable en muchos puntos.

Depositos superficiales

El retablo presenta de manera generalizada un grueso estrato de depósitos de polvo recubriendo su superficie, acentuándose la acumulación sobre los planos horizontales de la arquitectura y planos superiores de la talla, formándose incluso telarañas.

Resaltar el fuerte ennegrecimiento del dorado provocado por el humo de velas depositado de manera más acusada sobre la arquitectura del banco.

También de forma generalizada, las molduras del banco presentan abundantes depósitos de cera.

- ANGELES PASIONARIOS y SANTO ROSTRO.

Pérdidas

Las tres esculturas presentan pérdidas de la capa de preparación en los volúmenes más sobresalientes (dedos de las manos y pies). De forma más acusada en el ángel ubicado a la izquierda existen pérdidas en los volúmenes más sobresalientes de los pliegues de los paños y las alas.

Defectos de adhesión.

Se han originado levantamientos coincidiendo generalmente con los bordes las lagunas (pliegues del paño, alas etc).

Fisuras

Las esculturas presentan leves fisuras dispersas que afectan a los estratos de preparación y película de color.

Cuarteados

Leves cuarteados.

Repintes

El ángel ubicado a la derecha presenta repintes cubriendo las lagunas del brazo izquierdo y sobre ambos pies.

Oxidación del estrato de barniz que recubre las esculturas.

1.3. CONCLUSIONES.

Tras el estudio pormenorizado del estado de conservación que presentan los diferentes elementos que constituyen el retablo podemos considerar los siguientes agentes de deterioro como causantes directos de las patologías detectadas:

- El envejecimiento natural de los materiales constitutivos (adhesivos, soporte lúgneo, preparación, dorado y película de color) que por su naturaleza higroscópica responden a cambios de los parámetros medioambientales, humedad relativa y temperatura.

Las alteraciones más relevantes que afectan al soporte son la movilidad de piezas ocasionada por la pérdida de efectividad de los ensambles y los movimientos del soporte ante los cambios medioambientales. Se localizan fundamentalmente en la cornisa del cuerpo y en el ático.

La naturaleza higroscópica de los materiales y el envejecimiento de la cola ha

originado en la capa de preparación y dorado importantes levantamientos que afectan a toda la superficie del retablo (banco, cuerpo y ático). Se estima en un 50% la superficie que presenta problemas de adhesión.

En condiciones de niveles altos de humedad se favorece el crecimiento de microorganismos y ataque de insectos xilófagos La mesa de altar y el ángel que porta el Santo Rostro presentan un avanzado ataque de insectos xilófagos en el reverso del soporte.

- La existencia de intervenciones suponen un factor de alteración importante para el conjunto del retablo. Se han repintado por completo a modo de repolicromía la mesa de altar y el sotabanco y en la arquitectura lúnea de retablo los fondos policromados en azul, así como de forma más localizada se ha aplicado purpurina sobre el dorado,

- La existencia de un grueso estrato de suciedad y polvo depositado en superficie, unido a la existencia de humo de la combustión de velas, es otra de las causas de deterioro más importantes.

2. TRATAMIENTO.

2.1 METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La intervención del retablo, sigue la línea de actuación unificada para todo el conjunto retabístico de la Capilla de San Telmo. Los criterios elegidos son por un lado conservativos, con el objeto de eliminar y frenar los procesos de deterioro activos y por otro lado se aplicaran criterios de restauración para restituir la integridad material y estética de la obra (procesos como la remoción de repintes, limpieza y reintegración cromática).

La mesa de altar del retablo del Santo Cristo presenta varios estratos de repolicromía que recubren toda la superficie de la policroma original subyacente, a excepción de la talla dorada de molduras y rocallas.

Con el objeto de valorar la viabilidad de realizar la remoción de los estratos de repolicromía aplicados sobre la mesa de altar y conocer el estado de conservación de la policromía original subyacente fue realizado un estudio aplicando la siguiente metodología:

- Extracción de muestras de la policromía para identificar la composición de los aglutinantes y pigmentos así como realizar un estudio estratigráfico.
- Observación con lupa binocular de los bordes de las pérdidas existentes.
- Realización de catas de los estratos policromos existentes hasta la superficie pictórica original.

- Pruebas de remoción de las repolicromías. Con los resultados del estudio analítico se realizaron pruebas para eliminar los estratos superpuestos si dañar la policromía original.

- Con la finalidad de conocer la calidad de la policromía original y hacer una valoración global de su estado de conservación se realizó de catas de 10 x 10cm en toda la superficie policroma.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO

- MESA DE ALTAR.

Soporte

- Reposición de piezas y consolidación de soporte. Las fendas internas y fisuras originadas por los movimientos y desajustes de los ensamblajes de la madera, se limpiaron y consolidaron mediante chirladas de madera. Como pasta de madera se utilizó acetato de polivinilo como adhesivo y serrín como carga.

Las zonas con ataque de insectos xilófagos con falta de consistencia material se consolidaron con Paraloid al 10% en acetona y los orificios de salida se rellenaron con pasta de serrín y cola.

Una de las tapas laterales, donde los movimientos de la madera, debido a la humedad, había producido un alabeamiento muy pronunciado en el ensamblaje, fue reensamblada de nuevo y reforzada en la zona posterior, con un pequeño engatillado de madera.

La metodología llevada a cabo en la intervención ha sido meramente conservadora, por lo que no se han reconstruido piezas para completar las pérdidas de originales. Sí, se han extraído piezas de origen posterior a la fecha de ejecución y de menor nivel técnico. Entre estas destacar dos cartelas, a modo de rocallas ubicadas en los laterales.

La protección del soporte posterior se ha realizado con una solución de paraloidt disuelto al 10% en thinner + xilamón al 5%, en dos aplicaciones a brocha.

Preparación, dorado y película de color.

- Limpieza de polvo superficial. Sobre el anverso o cara externa de la pieza se han retirado todos los depósitos, mediante brochas de pelo suave y aspiración, sin utilizar métodos acuosos para evitar un posible deterioro de la policromía. En el reverso, además de la aspiración, ha sido necesario utilizar humedad, empleando bayetas y agua + alcohol. En zonas determinadas, donde existían dibujos y algún tipo de nomenclatura, al tratarse de puntos más delicados, las bayetas se han sustituido por hisopos de algodón.

