



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

**VIRGEN CON EL NIÑO**

San Telmo. Sevilla

Diciembre 2007

<b>ÍNDICE</b>	2
<b>Introducción</b>	3
<b>Capítulo I: Estudio Histórico- Artístico</b>	4
1. Identificación del Bien Cultural	4
2. Historia del Bien Cultural	4
Anexo: Documentación gráfica	
<b>Capítulo II: Diagnóstico Y Tratamiento</b>	14
1. Datos técnicos y estado de conservación	14
2. Tratamiento	15
Anexo: Documentación gráfica	18
<b>Capítulo III: Estudio Científico – Técnico</b>	27
1. Examen no destructivo	27
2. Caracterización de materiales	27
Anexo: Documentación gráfica	30
3. Estudio medioambiental y de factores de deterioro	32
<b>Capítulo IV: Recomendaciones</b>	33
<b>Equipo Técnico</b>	34

## **INTRODUCCIÓN**

La presente memoria final hace referencia a la pintura al óleo sobre lienzo denominada P 85, localizada en la bóveda de la capilla del Palacio San Telmo (Sevilla) y que forma parte del " Lote P - C".

El colegio de San Telmo ( declarado Bien de Interés Cultural en 1968), fue fundado por Real Cédula de Carlos II en 1681 con la misión de acoger a los niños huérfanos y prepararlos para servir en la Armada Real.

Los bienes muebles de interés cultural se sitúan en la capilla, unidad espacial diferenciada dispuesta en el eje central del patio de honor enfrentada con el acceso principal al edificio. Se trata de un espacio (nave única) de dimensiones ajustadas y casi 200m<sup>2</sup> de superficie en planta al que se accede desde el patio, a través de la galería perimetral, y que cuenta con una bóveda de cañón que recorre la nave principal en la que también se sitúa el coro. La bóveda de cañón con lunetos y los arcos fajones que descansan en pilastras empotradas en los muros laterales caracterizan el espacio.

A pesar de los diferentes usos del palacio, la capilla ha permanecido prácticamente intacta, conservando su programa iconográfico en su mayoría. El tema de la infancia y su formación cristiana, misión del Colegio, se materializa en los retablos de San José y San Antonio, así como en los grandes cuadros de Domingo Martínez. Los Duques de Montpensier efectuarán algunas aportaciones como son las parejas de santos de los lunetos, dos obras situadas en el coro y tres tondos situados en la bóveda, obra de Antonio Cabral Bejarano, siendo el tondo de la Virgen con el niño el objeto de la presente memoria final.

**CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.**

Nº Registro: P 85

**1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.**

- 1.1. TÍTULO U OBJETO. Virgen con niño
- 1.2. TIPOLOGÍA. Pintura
- 1.3. LOCALIZACIÓN.
  - 1.3.1. Provincia: Sevilla.
  - 1.3.2. Municipio: Sevilla.
  - 1.3.3. Inmueble: Capilla San Telmo
  - 1.3.4. Ubicación: Bóveda.
  - 1.3.5. Propietario: Consejería de Economía y Hacienda.
  - 1.3.6. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda Dirección General de Patrimonio.
- 1.4 IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.  
Virgen sedente con el niño Jesús de pie en los brazos.
- 1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.
  - 1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo.
  - 1.5.2. Dimensiones: 167cm x 144'5cm (h x a)
  - 1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:
- 1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.
  - 1.6.1. Autor/es: Antonio Cabral Bejarano
  - 1.6.2. Cronología: 1850
  - 1.6.3. Estilo: Romanticismo
  - 1.6.4. Escuela: Sevillana

**2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:****2.1. ORIGEN HISTÓRICO.**

Este lienzo forma parte de la colección de pinturas que incorporaron los Duques de Montpensier a la capilla del Palacio de San Telmo tras la compra del mismo al Estado en 1849. Los Duques de Montpensier adquirieron el edificio de la antigua Universidad de Mareantes para establecer su residencia en Sevilla.

Este encargo fue hecho al pintor Antonio Cabral Bejarano en mayo de 1850. El pintor fue el responsable de acometer todas las intervenciones en la capilla, respetando el legado existente. El tondo de la Virgen con el niño está situado en la bóveda de cañón de la iglesia junto con otros dos dedicados a San Fernando y a San Luis rey de Francia. El contrato fue dado a conocer parcialmente por Gestoso en su obra "Sevilla Monumental y Artística" y publicado por Falcón en su monografía sobre San Telmo<sup>1</sup>.

A continuación exponemos el contrato íntegro incluyendo el resto de encargos que contenía el mismo, para comprender mejor el alcance del mismo<sup>2</sup>.

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

2 Toda la documentación relativa al periodo de los Montpensier se encuentra en el Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier (Sanlúcar de Barrameda) LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850.

*Presupuesto del costo de la pintura de los cuadros al óleo que se están pintando. Para la capilla del Real Palacio de San Telmo con inclusión de la pintura al temple de la bóveda de la tribuna adornos de toda la nave de la capilla, dorado de las cornisas capiteles y demás adornos conforme a lo que están pintados y dorados, cuyos dibujos están aprobados por su S.A.*

*Por los tres lienzos de forma ovalada que se han de colocar en los centros de la bóveda que representan, la Virgen y su santísimo hijo otro San Luis y el otro san Fernando que tienen de alto 6 pies y de ancho 5 pies 6000 r.v.*

*Por dos cuadros de medio punto que representan pasos de la vida de San Antonio que tienen de lado por su lado mayor 9 pies y 10 pies y por su base seis pies y dos pies 6000 r.v.*

*Por doce cuadros de medio punto que representan doce santos y santas según la lista que recibí para ellos los cuales se han de colocar en los dos lados de la tribuna y tienen de alto por su lado mayor 5 pies y por su base 3 pies a 800 reales cada uno 9.600 r.v*

*Por la pintura de la bóveda de la tribuna de SS AA que tiene de ancho 8 ½ de pies y de largo 42 pies, pintado al temple según el dibujo 7 r.v.*

*La pintura y dorado de los cuatro arcos de la bóveda según esta en el arco total 4000 r.v.*

*Por los seis lunetos de las bóvedas que están sobre las tribunas, según los dibujos presentados a 400 r.v. cada uno 2.400 r.v.*

*Suma Total 39.0000 r.v.*

*Por pintar y dorar las seis tribunas por fuera y pintarlas por dentro, según los dibujos a 800 r.v. cada uno 4.800 r.v.*

*Las cornisas y el arquitebe tienen que dorarse como el arco total 3660 r.v.*

*Por los cuatro adornos en el friso según los del arco total 160 r.v.*

*Por dorar y ornatar la moldura del banquillo conforme esta la del arco total 900 r.v.*

*Las cuatros pilastras iguales a la del arco total y dorar los cuatros capiteles que tienen tres cuartas de alto y dos tercios de ancho 4.800 r.v.*

*Por pintar y dorar el sofito del arco que sostiene las tribunas que sostiene la tribuna de SS AA con el dorado que le corresponde 800 r. V.*

*Por el adorno de la sobre puerta de las tribunas de SS AA con el adorno que le corresponde según el diseño 160 r.v.*

*Por pintar y dorar el techo que sostiene la tribuna principal y dorar las molduras de las impostas, con inclusión de sus dos guardillas 1.200 r.v.*

*Por pintar la Capilla del Bautismo con sus adornos dorados y un zócalo alrededor 600 r.v.*

*Colocar y adornar los milagros 500 r.v.*

*Por restaurar la media naranja del altar mayor en lo que tenga saltado 800 r.v.*

*Por las tres molduras de la sacra del evangelio y el ----- según los dibujos 2.200 r. v.*

*Suma Total 55.580 r.v.*

*Por la pintura y dorado de las doce moldura de medio punto para los santos y santas que se han de colocar a los lados de las tribunas a 160 r.v. son 1920 r.v.*

*Por el dorado de las dos molduras de medio punto, con sus fajas*

blancas a 600 r.v. 1.200 r.v

Por la hechura en madera y dorado de las tres molduras de la Virgen, San Luis y San Fernando a mil seiscientos r.v. 4.800 r.v.

Por la pintura y dorado del antepecho de la tribuna se SSAA dorar las molduras de la guardilla nueva y las molduras del arquitrabe y pintarlo 1.400 r.v.

Por hacer el antepecho de la tribuna de SSAA toda la armazón de pino y los tableros tallados en caoba según diseño 6000 r.v.

Por hacer y colocar en su sitio las seis tribunas de la capilla según el dibujo siendo de mi cuenta todo el herraje que se necesite para su seguridad a mil seiscientos reales cada uno 7.800 r.v.

Por las dos molduras grandes de medio punto en madera con sus tallados conforme a los dibujos a 640 cada uno 1.280 r. v.

Por la pintura y dorado de los zócalos de las tribunas de SSAA con sus molduras de madera y el zócalo según dibujo 2.440 r.v.

Por hacer de madera y tallar la frontalera del altar mayor, según el dibujo 2.900 r.v.

Por dorar y pintar al bruñido dicha frontalera 2.300 r.v.

Suma Total: 89.620 r.v.

Por hacer el púlpito de caoba tallada según el dibujo arreglados a la escalera que tiene 5.000 r.v.

Por arreglar la escalera y resanarla 300 r.v.

Por dorar los adornos del púlpito y de la escalera según lo mandado por SA 2.240 r.v.

Por componer las cuatro frontaleras de los cuatro altares laterales y aumentar con los adornos con el dorado que necesiten para resanarlos a 660 r.v. cada uno 2.640 r.v.

Por hacer el relicario y dorarlo que se ha de colocar en la pilastra frente del púlpito 1.500 r.v.

Por pintar los dos confesionarios de caoba dorar los filetes y molduras de las cornisas los----- pintados de coloridos y dorados siendo de mi cuenta el forrado de los reuñidos recibido para ello el terciopelo a 1200 r.v. 2.400

Por dorar las molduras de las enjutas del arco que sostienen la tribuna de SS AA 600 r.v.

Por pintar la cabeza del serafín de la imposta del mismo arco y dorar los frontones que salen de el 320 r.v.

Por pintar la cancela de la pila de la pila bautismal y dorar sus botones lanzas y guirnalda 550 r.v.

Por pintar y dorar el escudo y corona que están colocado debajo del antepecho de las tribunas de SSAA 400 r.v.

Suma Total 105.570 r.v

Cuya cantidad figurada suman ciento cinco y mil y quinientos setenta siendo en mayo a 22 de 1850

Antonio Cabral Bejarano

Como se puede apreciar Cabral Bejarano no sólo es el autor de las pinturas, con sus molduras sino además de las tribunas y sus adornos. Tradicionalmente, se aseguraba la participación de sus hijos en el encargo, sin embargo este dato no se puede aseverar ya que ni en el contrato, ni en los pagos realizados a Bejarano aparece dicha participación. Es evidente, por otro lado que un encargo de esta naturaleza y sobre diversos soportes estuvo

realizado por un taller.

Otros datos de interés es el conjunto de facturas, que nos describen el proceso de ejecución y el estado de las obras de la capilla. En esta memoria incluimos exclusivamente sólo aquellas facturas relacionadas con las pinturas de las tribunas y los tondos. También hay que distinguir entre facturas y otras notas que son informes semanales del estado de las obras. En este sentido hay que tener presente la mentalidad del Duque de Montpensier y su interés personal por llevar exhaustivamente las cuentas y todo lo relacionado con la administración de todas sus propiedades.<sup>3</sup> En primer lugar destacar que la primera factura entregada es en febrero de 1850, unos meses antes del presupuesto.

*Febrero 1850*

*Por entregado al señor de Bejarano por adelantado a cuenta de la pintura de la capilla 6000 r.v. mayo 1850*

*Por entregado a Bejarano a cuenta de las obras de la capilla nº 27.2000 r.v.*

Existe una nota del carpintero que trabaja con Bejarano: José María Rios, el 10 de julio de 1850:

*Estado de los trabajos que estoy haciendo en mi taller para el palacio de San Telmo*

*Están concluidos y entregados al Señor Bejarano las seis tribunas de la capilla.*

*Lo están igualmente las doce molduras que se han de colocar al lado de las tribunas.*

*Igualmente las dos grandes molduras que se colocaran en la tribuna de su alteza y las molduras de los Milagros.*

*Para fin del presente julio se acabarán el frontal del altar mayor.*

*Para fin de agosto lo serán igualmente las tribunas grandes.*

*El púlpito no puedo afirmar-----la época en que será concluido en razón a ser un trabajo prolijo y no días ---por estar ocupados en otros trabajos y actualmente en los tableros del balcón principal.*