- Fijación de estratos (preparación y policromía). La fijación ha consistido en devolver la cohesión necesaria a las zonas donde se han producido levantamientos y la estabilización de los bordes de las lagunas de pérdidas, muy acusadas en las zonas doradas. Para ello se ha utilizado coleta, procediendo mediante presión en las zonas de grandes levantamientos y aplicando calor con la espátula caliente en zonas pequeñas y más delicadas (piezas doradas de la cartela central).

- Remoción de la repolicromía. Este proceso ha sido el más interesante de toda la intervención, pues la totalidad de la superficie presentaba varios estratos de repolicromía. La técnica policroma original, "Venturina", estaba oculta bajo tres gruesas capas de temple. Las dos primeras de composición magra fueron retiradas mediante hisopos de alcohol ayudados con la fricción de la piedra pómez y en ocasiones, con bayetas. En la retirada de la tercera, de composición grasa, se utilizó una mezcla de ácido fórmico (35%) + alcohol (65%).

Tras la retirada de estas capas se encontraba la policromía original, velada por una gruesa capa de barniz muy alterado y amarillento, que a la vez de proteger la capa cromática sobre la que se depositaba, actuaba como aglutinante de pequeñas partículas metálicas, de estaño, cobre y plata que, aplicadas sobre un monotonó azul turquesa, consiguen una preciosa imitación de cantería, simulando a la piedra-mineral que le da el nombre: Venturina. La eliminación de este barniz no ha sido íntegra, pues se produciría una alteración de la técnica original, desarrollándose muy minuciosamente con hisopos de algodón humectados en la misma solución utilizada en la retirada de la última capa de repinte (ácido fórmico (35%) + alcohol (65%)), pasándolos con mucha suavidad por la superficie policroma, evitando insistir.

Las piezas doradas se limpiaron con acetona, eliminando los repintes con la misma solución de ácido fórmico + alcohol, haciendo uso del bisturí en la retirada de falsos estucos de composición oleosa ocultos tras éstos.

En la zona central, la retirada de los repintes ha puesto al descubierto una cartela policromada, donde, atendiendo a la iconografía religiosa, se dibuja el cordero místico sobre el libro con los siete sellos de las tribus de Israel.

-Reintegración cromática y protección. Ha consistido en el matizado de los bordes blancos de estuco de las lagunas donde se localizan las pérdidas, reintegrándolos en tonos tierras para integrarlos a la tonalidad de la madera y al color rojizo del bol en los desgastes del dorado.

En la cartela central se ha realizado una reintegración mediante tramas de líneas (rigatino) para recuperar la escena del cordero y técnica reversible (témpera, acuarela).

Una vez concluidos los trabajos de reintegración toda la superficie policroma fue protegida con barniz de retoque satinado rebajado en su proporción con white spirit. Aplicándolo en dos sesiones, una primera realizada a brocha y la

segunda mediante un leve pulverizado.

Entre ambas aplicaciones del barniz se matizaron algunos tonos de la reintegración de la cartela central con pigmentos al barniz.

- **RETABLO:sotabanco, banco, cuerpo y ático.**

- ARQUITECTURA LÍGNEA DEL RETABLO Y ELEMENTOS ORNAMENTALES.

Soporte.

- Aspirado de la suciedad acumulada.
- Limpieza del soporte de madera vista con gel Laponite retirado mecánicamente y finalmente limpieza con etanol y agua al 50%.
- Eliminación de los elementos metálicos no originales (pletinas y clavos industriales).
- Tratamiento de desinsectación en las zonas con ataque biológico del zócalo y reverso del soporte. Aplicación de Persil mediante inyección e impregnación sobre soporte afectado.
- Consolidación material de las grietas de separación mediante chirlatas de pino flandes curado, acetato de polivinilo y pasta de madera (serrín y acetato de polivinilo). Sellado de fisuras y orificios con serrín tamizado de cedro y acetato de polivinilo.
- Encolado de piezas y molduras desprendidas y con movilidad con acetato de polivinilo. Se reforzó la unión con espiga de haya en los casos necesarios. Tras encolar las molduras desprendidas en la cornisa que remata el cuerpo en el lateral izquierdo, ha sido necesario reforzar con travesaños el plano superior del entablamento.
- Reintegración volumétrica de las pérdidas de soporte existentes en molduras del sotobanco, moldura que remata el cuerpo en la calle izquierda). Se sacó un perfil de las molduras que necesitaban ser repuestas para su fabricación en madera de cedro.

Reintegración volumétrica de las pérdidas de soporte existentes en el rodapiés del sotobanco con madera de pino flandes curado.

- Aplicación de tinte al alcohol sobre las reintegraciones del soporte realizadas para unificar la tonalidad de las maderas y aplicación de un estrato de protección (Paraloid al 9% en disolvente nitrocelulósico).

Preparación, dorado y película de color.

- Limpieza de la suciedad superficial mediante aspirado y brocha suave.
- Fijación de las numerosas zonas con problemas de adhesión. Mediante Acril diluido al 60% en agua desmineralizada, previamente se inyectó en la zona etanol y después de aplicar el adhesivo inyectado o con pincel, se ejerce una ligera presión con algodón humedecido.

- Limpieza y remoción de repintes y repolicromías.
En los diferentes elementos que componen el retablo se realizaron test de limpieza sobre la superficie dorada y policroma, para encontrar los métodos de limpieza más adecuados.

Para eliminar los repintes de purpurina aplicados sobre molduras y talla dorada del sotabanco fue necesario utilizar decapante comercial (marca cinco aros). Después de numerosas pruebas con diversos disolventes y geles, los mejores resultados para la remoción de los gruesos estratos de purpurina sin dañar el oro fino subyacente se obtuvieron aplicando dicho decapante y retirándolo seguidamente con White Spirit.

En el sotabanco, se realizaron catas de forma mecánica para conocer el estado de conservación de la policromía original oculta por los estratos de repolicromía blanca- grisácea aplicados de forma generalizada sobre la arquitectura.

Sobre la arquitectura del sotabanco no funcionaron los métodos aplicados en la mesa de altar para la remoción del estrato blanco-grisáceo. Los sistemas de limpieza química probados afectaban a la policromía original subyacente ya que sobre esta no existe un estrato de barniz.

Únicamente se han obtenido buenos resultados, mediante la aplicación de aire caliente de forma graduada con el Leister. Esta metodología ha permitido eliminar los estratos de repolicromía sin dañar la película de color original.

En las pruebas realizadas en el banco, cuerpo y ático, el estrato de barniz oxidado y la suciedad que recubría el dorado se eliminaron adecuadamente con gel de etanol retirado con etanol-acetona al 50% o etanol.