*El estante para las Armas y guardamaletas del salón de los -----*

*Estado en que se encuentra las obras de pintura dorado de la Capilla del Real Palacio de San Telmo.*

*De los cuadros que estoy pintando para dicha capilla siete están concluidos cinco bosquejados y los restos dibujados.*

*La bóveda o media naranja concluida de retocar el arco toral concluido; los arcos y los lunetos están trabajándose en ellos y empezados a dorar.*

*Las tres molduras ovaladas las están dorando*

*Las catorce molduras que e tengo a mi cargo se están dorando y algunos acabados*

*Los confesionarios en estado de pintura*

*Tengo entregadas las seis tribunas*

---

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

*Concluidas la moldura de los milagros con sus cuadros.  
Sevilla 18 de agosto de 1850 Antonio Cabral Bejarano  
Los trabajos de los cuadros, pintura y dorado de la bóveda y demás  
adornos de la Capilla del Real Palacio de San Telmo siguen adelantándose en  
cuanto es posible.*

*Sevilla Agosto 31 de 1850 Antonio Cabral Bejarano*

*La Pintura dorado y adornos y trabajos de moldura de la capilla del  
Real Palacio de San Telmo continúan trabajándose en ellos con la mayor  
actividad y tienen de adelantos tienen una tribuna colocada y principada otra;  
Las cornisas se están aparejando para dorarla y probablemente todas las  
molduras y sus adornos estarán concluidos en la semana siguiente. Los  
mecheros están concluyéndose para presentarlos a S.A. Los confesionarios  
están atrasados a causa del francés encargado de la pintura.*

*Sevilla Septiembre 7 de 1850 Antonio Cabral Bejarano*

*Razón de los adelantos en los trabajos de la Capilla Real del Palacio de  
San Telmo en la presente semana.*

*Concluidos del todo las seis tribunas y doradas las cornisas de la  
capilla. Empezados a dorar los capiteles de las pilastras, todos los serafines de  
la bóveda están concluidos y dibujándose la gloria de la tribuna el grueso de  
la puerta de entrada a la tribuna esta muy adelantado y las molduras quedan  
hoy colocadas en sus respectivos sitios, las de los óvalos se colocaron dos al  
principio de la semana y la frontalería la están aparejando*

*Sevilla Septiembre 28 de 1850 Antonio Cabral Bejarano*

*Junio 1851*

*Gratificación a Bejarano por las obras de la capilla 6000 r.v*

*A Bejarano resto de su cuenta obra en la capilla 21.834 r.v*

*Octubre 1851*

*A Bejarano últimas obras de la capilla 2875 r.v.*

Tras el pago de octubre de 1851 no existe ninguna otra nota o factura, con lo cual entendemos que se habían dado por finalizadas. Prácticamente los trabajos se desarrollaron en algo más de un año. Los duques habían inaugurado la capilla en diciembre de 1851, de ahí la celeridad con la que se hicieron los mismos.

Sintetizando lo expuesto anteriormente: cada cuadro tuvo un costo individual de 2000 reales de vellón y la pintura y dorado de cada moldura 1.600 reales de vellón.

Los Duques de Montpensier realizaron numerosos inventarios de sus propiedades con fines administrativos y testamentarios, algunos incluso fueron editados a modo de catálogo.<sup>4</sup> En uno de estos inventarios dedicado a su colección de pintura<sup>5</sup> incluye la tasación de las obras en éste encontramos la misma anotación recogida en el encargo del proyecto de Cabral Bejarano

4 Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS AA RR los Duques de Montpensier, Sevilla 1866

5 Legajo 567. Pieza 5. Inventario y aprecio de la colección de pintura 1860 y añadidos (cuadernillo)

con el mismo precio, no sabemos el año (aunque está en torno a la década de los sesenta) exacto, ni quien lo redacta, aunque la teoría más cercana es que lo hace Joaquín Domínguez Bécquer que trabajó para la familia durante esos años.

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

El cuadro no ha sido modificado de su situación original, aunque lógicamente ha ido unido a la historia de la capilla y sus sucesivos propietarios.

La dilatada vida del Palacio de San Telmo ha tenido como consecuencia numerosos propietarios y cambios de usos. Creada como nueva sede para la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos a continuación se desglosa los cambios de propietarios y de usos que ha tenido aunque principalmente los más representativos hayan sido la Universidad-Colegio, Palacio de los Duques de Montpensier, Arzobispado de Sevilla y Junta de Andalucía.

- Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898).

- En 1893 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" 19 de septiembre de 1989. En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

## 2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se aprecian.

En 1991 se realiza un Inventario de los Bienes Muebles y Ornamentos el Palacio de San Telmo de Sevilla previo a su restauración y rehabilitación a cargo de la Dirección General de Bienes Culturales. En este informe se establece tres niveles de conservación en función del estudio organoléptico de las obras. Según la opinión de Elisa Pinilla (conservadora restauradora de la Dirección General de Bienes Culturales y autora del mismo inventario) consideraba que esta obra pertenecía al nivel 2 el cual definía como: "el grado de deterioro se ha producido por actuaciones antrópicas accidentales o intencionadas: cableados sobre retablos, repintes en superficies pictóricas o mutilaciones; asimismo pérdidas de materia por humedades, filtraciones o ascendentes. Requieren labores de limpieza restauración y reintegración a medio plazo". Respecto a estos cuadros en concreto lo define su estado de conservación como: "todos destensados y deformados, en parte por las especiales características del formato, cuyo lado curvo ha provocado pandeos en los soportes y bastidores marcados en profundas aristas. Bolsas con acumulación de restos murarios en las zonas inferiores. La capa pictórica oscurecida por depósitos de polvo y oxidación de los barnices- no obstante son policromías intencionadamente oscurecidas-, impide en muchos casos determinar con claridad el dibujo y rasgos de la figuras".

## 2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido

## 2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La iconografía de la pintura sigue el prototipo de virgen sedente con el niño Jesús de pie sobre el regazo. Se conoce con los nombres de "Mater Amabilis" o Virgen de la Ternura, esta iconografía surge a partir del siglo XV dentro de una corriente más naturalista y un sentimiento más amable. La actitud del niño Jesús frente a su madre es de acariciarle el pelo y existe una relación más cercana entre ambos.

La imagen utilizada por Cabral Bejarano está inspirada en la tradición Murillesca, aunque no se refiere a un modelo concreto, encontramos que tiene reminiscencia de la Virgen de la servilleta, fórmula aceptada, y que el artista reinterpreta libremente con respeto y con oficio.

Probablemente los tres tondos hacen alusión al nombre de la Duquesa de Montpensier María Luisa Fernanda.

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

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

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

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

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

En este punto cabe preguntarse por la elección de Cabral Bejarano para el proyecto de la capilla del Palacio de San Telmo. Esta decisión demuestra un conocimiento profundo de Antonio de Orleans en la pintura sevillana del momento eligiendo a un artista de prestigio y bien relacionado, conocedor de las fórmulas tradicionales pictóricas que en Sevilla, Murillo

seguía siendo el maestro. Y por último con la técnica suficiente para no desmerecer el entorno en el que se encontraba.

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

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

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

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

En la capilla son varias las obras que tienen como referencia al citado artista como son los dos cuadros de la vida de San Antonio del coro alto, el San José del luneto y éste tondo de la Virgen María.

Desde el punto de vista morfológico Cabral Bejarano construye la obra

con la figura de tres cuartos, de frente y sobre fondo neutro. Hay que tener en cuenta la altura elevada y los detalles del fondo se perderían. Existe un doble tratamiento en la imagen. Para las zonas de la anatomía busca una mayor definición en la pincelada el resto de la composición lo resuelve más rápidamente con un trazo más abierto.

A mediados del siglo XIX la pintura religiosa no contaba con autores capaces de desprenderse de la sombra de Murillo a ello se sumaba la falta de un público preparado para asimilar nuevos cambios en este tipo de temas.

Lógicamente la temática del cuadro no da pie a grandes alardes técnicos o compositivos resulta encorsetada a patrones ya bien establecidos desde el barroco.

## 2.7. CONCLUSIONES

Es una pintura de corte académico, correcta, sin pretensiones que funciona bien en el espacio en el que está. Tras la restauración se puede disfrutar de su paleta cromática con un resultado más atractivo. Su interés reside por ser parte del conjunto al que pertenece, no se entiende de manera aislada ni fuera de su contexto. Es un fragmento de la historia de la capilla del Palacio de san Telmo de un gusto por éste tipo de pinturas. Éste cuadro junto con los de San Fernando y San Luis de la bóveda son los de mayores cualidades y calidades técnicas, quizás por estar en una posición más destacada.

Señalar que en esta capilla se encuentra un conjunto importante de obras de este artista sevillano que ilustran muy bien la temática religiosa de Cabral Bejarano más conocido por sus cuadros costumbristas.

**Notas bibliográficas y documentales.**

- AAVV.: *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX*. 1987. Banco de Bilbao, Consejería de Cultura, Archivo Histórico Provincial. Madrid
- AA.VV. : *Pintura cotidiana en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2004
- ALVAREZ LOPERA, J.: *La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX*, en Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo I-1, 1998
- BRAVO Y TUDELA, A.: *La cuestión religiosa con los Duques de Montpensier*, Madrid, Víctor Saiz, 1869
- CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid, 2003
- COMES RAMOS, R.: *Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842*, en Laboratorio de Arte, nº 5, 1992
- CINTAS DEL BOT, A.: *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, 1986, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1991
- FERÁNDEZ ALBÉNDIZ, C.: *La corte sevillana de los Montpensier*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1997
- GALÁN, E.: *Pintores del Romanticismo Andaluz*, Universidad de Granada, Granada, 1994
- GÁMEZ MARTÍN, J. *El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla*, en El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos, Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Fundación Caja Murcia, Murcia, 2003
- GARCÍA FELGUERA, M.S.: *La fortuna de Murillo 1682-1900*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1989
- GUERRERO LOVILLO, J.: *Los pintores románticos sevillanos*, Sevilla, Archivo Hispalense, nº 36,37,38, 1949
- JOS LÓPEZ, M.: *La Capilla de San Telmo*, 1986, Diputación de Sevilla, Sevilla
- LLEO CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1997
- PÉREZ CALERO, G.: *A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los Duques de Montpensier*, Laboratorio de Arte, 18, 2005, Sevilla
- REAU, L.: *Iconografía de la Biblia*. Nuevo Testamento, 1996, Ediciones del Serbal, Barcelona. Tomo I, vol. 2
- RECUERDO GARCIA M. R.: *Iconografía de San Fernando en la escultura*, en Archivo Hispalense, Sevilla 1994
- REINA PALAZÓN, A.: *Pintura costumbrista en Sevilla*, Sevilla Universidad de Sevilla, 1979
- REYERO, C. FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, 1999, Cátedra, Madrid.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.: *El duque de Montpensier y la introducción de la estética orientalista en España*, en Arte e Identidades Culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998
- RODRIGUEZ REBOLLO, A.: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, Fundación Unversitaria Española, 2005
- SAURET, T.: *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX. Reflexiones al filo de una exposición*, en Boletín de Arte nº 9 Málaga, 1988
- VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana*, 1992, Ediciones Gudalquivir, Sevilla

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

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

#### **1.1. BASTIDOR.**

##### **1.1.1. Datos Técnicos**

El lienzo está montado sobre un bastidor original. El tipo de madera utilizada parece tratarse de pino, con corte longitudinal y sección rectangular.

El bastidor tiene forma de óvalo, con un travesaño central dispuesto en horizontal formando dos cuadrantes que a su vez están divididos en tres partes por otros dos travesaños. No presenta cuñas y sus cantos no se encuentran biselados.

Las medidas totales del bastidor y del lienzo son de 167cm x 144'5cm x 2cm de grosor. Figura II.1

Las piezas que lo componen tienen 8 cm de ancho por 4'8 cm de espesor, el travesaño central mide 129cm x 6'3 cm x 1'5 cm, los demás travesaños miden entre 65 – 65'5 cm x 4'5 cm x 1'5 cm. Figura II.2

En total son once el número de piezas estructurales, unidas entre sí mediante ensambles de caja a media madera y mediante ensambles de lengüeta pasante machiembrados y sin espigas pero con los orificios marcados.

El bastidor presenta un número 2 localizado en la parte superior y que deben ser para facilitar que las piezas encajen correctamente. En la madera se observan numerosos nudos, grietas y pérdidas puntuales de soporte. Figura II.3.

##### **1.1.2. Intervenciones anteriores.**

No se identificó ningún tipo de intervención anterior en el propio bastidor, a excepción de las marcas de las puntillas que lo sujetaban al marco.

##### **1.1.3. Alteraciones.**

El bastidor no presentaba ningún tipo de añadido ni de modificación.