Igualmente para la eliminación de la repolicromía aplicada sobre el fondo de la arquitectura se obtuvieron buenos resultados gel de etanol retirado con etanol-actetona al 50%.

El repinte grisáceo y el estrato rojizo subyacente aplicados a modo de repolicromías sobre la moldura cruciforme fueron eliminados con ácido fórmico-acetona 1:7.

Remoción del estrato de barniz y suciedad aplicado sobre el relieve del sagrario con etanol.

- Reintegración cromática.

En toda la arquitectura de retablo se reintegraron cromáticamente los bordes de preparación blanca de las lagunas integrándolos al soporte de madera. Se realizó mediante técnica reversible (acuarela).

Reintegración cromática de los numerosos desgastes que presentaba la moldura cruciforme tras eliminar la repolicromía. Se reintegración con pigmentos al barniz y técnica diferenciable (rayado).

- Protección final con Paraloidal 9% en disolvente nitrocelulósico aplicado a brocha.

2.3. CONCLUSIÓN

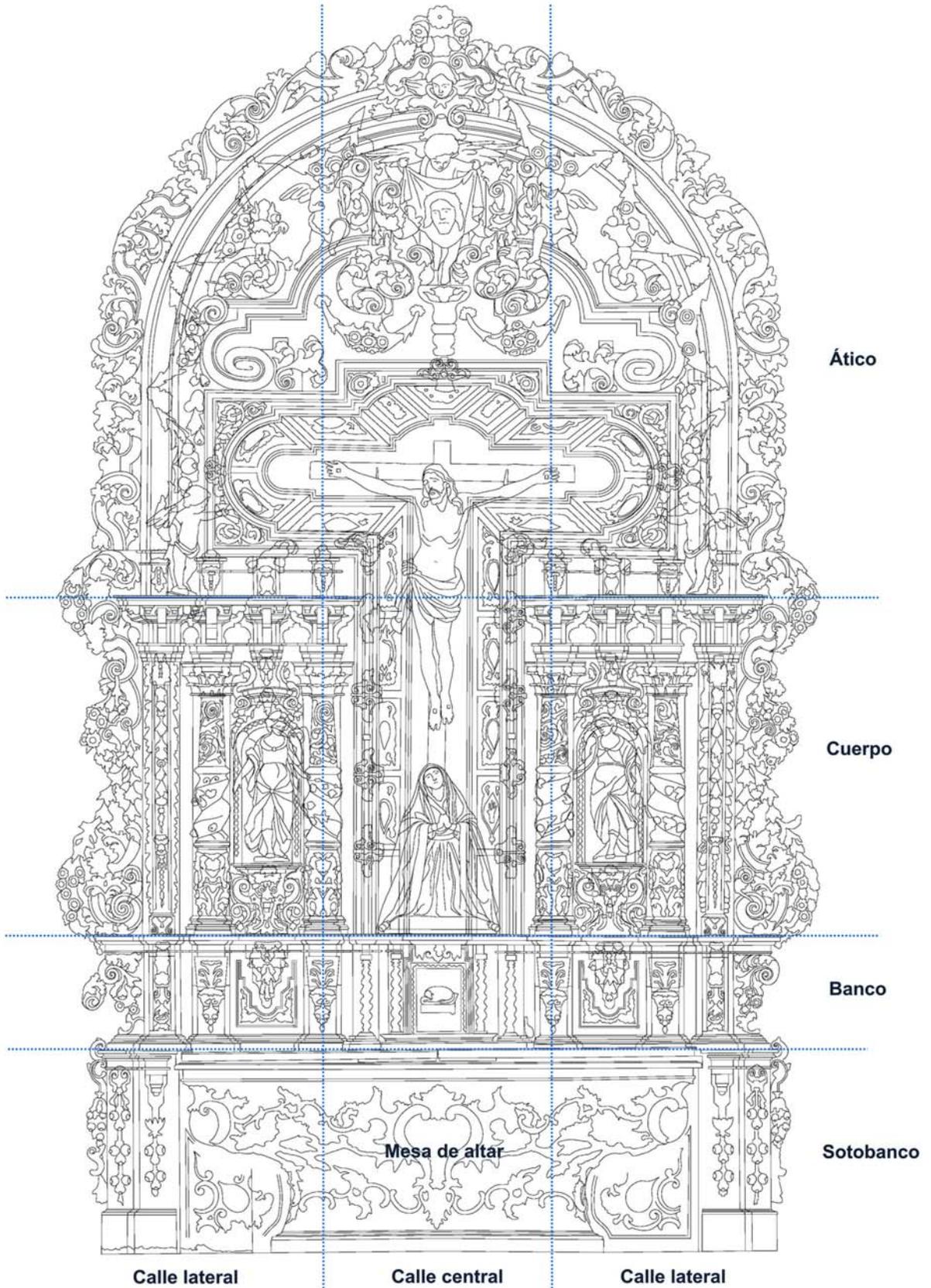
La intervención realizada ha permitido devolver la integridad estética original al retablo mediante la remoción de los repintes existentes, así como los tratamientos de limpieza y reintegración cromática. Resaltar la policromía original recuperada en la mesa de altar y sotobanco.

A nivel de soporte, destacar la fijación de piezas con movilidad y desprendidas.

Anexo: Documentación gráfica.

RETABLO DEL SANTO CRISTO CAPILLA DE SAN TELMO. SEVILLA.

GRÁFICO Nº: 1

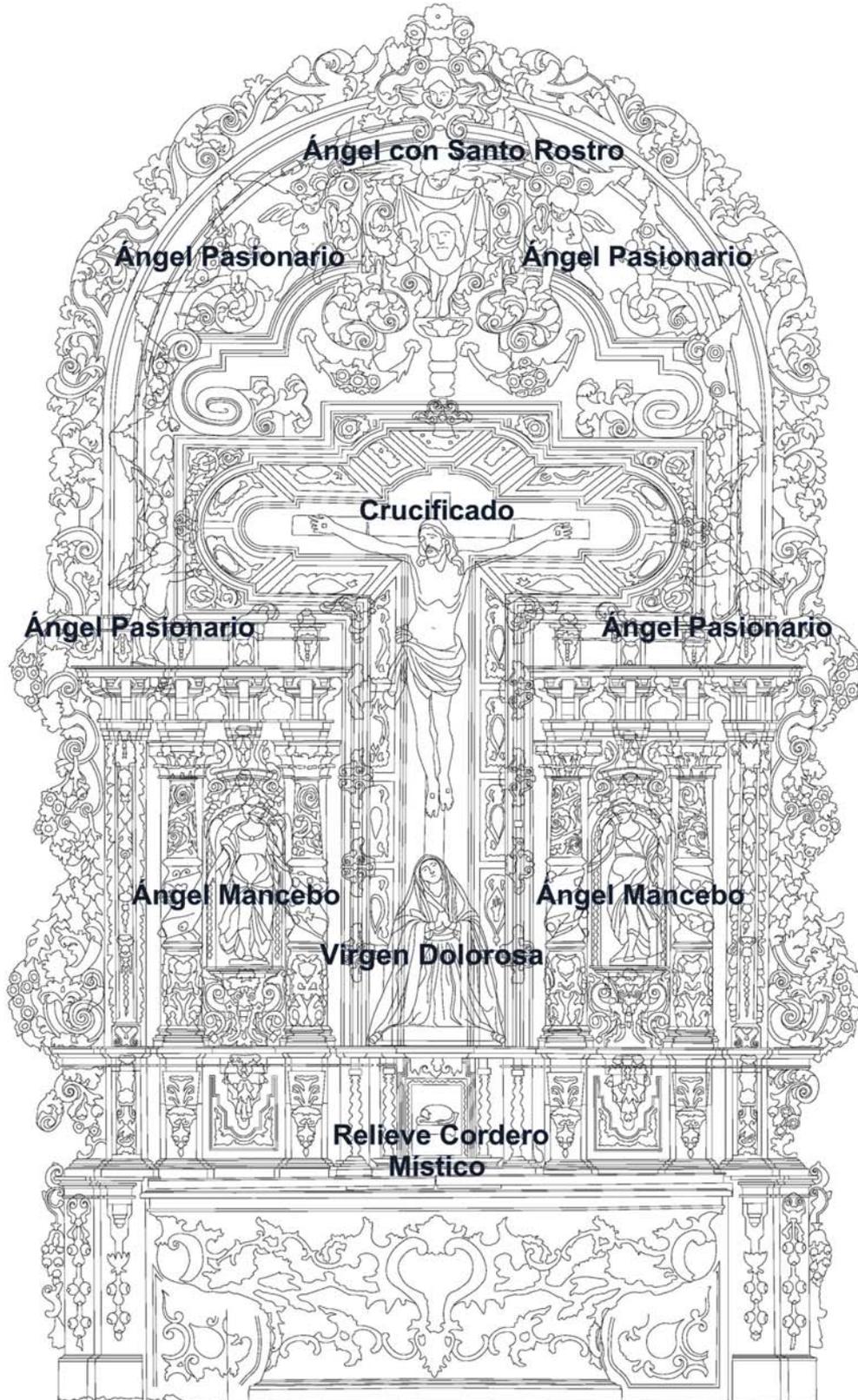


MORFOLOGÍA DEL RETABLO

DENOMINACIÓN DEL PROYECTO: PROYECTO DE INTERVENCIÓN BIENES MUEBLES CAPILLA PALACIO DE SAN TELMO, SEVILLA. II FASE.	Nº DE REGISTRO: SAN TELMO R-9
CENTRO DE INTERVENCIÓN: INSTITUCIÓN: AGENCIA PÚBLICA EMPRESARIAL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. FECHA: Febrero 2009.	

RETABLO DEL SANTO CRISTO CAPILLA DE SAN TELMO. SEVILLA.