##### **1.1.4. Conclusiones.**

El bastidor presenta un buen estado de conservación.

#### **1.2. SOPORTE PICTÓRICO.**

##### **1.2.1. Datos técnicos.**

El soporte pictórico es original, está sujeto al bastidor por medio de tachuelas de tapicero de hierro. El tipo de armadura es un tafetán simple, los hilos tanto de la trama como de la urdimbre son de distinto grosor siendo su densidad de aproximadamente 12 hilos de trama por 13 – 15 de urdimbre. El orillo de la tela se aprecia perfectamente en el borde derecho de la obra que conforma el soporte.

##### **1.2.2. Intervenciones anteriores.**

Se aprecia que el soporte ha sido vuelto a tensar ya que son numerosas las marcas de tenazas en todo el perímetro de la obra.

##### **1.2.3. Alteraciones.**

El soporte pictórico presenta mucho polvo superficial en el anverso y en el reverso.

El soporte pictórico no presenta grandes deformaciones, sin embargo, entre la tela y el bastidor se acumula mucha suciedad y cascotes de la pared.

En los bordes de la obra y en la zona central se aprecian levemente las marcas lineales del bastidor que deforman el tejido y afecta a los demás estratos de la obra. En el borde del bastidor hay pequeños orificios que han

dejado unos antiguos clavos.

#### 1.2.4. Conclusiones.

El soporte presenta un buen estado de conservación.

### 1.3. PREPARACIÓN Y/O IMPRIMACIÓN

#### 1.3.1. Datos técnicos.

La preparación / imprimación es de color rojizo, posiblemente esté aplicada con brocha, está presente por toda la superficie.

La preparación es de color anaranjado con granos marrones, blancos, negros y naranjas. Su espesor máximo medido es de 200 µm. Está constituida mayoritariamente por granos cuarzo y granos de calcita. Ver capítulo III del presente informe.

#### 1.3.2. Intervenciones anteriores.

A simple vista no se aprecian intervenciones anteriores.

#### 1.3.3. Alteraciones.

Las dilataciones y contracciones de la tela, influyen en la preparación y película pictórica, produciendo en ambos estratos un leve cuarteado.

Se han producido pequeños levantamientos y pérdidas en zonas puntuales de la obra debido a golpes y al contacto con el bastidor.

#### 1.3.4 Conclusiones.

La preparación presenta buena adhesión al soporte de lino.

### 1.4. PELÍCULA PICTÓRICA Y ESTRATO SUPERFICIAL

#### 1.4.1. Datos técnicos.

La técnica de ejecución parece ser óleo por el brillo, textura y transparencia que presenta el pigmento aglutinado con aceite, aplicado mediante pinceladas de diferente grosor y empaste.

Los ropajes y el fondo presentan una pincelada larga. En el rostro y en las manos parecen más cortas. En la dirección de algunos pliegues las pinceladas están cargadas con más materia formando empastes.

#### 1.4.2. Intervenciones anteriores.

Se aprecia una capa de color oscuro cubriendo toda la obra que provoca que la pintura pierda volúmenes y profundidad.

#### 1.4.3. Alteraciones.

No se aprecian defectos de cohesión ni de adhesión de manera generalizada. Aunque, de forma puntual, es de destacar que en aquellos puntos en los que la obra ha recibido un pequeño golpe se aprecia falta de adhesión de la preparación al soporte y por tanto a la película pictórica.

Se observa una alteración cromática generalizada en el color rojo, cuya superficie se ha vuelto blanquecina. Figura II.4.

En el resto de la obra la oxidación del barniz, unido a la acumulación de polvo y suciedad generalizada, impide ver el colorido real de la obra. Figura II.5.

#### 1.4.4 Conclusiones.

La película de color presenta buen estado de conservación.

## 2. TRATAMIENTO.

### 2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La restauración de la obra se ha llevado a cabo en el Departamento de Tratamiento del IAPH, en el Taller de Pintura, la metodología y los criterios de intervención fueron previamente establecidos y aplicados en cada fase, según

las características de la obra y del estado de conservación que ésta presentaba.

Toda intervención conservativa tiende fundamentalmente a frenar los procesos de deterioro. Debe limitarse a las necesidades reales que demande la obra y buscar el más alto nivel de reversibilidad en los tratamientos propuestos. Las operaciones que se relacionan en este apartado se adecuan en lo posible a los principios fundamentales de la restauración: reversibilidad, diferenciación y respeto por el original.

## 2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

### 2.2.1. TRATAMIENTO DEL BASTIDOR.

Dado el buen estado de conservación que presentaba el soporte se conserva el bastidor original.

Como medida de conservación del bastidor se realizó una limpieza superficial y posteriormente una limpieza en profundidad con hisopos de algodón ligeramente humedecidos con agua y etanol. Figura II.6

Los cantos interiores de los travesaños se lijaron con ayuda de una escofina plana y papel de lija para conseguir una superficie ligeramente redondeada y evitar que éstos se marquen sobre la tela.

### 2.2.2. TRATAMIENTOS DEL SOPORTE.

El reverso del soporte de la obra se limpió con ayuda de la aspiradora para eliminar las acumulaciones de polvo superficial que existían entre el lienzo y el bastidor en su parte inferior y en todos los bordes perimetrales de la obra. Figura II.6

Una vez realizada la fijación de los estratos, se sustituyeron algunos clavos de forja del perímetro por grapas de acero inoxidable para mejorar la tensión del soporte y eliminar las deformaciones existentes.

### 2.2.3. TRATAMIENTO DE LA PREPARACIÓN/IMPRIMACIÓN

Dado que la preparación presentaba buen estado de conservación solo se realizaron fijaciones puntuales, con cola de conejo y papel japonés y aplicación localizada de calor.

Tras la eliminación del barniz no se observó ninguna laguna de preparación.

### 2.2.4. TRATAMIENTOS DE LA CAPA PICTÓRICA.

Antes de iniciar los procesos de restauración se tomaron muestras de la tela para la caracterización de materiales, cuyos resultados se incluyen en el capítulo III del presente informe.

Los levantamientos puntuales de la película pictórica se fijaron con aplicaciones de cola de conejo, papel de seda y calor moderado.

Se realizaron los test de disolventes y microcatas con lupa binocular para determinar los disolventes más adecuados para eliminar barnices que cubren original. El barniz se retiraba con una mezcla de Isoctano con Isopropanol al 50%. En algunas partes como en las encarnaduras, el vestido azul de la Virgen y algunas zonas del fondo fue necesario utilizar etanol al

100% para retirar la gruesa capa de barniz existente. Figura II.7

Las lagunas de color fueron reintegradas con acuarela (Winsor & Newton), barnizadas y matizadas con pigmentos al barniz. Figura II.8

Finalmente se aplicó una nueva capa de protección a toda la superficie pictórica con barniz Vibert de retoque de Lefranc & Bourgeois .

## **ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

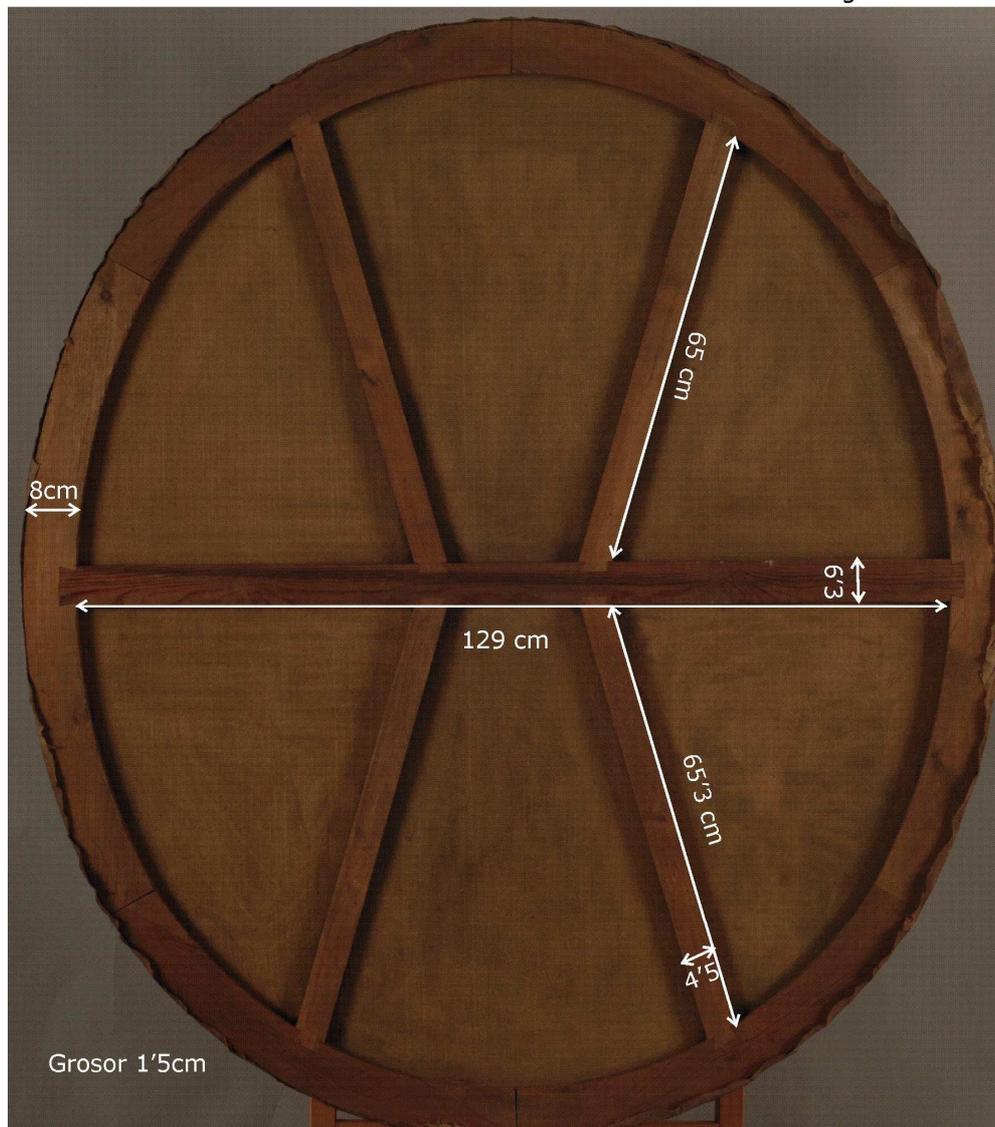
Figura II.1



**DATOS TÉCNICOS DEL BASTIDOR Y SOPORTE**

85 Dimensiones