GRÁFICO Nº: 2

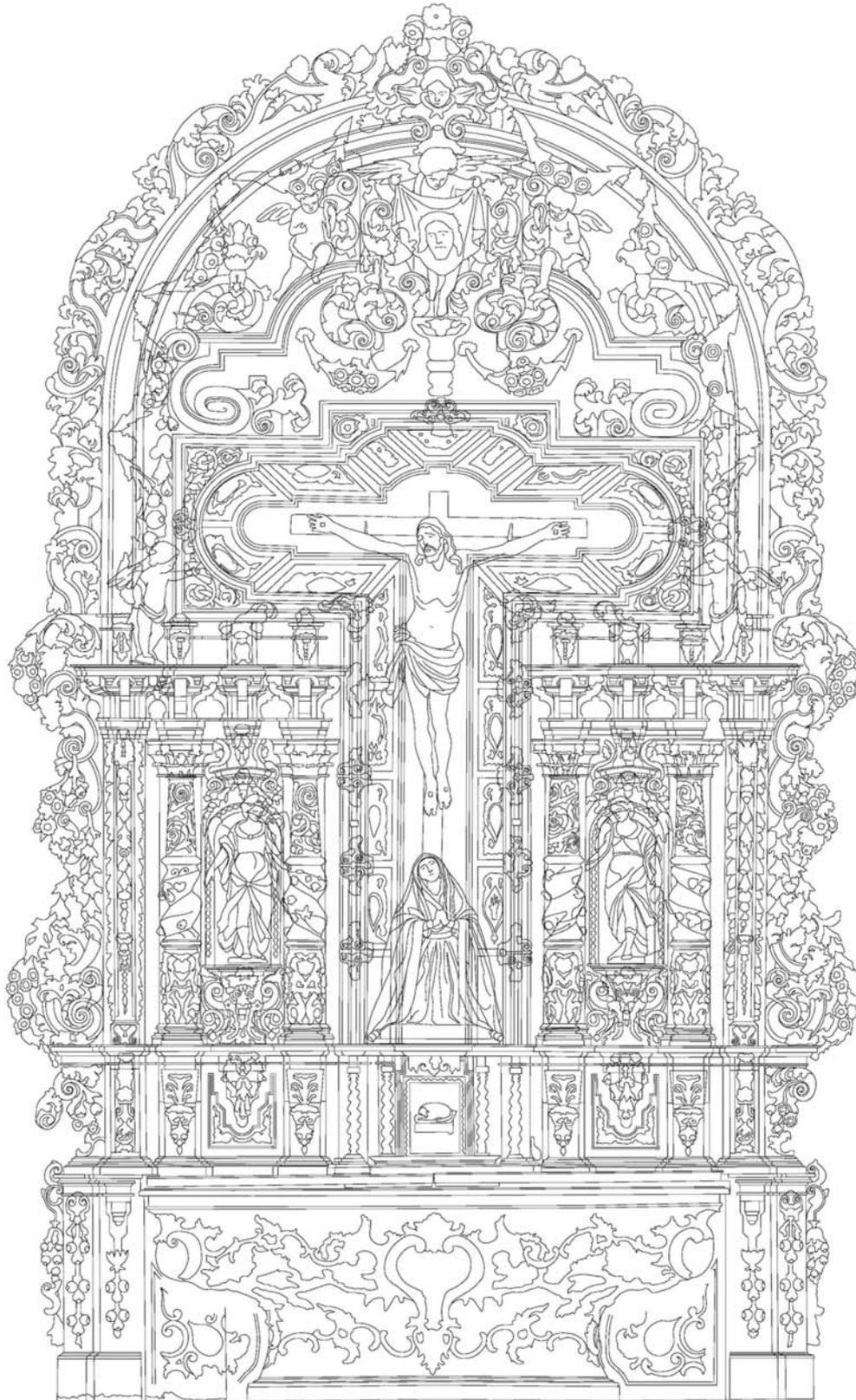


ICONOGRAFÍA DEL RETABLO

DENOMINACIÓN DEL PROYECTO: PROYECTO DE INTERVENCIÓN BIENES MUEBLES CAPILLA PALACIO DE SAN TELMO, SEVILLA. II FASE.	Nº DE REGISTRO: SAN TELMO R-9
CENTRO: CENTRO DE INTERVENCIÓN. INSTITUCIÓN: AGENCIA PÚBLICA EMPRESARIAL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. FECHA: Febrero 2009.	

RETABLO DEL SANTO CRISTO CAPILLA DE SAN TELMO. SEVILLA.

GRÁFICO Nº:3



1352 cm

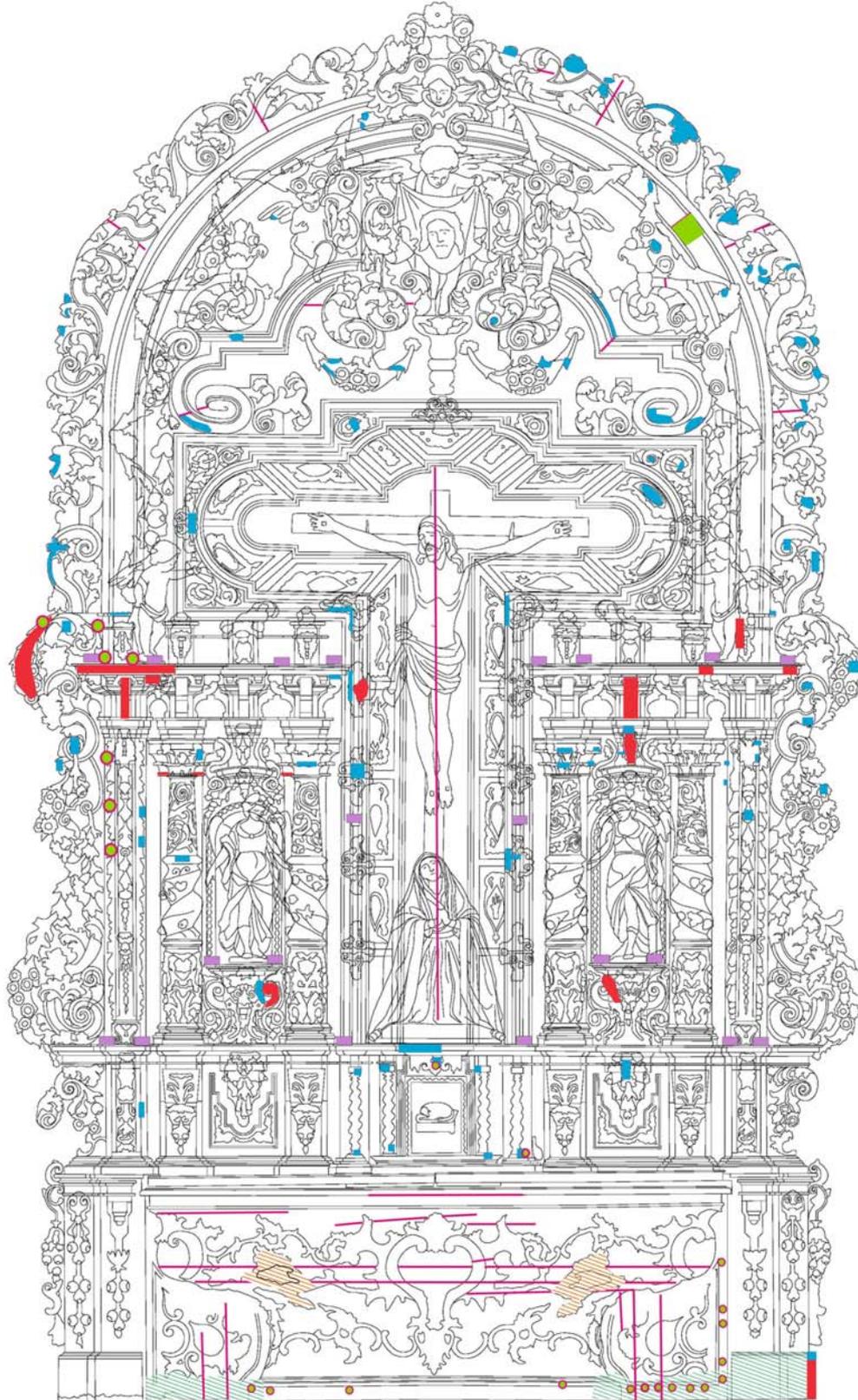
395 cm

DIMENSIONES

DENOMINACIÓN DEL PROYECTO: PROYECTO DE INTERVENCIÓN BIENES MUEBLES CAPILLA PALACIO DE SAN TELMO, SEVILLA. II FASE.	Nº DE REGISTRO: SAN TELMO R-9
CENTRO DE INTERVENCIÓN: INSTITUCIÓN: AGENCIA PÚBLICA EMPRESARIAL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. FECHA: Febrero 2009.	

RETABLO DEL SANTO CRISTO CAPILLA DE SAN TELMO. SEVILLA.

GRÁFICO Nº: 4



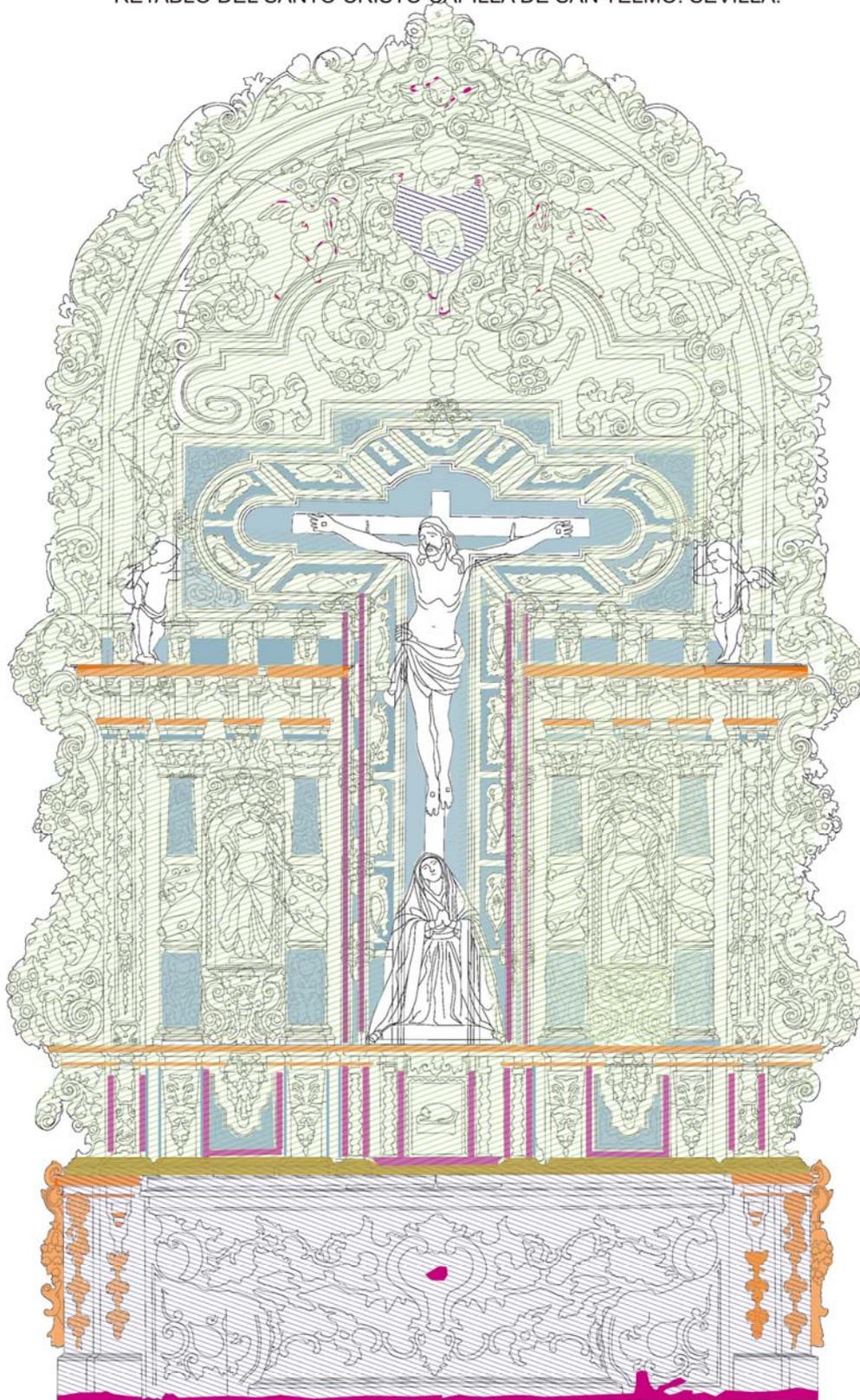
SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN.

- Separaciones de ensambles
- Piezas con movilidad
- Piezas desprendidas
- Lagunas
- Ataque de xilófagos.
- Piezas añadidas
- Elementos metálicos
- Soporte Palmatoria
- Puntillas

DENOMINACIÓN DEL PROYECTO: PROYECTO DE INTERVENCIÓN BIENES MUEBLES CAPILLA PALACIO DE SAN TELMO, SEVILLA. II FASE.	Nº DE REGISTRO: SAN TELMO R-9
CENTRO: CENTRO DE INTERVENCIÓN. INSTITUCIÓN: AGENCIA PÚBLICA EMPRESARIAL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. FECHA: Febrero 2009.	

RETABLO DEL SANTO CRISTO CAPILLA DE SAN TELMO. SEVILLA.

GRÁFICO Nº: 5



PREPARACIÓN, DORADO Y CAPA DE COLOR: ESTADO DE CONSERVACIÓN.

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> Falta de adhesión. Preparación y dorado. Superficie con levantamientos generalizados. Pérdidas preparación y dorado. Coincide con superficie con falta de adhesión. Repintes. Dorado con purpurina generalizada. Depósitos de cera. | <ul style="list-style-type: none"> Intervenciones anteriores. Repintes generalizados sobre fondo azul. Intervenciones anteriores. Replicromía. Desgastes generalizados. Dorado. Pérdidas policromía. |
|--|--|

DENOMINACIÓN DEL PROYECTO: PROYECTO DE INTERVENCIÓN BIENES MUEBLES CAPILLA PALACIO DE SAN TELMO, SEVILLA. II FASE.	Nº DE REGISTRO: SAN TELMO R-9
CENTRO: CENTRO DE INTERVENCIÓN. INSTITUCIÓN: AGENCIA PÚBLICA EMPRESARIAL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. FECHA: Febrero 2009.	

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO -TÉCNICO.

1. IDENTIFICACIÓN DE MADERA.

Se encuentra en proceso de elaboración.

2. ANÁLISIS QUÍMICO DE MATERIALES PICTÓRICOS.

Muestras extraídas del RETABLO: Se encuentra en proceso de elaboración.

INFORME DE ESTRATOS PICTÓRICOS:

**RETABLO DE SANTO CRISTO MESA DE ALTAR
(PALACIO DE SAN TELMO, Sevilla)**

INTRODUCCIÓN

Se han estudiado dos muestras de policromía de las cuales se presentan los resultados para el informe final.

Para la preparación de las estratigrafías, las muestras de pintura 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.

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

R9Q1 Estratigrafía tomada del color celeste de la localización referenciada en la figura 1.

R9Q2 Estratigrafía tomada del color blanco de la localización referenciada en la figura 1.

R9Q3 Estrato de color celeste por debajo de otra capa azul más externa. Se ha tomado en forma de raspaduras para identificar aglutinantes y se encuentra localizado en la figura 1.