Figura II.2



**DATOS TÉCNICOS DEL BASTIDOR**

↔ Dimensiones

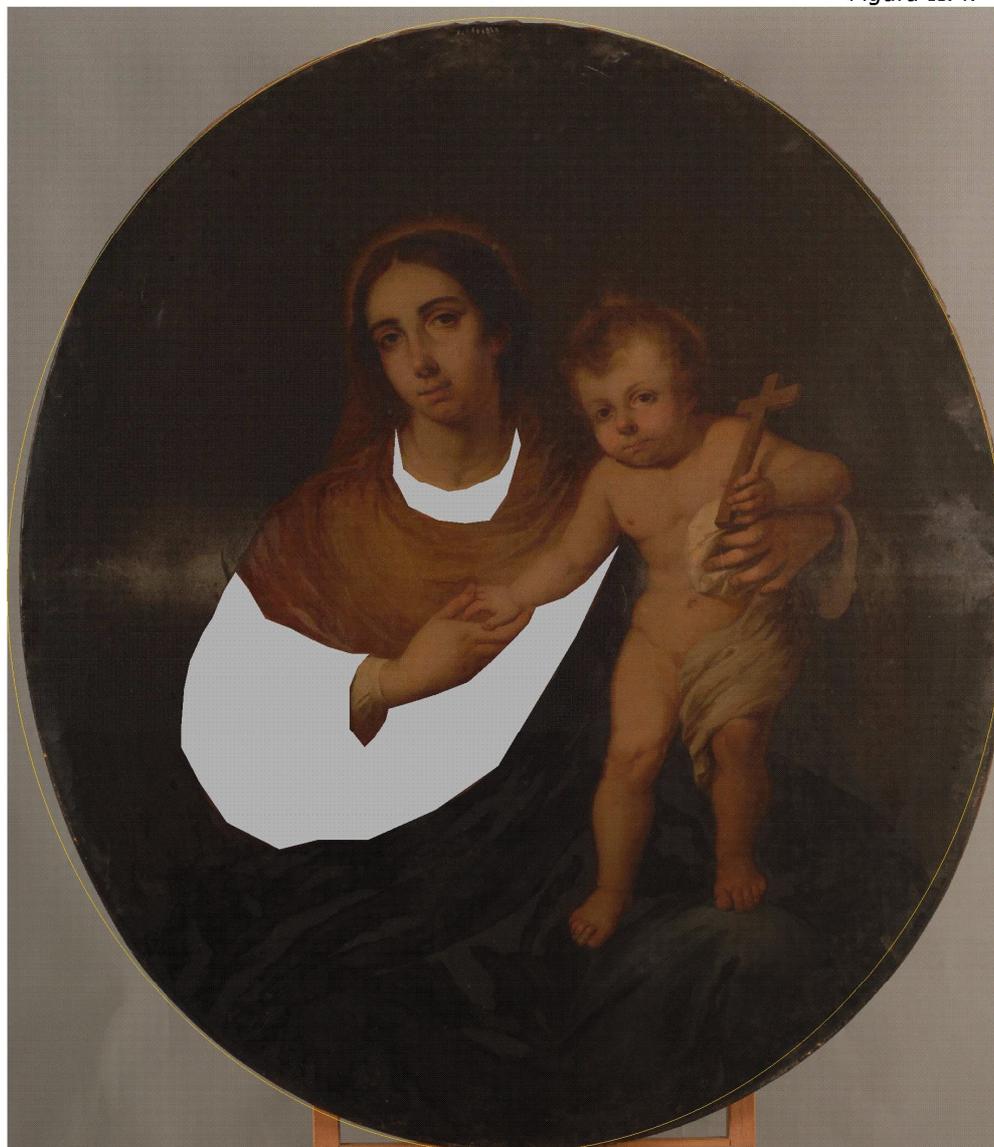
Figura II.3



**DATOS TÉCNICOS DEL BASTIDOR Y SOPORTE**

- |   |   |
|---|---|
|  Inscripciones |  Ensamblajes sin espigas |
|  Nudos         |   |

Figura II.4.



**DATOS TÉCNICOS DE LA PELÍCULA PICTÓRICA**

Alteración cromática

Figura II.5.



**DATOS TÉCNICOS PELÍCULA SUPERFICIAL**

 Acumulaciones de polvo

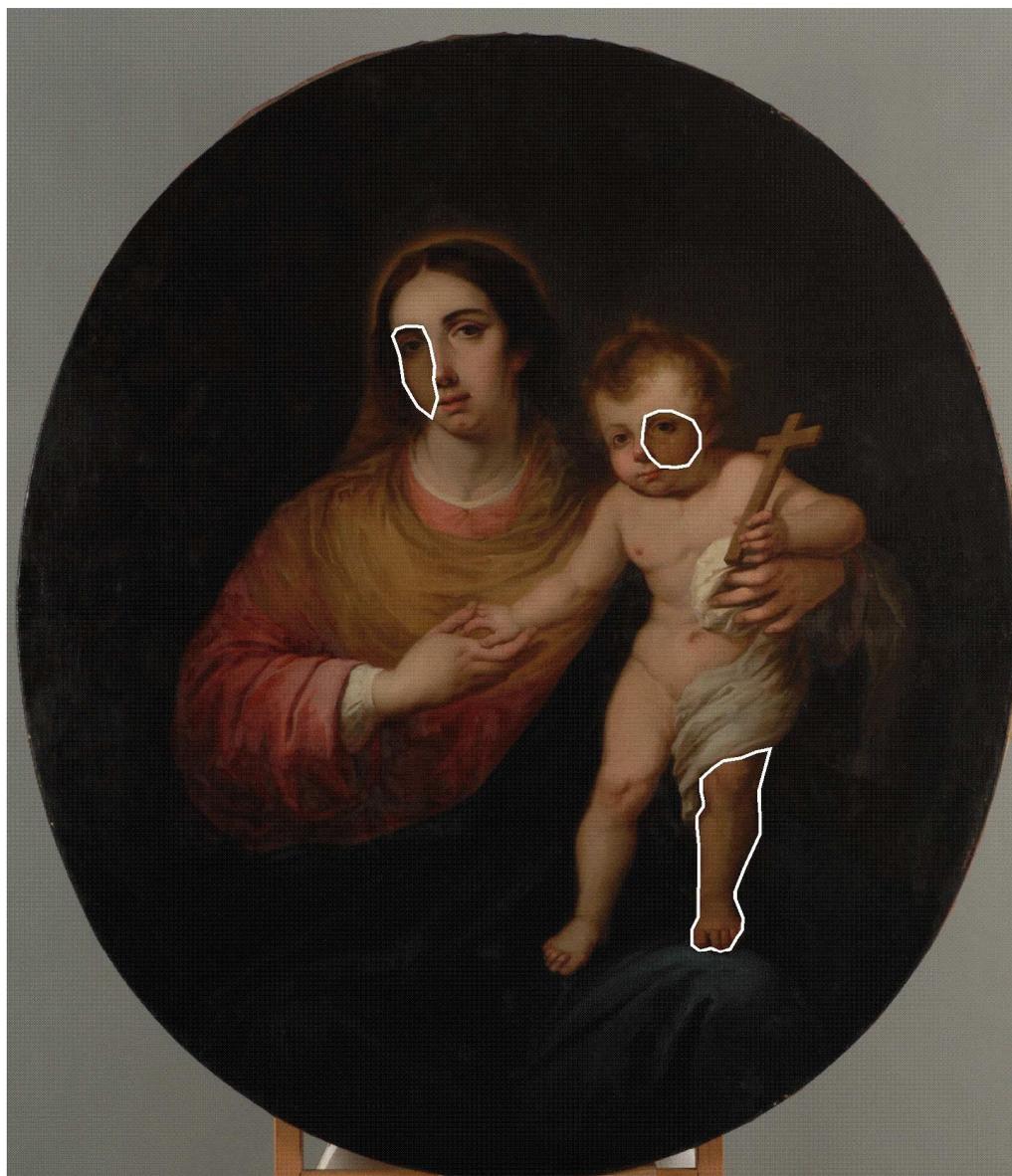
Figura II.6



**TRATAMIENTO REALIZADO**

 Testigos de limpieza

Figura II.7



**TRATAMIENTO REALIZADO**

Testigos de limpieza

Figura II.8



**ESTADO FINAL**

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

**1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.** (Fotografías, radiografías, ultravioletas, ultrasonido, termografía, colorimetría, etc.)