- R9Q4** Estrato de color gris azulado situado bajo el estrato celeste R9Q3. Se ha tomado en forma de raspaduras para identificar aglutinantes y se encuentra localizado en la figura 1.
- R9Q5** Estrato de color azul oscuro con virutas metálicas localizado bajo el estrato gris. Parece original. Se ha tomado en forma de raspaduras para identificar aglutinantes y se encuentra localizado en la figura 1.
- R9Q6** Estrato correspondiente a la decoración roja original localizada bajo las capa azules no originales. Se ha tomado en forma de raspaduras para identificar aglutinantes y se encuentra localizado en la figura 1.
- R9Q7** Estrato correspondiente a la capa gris azulada debajo de la azul no original y justo encima de la policromía original. Se ha tomado en forma de raspaduras para identificar aglutinantes y se encuentra localizado en la figura 1.
- R9Q8** Estrato correspondiente a la capa de color marfil situada sobre la policromía original. Se ha tomado en forma de raspaduras para identificar aglutinantes y se encuentra localizado en la figura 1.
- R9Q9** Capa de color marfil situada sobre la policromía original. Se tomó para saber si contenía carbonatos o sulfatos.
- R9Q10** Idéntica a la R9Q9 para hacer otra prueba a la microgota y confirmar o no la existencia de carbonatos.



Figura 1. Localización de las muestras extraídas.

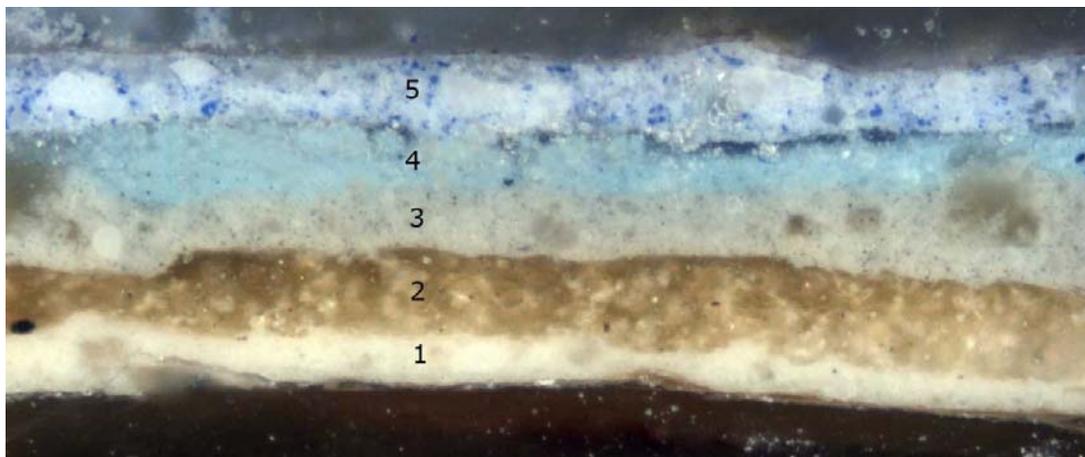


Figura 2. Estratigrafía de la muestra R8Q1.

Muestra: R9Q1

Aumentos: 200X

Descripción: Estratigrafía tomada del color celeste.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 2 y figura 3 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa número 1 de color blanco con algunos granos de blancos. Tiene un espesor entre 25 y 30 μm y está constituida por blanco de plomo y granos de cuarzo.
- 2) Capa de color parda. Su espesor oscila entre 30 y 45 μm . La capa está compuesta por yeso.
- 3) Capa de color celeste con granos muy pequeños de color azul. Su espesor oscila entre 40 y 75 μm . Su composición es blanco de plomo y granos (Na, Br, Si, S) falta determinar la composición de los granos de color azul con espectrometría infrarroja con FT.
- 4) Capa de color celeste intenso con algunos granos de color azul. Su espesor oscila entre 15 y 25 μm . Su composición es blanco de plomo con escasos granos de color azul, (falta determinar la composición de los granos de color azul con espectrometría infrarroja con FT).
- 5) Capa de color azul con granos abundantes de color blanco y azul. Su espesor oscila entre 25 y 50 μm . Su composición es blanco de plomo con escasos granos de cuarzo. Para conocer la composición de los granos de color azul necesitamos los análisis por espectrometría infrarroja con transformada de Fourier que aún no hemos recibido.

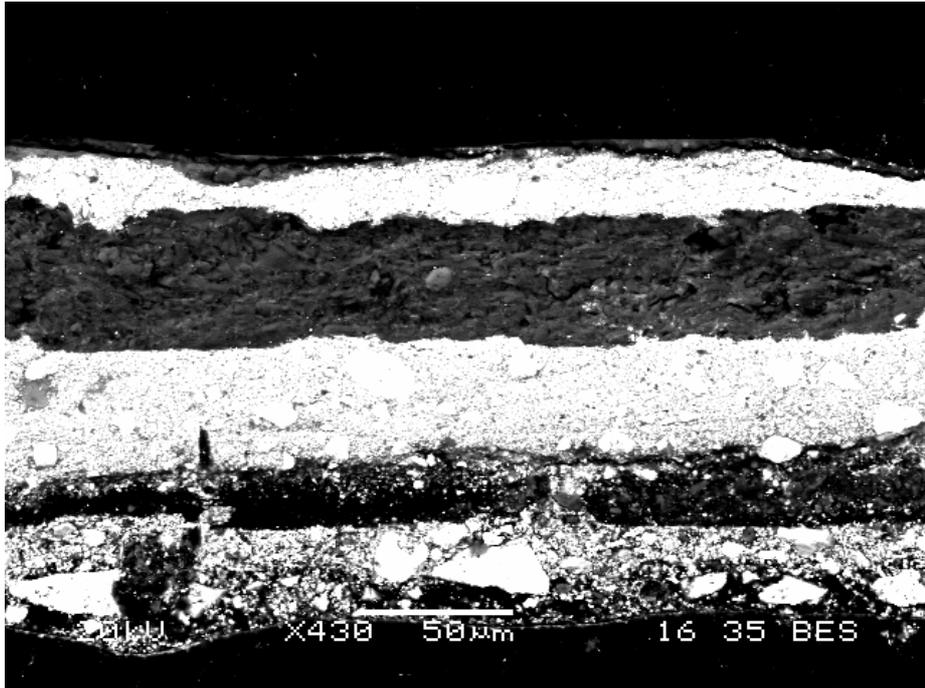


Figura 3. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

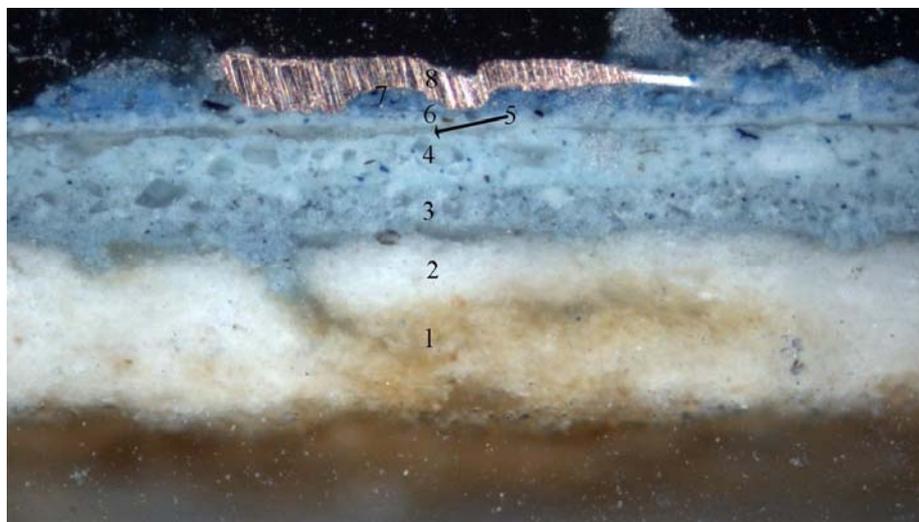


Figura 4. Estratigrafía de la muestra R8Q2

Muestra: R9Q2

Aumentos: 100X

Descripción: Estratigrafía tomada del color blanco.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 4 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color pardo-blancuecino. Tiene un espesor superior a 190 μm . Está compuesta por yeso.
- 2).Capa de color blanco. Su espesor oscila entre 50 y 70 μm . Compuesto por yeso.
- 3) Capa de color azul con granos azules y blancos. Su espesor oscila entre 50 y 75 μm . Compuestas por blanco de plomo y granos de calcita.El compuesto responsable del color azul se identificará por espectrometría infrarroja con transformada de Fourier.
- 4) Capa de color celeste con granos azules. Su espesor oscila entre 15 y 25 μm . Está compuesto por blanco de plomo y granos de calcita.Se identificará por espectrometría infrarroja con transformada de Fourier el responsable del color azul.
- 5) Fina capa orgánica con espesor que oscila entre 10 a 15 μm .
- 6)Idéntica a la capa número 4 de espesor entre 20 y 30 μm .
- 7) Capa de color azul con granos azules. Su espesor oscila entre 15 y 50 μm . Está compuesto por blanco de plomo. Se identificará por espectrometría infrarroja con transformada de Fourier el responsable del color azul.
- 6) Laminillas discontinuas de 10 a 20 μm de espesor compuestas por cobre metálico sin alear.

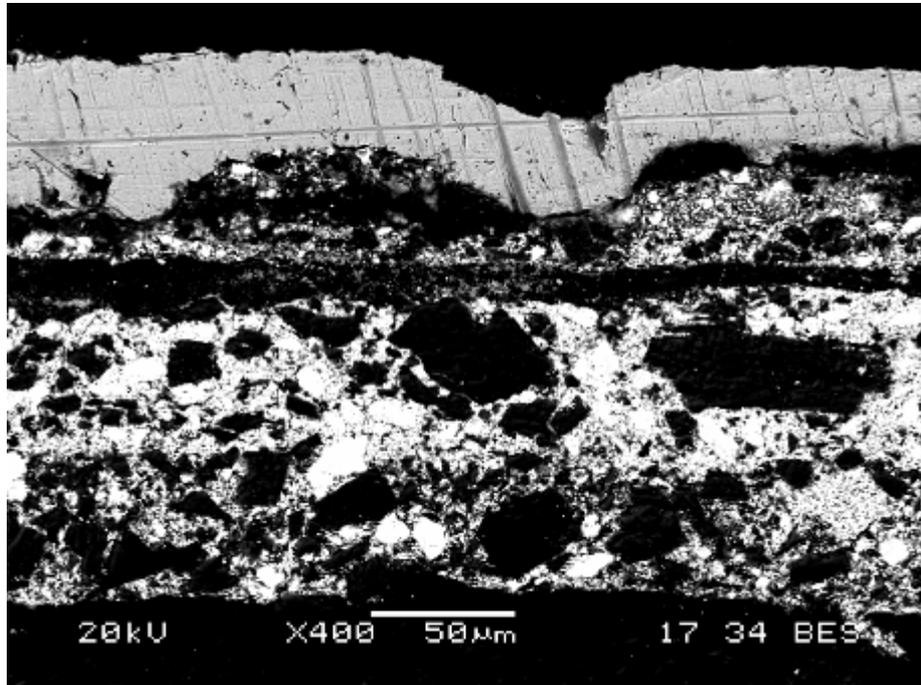


Figura 5. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

El resto de muestras están a la espera de recibir los resultados de aglutinantes analizados mediante cromatografía de gases.

CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES

Con el fin de que el "Retablo del Santo Cristo", después de la intervención de conservación-restauración realizada, se conserve en las mejores condiciones posibles es importante que se considere lo siguiente:

- Efectuar una limpieza superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un plumero suave y extremo cuidado. En ningún caso se deben utilizar para la limpieza paños con agua ni ningún otro producto. Evitar la limpieza con fregona y abundante agua en las proximidades del retablo.
- No ubicar velas, ni focos de iluminación que aporten calor próximas a la arquitectura del retablo.
- Es recomendable que la capilla se mantenga dentro en unos niveles de temperatura y humedad relativa estables.
- Visitas técnicas a la capilla para realizar un seguimiento del estado de conservación que presenta el retablo. Control de posibles humedades que pudieran afectar al muro del evangelio y en consecuencia al retablo.

EQUIPO TÉCNICO

- Coordinación del trabajo y redacción de la memoria final de intervención: **Gracia Montero Saucedo**. Restauradora.
- Intervención de conservación- restauración realizada por el siguiente equipo de restauradores: **Andrea Artiñano Mathe, Javier Chacón Serrano, Joaquín Gilabert López, M^a Jesús López Barrio, Celia Márquez Goncer, M^a José Robina Ramírez, Gracia Montero Saucedo, Jesús Gerrero García (mesa de altar)**.
- Estudio histórico-artístico. **Carmen Iñiguez Berbeira, Angel Gonzalez Gautier**. Historiadores del Arte. Departamento de Investigación.
- Estudio fotográfico: **José Manuel Santos Madrid**. Fotógrafo. Departamento de Análisis.
- Análisis químico: . **Auxiliadora Gómez Morón**. Departamento de análisis.
- Análisis biológico: **Victor M. Menguiano Chaparro**. Biólogo. Departamento de análisis.

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Sevilla, a 30 Febrero de 2009

V1 B1 EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo. : Lorenzo Pérez del Campo.