A lo largo de todo el proceso de restauración se realizaron tomas fotográficas con luz normal, tanto generales como de detalles. Se hicieron tomas con luz rasante e iluminación ultravioleta, para determinar levantamientos e irregularidades de la película pictórica, y repintes.

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

#### **a) IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS TEXTILES INTRODUCCIÓN**

Se realizó el análisis de una muestra del tejido original del lienzo. Para su estudio se realizó la preparación de la sección longitudinal de la muestra para la identificación de las fibras textiles.

#### **Técnicas de análisis**

La metodología de trabajo seguida fue la siguiente:

1. Observación previa de la muestra al estéreo microscopio (lupa binocular).
2. Preparación de la muestra
3. Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida.

#### **CONCLUSIONES**

El tejido original es de lino.

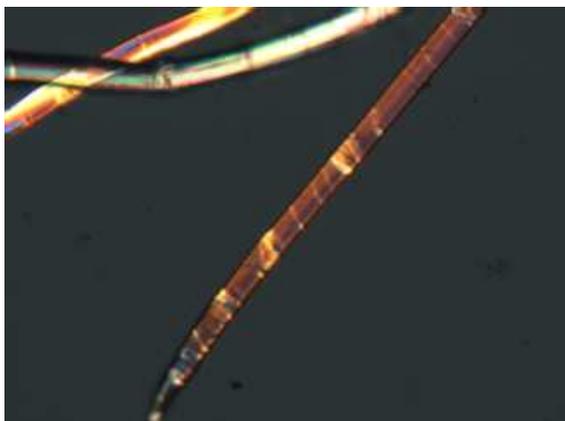


Fig.III.1  
Fotomicrografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida (200X).

## **b) INFORME DE ESTRATOS PICTÓRICOS:**

### **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**

A continuación se hace una breve descripción de las muestras.

**E68Q1** Rojo del manto.

**E68Q2** Ocre verdoso de la cruz.

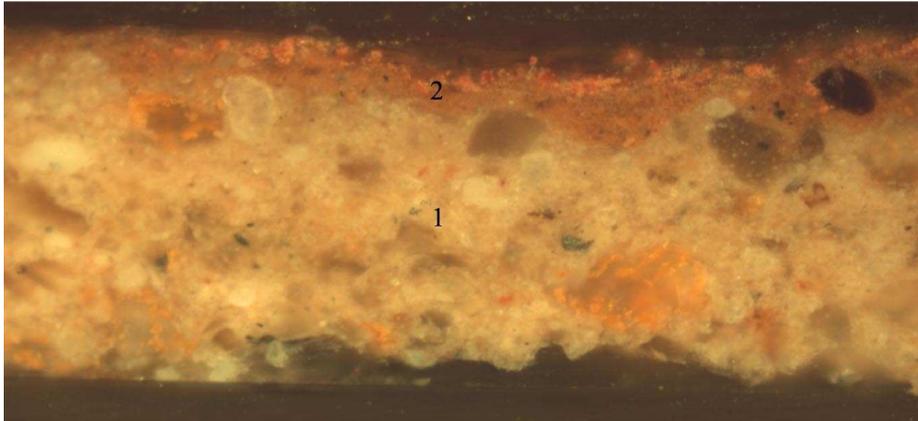


Figura III.2. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

**Muestra:** E68Q1  
**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Rojo del manto.

**ESTRATIGRAFÍA** (Ver figura III.2 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanquecino con granos naranjas, blancos y negros. Tiene un espesor superior a 150  $\mu\text{m}$  y está constituida por blanco de plomo con granos de calcita, cuarzo, tierras y negro de hueso.
- 2) Capa de color naranja. Su espesor oscila entre 20 y 40  $\mu\text{m}$ . Está compuesta por blanco de plomo y bermellón.

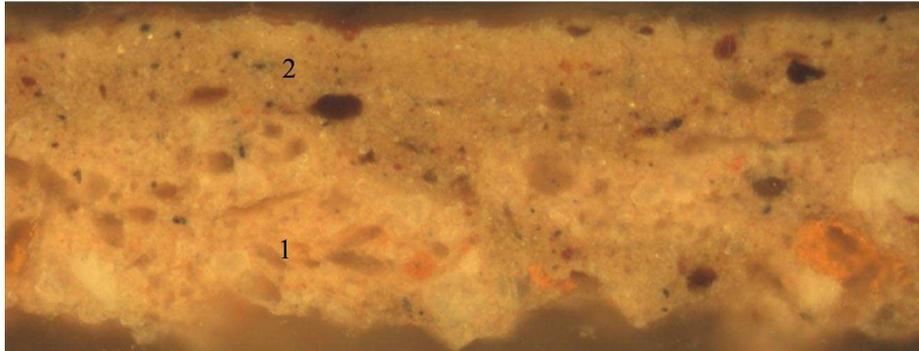


Figura III.3. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

**Muestra:** E68Q2

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Ocre verdoso de la cruz.

**ESTRATIGRAFÍA** (Ver figura III.3 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color blanquecino con granos naranjas, blancos y negros. Es discontinua. Tiene un espesor superior a 90  $\mu\text{m}$ . Está compuesta por blanco de plomo con granos de calcita, cuarzo, tierras y negro de hueso.

2) Capa de color pardo con granos negros. Su espesor oscila entre 90 y 130  $\mu\text{m}$ . Está compuesta por blanco de plomo con gran cantidad de negro de huesos, granos de calcita y tierras.

### **3. ESTUDIO DE FACTORES BIOLÓGICOS DE ALTERACIÓN**

Cualquier obra de arte constituida por materiales de naturaleza orgánica, está sujeta a una degradación natural. Las condiciones ambientales a las que está sometido influyen en su conservación.

Las obras provenientes del Palacio de San Telmo, fueron estudiadas y tratadas in situ.

#### **CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES**

Se aconseja un control periódico del estado de conservación y del tratamiento llevado a cabo en la obra.

---

### **EQUIPO TÉCNICO.**

---

- Coordinación de la Memoria final de Intervención y fase de tratamiento. **Ana Montesa Kaijser.** Conservadora-restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Estudio histórico. **M<sup>a</sup> del Valle Pérez Cano** Historiadora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Análisis químico. **Auxiliadora Gómez Morón** . Química Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Análisis fibras textiles. **Lourdes Martín García.** Química. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Estudio Fotográfico. **José Manuel Santos Madrid** Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
- 

Sevilla, a 10 de diciembre de 2007

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO