



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

"SAN FERNANDO". ANTONIO CABRAL BEJERANO

CAPILLA DEL PALACIO DE SAN TELMO

SEVILLA

Febrero 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	4
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....	5
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.....	15
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	17
CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO	
1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	20
2. TRATAMIENTO.....	27
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	30
CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO	
1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.....	60
2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.....	60
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	65
DOCUMENTACIÓN ADJUNTA	70
EQUIPO TÉCNICO	95

INTRODUCCIÓN.

El presente informe de diagnóstico comprende la elaboración del estado de conservación y la propuesta de tratamiento de la pintura sobre lienzo "San Fernando". Pertenece al conjunto de santos ubicados en los lunetos y bóveda de la capilla del palacio de San Telmo, concretamente la bóveda.

Constituye la segunda obra del grupo denominado "Lote P-1", siendo su identificación: P83.

El demandante de la intervención es la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Economía y Hacienda.

La empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Consejería de Cultura gestiona la adjudicación y los aspectos administrativos de la contratación, siendo el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico el responsable de la dirección técnica de las actuaciones que se desarrollarán en sus dependencias.

La formulación de esta memoria corresponde a la última fase de los trabajos a realizar, y se ajusta al protocolo normalizado PR-ECT del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Para establecer el diagnóstico del estado de conservación incluido en este documento se empleó principalmente como método de examen la inspección ocular.

Además, en la elaboración del mismo se ha contado con la colaboración interdisciplinar de varios profesionales cuyas aportaciones son:

- . El reportaje fotográfico con luz normal, rasante y como técnica especial aplicada, la ultravioleta.
- . El estudio histórico.
- . El estudio analítico del soporte.

La información generada por los medios anteriores ha posibilitado dar contenido a los diferentes apartados que se desarrollan a continuación.

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Nº Registro: P 83

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. Título u objeto. San Fernando

1.2. Tipología. Pintura

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Capilla de 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.

Aparece el santo con corona, espada y bola del mundo. Esta iconografía sigue fielmente el modelo impuesto por Murillo en 1671.

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo

1.5.2. Dimensiones: 166 x 145 cm. (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: Aparece en el ángulo superior izquierdo *Lola* (Figura 1.1).

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 contrato fue dado a conocer parcialmente por Gestoso en su obra "Sevilla Monumental y Artística" y publicado por Falcón en su monografía sobre San Telmo¹.

A continuación exponemos el contrato íntegro incluyendo el resto de encargos que contenía el mismo, para comprender mejor el alcance del mismo².

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 toral 4000 r.v.

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.

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

Suma Total 39.0000 r.v.

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

Las cornisas y el arquitrabe tienen que dorarse como el arco toral 3660 r.v.

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

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

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

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

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

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

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

Colocar y adornar los milagros 500 r.v.

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

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

Suma Total

55.580 r.v.

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

Por el dorado de las dos molduras de medio punto, con sus fajas blancas a 600 r.v. 1.200 r.v

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

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

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

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

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

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

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

Por dorar y pintar al bruñido dicha frontaleras 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 cuatros frontaleras de los cuatro altares laterales y aumentar con los adornos con el dorado que necesiten para resanarlos a 660 r.v. cada uno 2.640 r.v.

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

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

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

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

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

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

Suma Total 105.570 r.v

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

Antonio Cabral Bejarano

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 incluimos en esta memoria sólo aquellas facturas relacionadas con las pinturas exclusivamente 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.³ 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

Concluidas la moldura de los milagros con sus cuadros.

Sevilla 18 de agosto de 1850 Antonio Cabral Bejarano

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

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.⁴ En uno de estos inventarios

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

dedicado a su colección de pintura⁵ incluye la tasación de las obras en éste encontramos la misma anotación recogida en el encargo del

proyecto de Cabral Bejarano 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 Huerfanos 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

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

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.

El culto a San Fernando (1199-1252) se establece desde muy pronto en la ciudad de Sevilla sin embargo su canonización no llegará hasta más tarde en 1671. Tras la canonización se extendió el culto y con ello las representaciones del santo. La iconografía de este santo rey es muy rica y variada estando relacionada con su trayectoria vital. Su triple condición de rey, militar y santo será utilizada por los artistas. La iconografía fernandina tuvo su origen oficialmente en la estampa que hizo Bernardo del Toro en 1630, pero no será hasta después de su glorificación cuando se popularize. Poco a poco se irá gestando la idea de aunar en una misma imagen al santo y al rey. Esto se traduce en una figura de pie con los atributos de rey (corona, capa de armiño, espada, y globo) y de santo con el halo de santidad.

Estos atributos definen la personalidad de San Fernando: la corona como símbolo de autoridad e insignia de distinción real, la representación de ésta suele ser anacrónica ya que es la Real Española de oro y pedrerías con ocho florones y ocho perlas intercaladas. La esfera o bola del mundo es la distinción máxima e poder y simboliza el dominio sobre el Imperio. Como militar y conquistador el atributo con el que se representa es la espada símbolo de la guerra y de la justicia. El uso de la espada en San Fernando se puede entender por un lado por ser el arma de los caballeros cristianos y por otro como señal del poder divino sobre los enemigos.

La segunda mitad del siglo XVII coincidió con los festejos por la canonización de San Fernando, esto se reflejará en que los dos artistas más importantes del momento Valdés Leal y sobre todo Murillo hicieran

numerosas versiones y retratos del tema. En este sentido Murillo impondrá una figura de medio cuerpo barbado con semblante digno destacando los valores cristianos militares y sobre todo su carisma como santo. El éxito fue tal que empezaron a surgir numerosas versiones y copias del mismo.

La representación de Cabral Bejarano seguirá fielmente al prototipo creado por el sevillano, existe algunas variaciones como son la postura de la espada, y el fondo, donde aparece abocetada la Giralda, por lo demás es casi una copia.

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

En éste 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. Éste interés por la pintura no le era ajeno al duque, hombre de una cultura exquisita y que se había criado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe, rey de Francia, gran amante de la pintura barroca española. Por ello cuando llega a Sevilla, traía parte de ese legado familiar al que le sumó las compras que fue realizando. Artistas consagrados como Carracci, Ribalta, el Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán por citar algunos. También tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y europeo del momento (Joaquín Domínguez Becquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo o Delacroix etc)

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

Esta situación iniciará un retroceso en la segunda mitad del siglo con algunos detractores extranjeros que empiezan a ver a Murillo como un pintor blando o amanerado. En Sevilla, sin embargo, su fama seguía intacta encarnando una serie de valores nacionales y virtudes cristianas. Será el duque de Montpensier uno de los máximos activos a la hora de promover el monumento a Murillo en la ciudad así como actividades paralelas que reivindicaban la figura del mismo. La pasión por Murillo le llevará (ante la imposibilidad de adquirir originales en un mercado prácticamente agotado) a encargarse 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 Jose del luneto y el 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 y como único elemento perceptible la Giralda con el campanario renacentista, aunque en la época de el rey no era esa su fisonomía. 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. No hay ningún detalle que aporte frescura a a la obra ya que ésta sigue fielmente la interpretación de Murillo

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 entienda 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. El cuadro de san Fernando es junto con los otros dos tondos de la bóveda 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. Aunque la realidad, es que las representaciones están más cercana a la pintura de historia ya que los cuadros están tratados más como personajes históricos que como santos.

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*. 2004, Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid

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

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

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

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

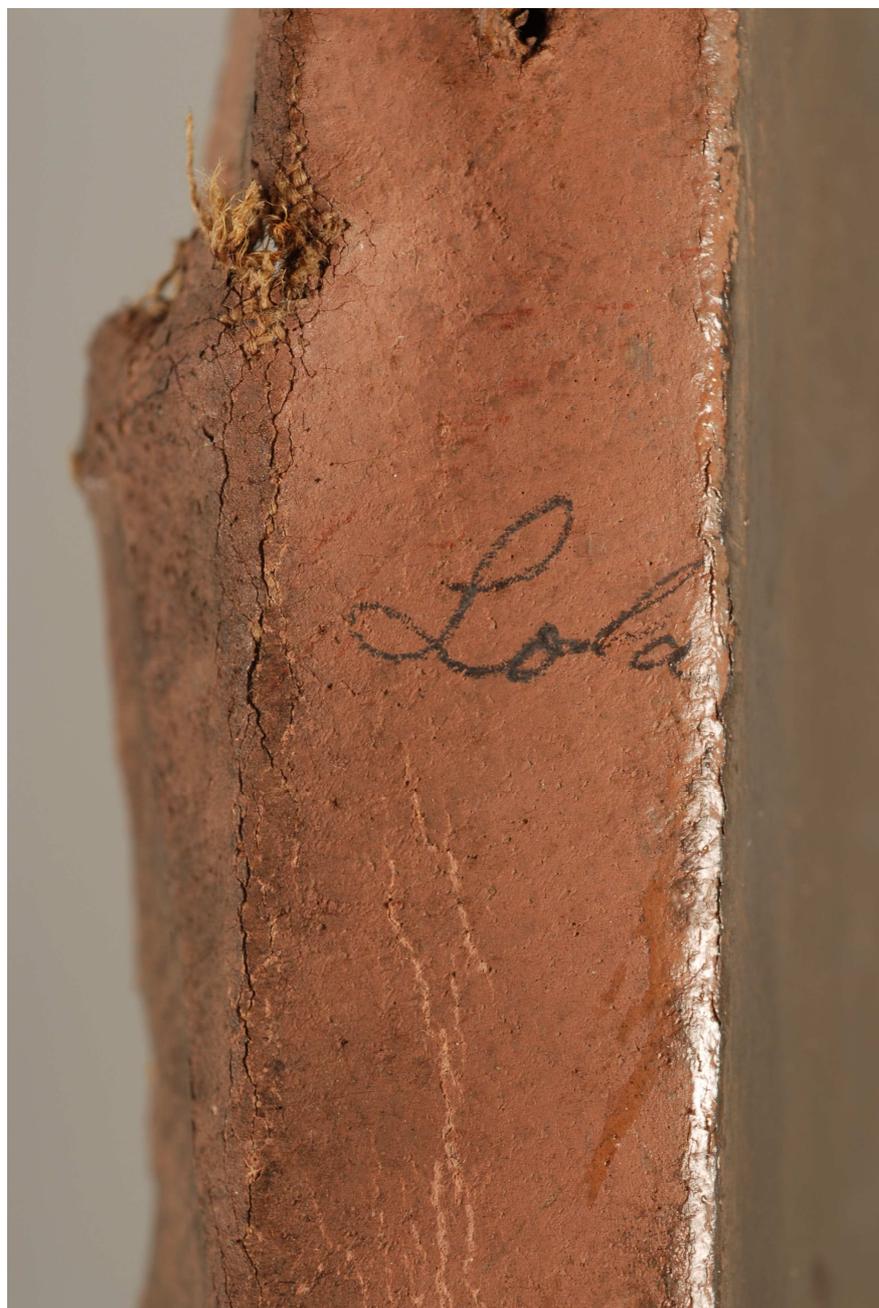


Figura I. 1. Inscripción en el margen.

CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. DATOS TÉCNICOS.

1.1.1. Bastidor.

El bastidor es original, pues ya se ha dicho que la obra no ha sido intervenida con anterioridad (Figura 3.1).

Por la observación de sus características macroscópicas, el **material constitutivo** corresponde a la madera de pino, de la variedad pino flandes.

El **tipo de corte** empleado para la obtención de los largueros es el tangencial, mientras que en los travesaños centrales se utilizó el corte radial.

En cuanto a la **tipología**, el bastidor es de forma elíptica. Está compuesto por seis piezas ensambladas entre sí; las dos laterales son más grandes - 102 cm. en la cara externa - mientras que la parte superior y la inferior de la elipse se componen de dos piezas - 72 cm. en la cara externa - respectivamente, que se ensamblan entre sí en los puntos de intersección con el eje longitudinal. Todas las piezas miden 7,8 cm. de ancho por 2,2 cm. de grosor (fig. 3.2).

El travesaño principal se dispone según el eje menor de la elipse, y en su parte central - concretamente hacia dos puntos focales separados 20 cm. entre sí - confluyen los cuatro travesaños auxiliares que parten del perímetro elíptico, dos en la parte superior y otros dos en la inferior. El travesaño principal mide 6,3 cm. de ancho por 1,5 cm. de grosor; los auxiliares miden 4,7 cm. de ancho por el mismo grosor.

Todas las piezas muestran las aristas vivas, carecen de rebaje interno o chaflán, incluso los travesaños. Éstos, por ser más finos, quedan con su cara externa al mismo nivel que los largueros y separados del lienzo por 7mm.

Hay dos tipos de ensambles en este bastidor. Las diferentes piezas curvas que conforman el contorno de forma elíptica se acoplan entre sí a caja y lengüeta, siendo ésta de 14 x 0,7 cm., visible en ambos cantos (Figura 3.3). Hay señales de elementos metálicos en todos los ensambles de este tipo. El que está en el extremo longitudinal inferior está abierto 0,5cm. Los ensambles de los travesaños con los largueros curvos son de lazo (Figura 3.4).

El bastidor carece de **sistema de expansión**: no existen cajas en las intersecciones de los cantos para la introducción de cuñas. Al contrario, los ensambles están encolados

Tras la inspección visual, no se han detectado **inscripciones**.

1.1.2. Soporte.

Tras el examen visual del tejido, se concluye que sus rasgos morfológicos coinciden con los de la tela de lino. La identificación de la **fibra** por el examen de laboratorio confirmará esta apreciación.

El **tipo de armadura** empleado es el más habitual: tafetán simple. En él la estructura base del ligamento se limita a dos hilos y dos pasadas, alternando en cada pasada los hilos pares y los impares por debajo y por encima de la trama.

El **nº de hilos por cm²** de trama y urdimbre que determina el cuentahílos es de 14 x14.

Por las dimensiones de la obra de tipo medio, el soporte sólo se compone de una **pieza**.

La **disposición** de la tela sigue el esquema ordinario en el que la longitud corresponde a la urdimbre y el ancho a la trama. El orillo del tejido se visualiza en el lateral derecho.

El **sistema de montaje** de la tela en el bastidor es el normalmente empleado: la pieza se sujeta por los cantos mediante clavos o puntillas de hierro de cabeza plana, que actualmente se encuentran oxidadas. Se sitúan a intervalos regulares de entre 5 y 7 cm; en la parte superior derecha las distancias entre las puntillas se acortan y se disponen entre 3 y 4 cm, y algunas incluso menos (Figura 3.5).

Hay orificios en la tela que evidencian una fijación previa, posteriormente modificada probablemente por haber sido la primera defectuosa.

Los extremos de la tela son muy irregulares, apareciendo deshilachados e incluso ondulados donde la preparación no los cubre. Esto se debe a que la adaptación de la tela al contorno curvo hace que el corte se haya realizado de forma oblicua al sentido del ligamento, lo que origina cierta expansión en el tejido.

El margen de tela que dobla sobre el bastidor también es muy irregular, y en la parte superior es tan pequeño que no llega a cubrir los 2 cm. de grosor del bastidor (Figura 3.6)

1.1.3. Imprimación.

Según se deduce del examen visual y táctil del reverso, la tela aparece puntualmente impregnada de una sustancia aplicada por el anverso y que hubiera traspasado al reverso. Aunque se debió extender de forma uniforme, la capa pudo ser espesa; de ahí que en el reverso se observen zonas de absorción desigual (Figuras 3.7 y 3.8).

Por las características que presenta, color ambarino y aspecto cristalizado, parece tratarse de una materia de naturaleza proteica, seguramente cola animal.

Esta aplicación constituiría el paso previo para la preparación del soporte: la tela una vez montada en el bastidor se impregnaría de este **aislante** para evitar interacciones negativas en la conservación de la obra.

Posteriormente, el lienzo recibiría una capa de **imprimación oleosa**, compuesta probablemente de aceites secativos y pigmentos cubrientes, que posee una coloración rojiza.

La analítica confirma la estructura de estas dos capas.

1.1.4. Película pictórica.

La representación de San Fernando en actitud contemplativa responde al tratamiento y **técnica pictórica** imperante en el siglo XIX respecto a los temas religiosos.

Se trata de una pintura con escaso cromatismo elaborada siguiendo unas pautas academicistas. La paleta queda reducida a los tonos blancos, ocre, pardos y negros, que le otorga un aspecto apagado y con pocos contrastes de color.

La técnica pictórica emplea en general poca carga matérica, siendo la capa de color delgada y bastante uniforme. El tratamiento pictórico de cada elemento adopta, no obstante, algunas variantes:

El rostro (Figura 3.9) y las manos (Figura 3.10) aparecen más trabajados que el resto, con pinceladas poco marcadas y más difuminadas, para conseguir definir y perfilar mejor los rasgos.

Las telas en cambio se plasman con una técnica menos elaborada y más directa. Los pliegues se construyen con pinceladas largas, más sueltas y algo empastadas, algunos casi esbozados.

La esclavina de armiño se representa mediante pinceladas más gruesas y algo toscas, mientras que el gollete, el broche, la corona y los brocados del manto se dibujan con pequeños toques empastados. En la giralda que aparece representada en el fondo a la izquierda el volumen y los detalles se consiguen a base de ligeros empastes muy sueltos.

En la parte inferior de los ropajes de la figura los efectos se consiguen con unos trazos sueltos aplicados casi directamente encima de la preparación, quedando ésta vista en algunos puntos (Figura 3.11).

El resto del fondo aparece casi monocromo y difuminado, restándole así poca importancia a la composición.

Tras el examen visual no se ha detectado ninguna firma de autoría.

Respecto a la técnica empleada se puede afirmar que se trata de una pintura al óleo.

1.1.5. Capa de protección.

Las características del barniz original sin degradar se han podido visualizar en los márgenes ocultos por el marco: constituía un estrato brillante y transparente que avivaba los tonos de la pintura. En ciertos puntos aún se aprecia la pincelada de barniz que deja sin cubrir los extremos del cuadro.

1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

1.2.1. Bastidor.

Se conserva el bastidor original sin que haya sido sometido a ningún tipo de modificación.

1.2.2. Soporte.

En la tela no se han realizado intervenciones, propiamente dichas, posteriores a su ejecución. No obstante, en casi todo el borde de la tela podemos ver orificios que evidencian puntos de fijación al bastidor diferentes a los actuales. Casi con toda seguridad los podemos considerar como una modificación del tensado de la tela – hay que tener en cuenta la dificultad de esta tarea dado el formato – durante la fase de ejecución material de la obra o montaje.

Lo anteriormente expuesto se fundamenta en el hecho de que para modificar la fijación de la tela al bastidor, el cuadro tendría que haber sido desmontado del marco, y dada su ubicación – en la bóveda, a metros del suelo – y el sistema de montaje – pernos que desde el marco atravesaban las vigas y a los que se accedía desde la cámara superior a la bóveda – no parece nada probable que se llevara a cabo una intervención, que hubiera requerido medios auxiliares complejos y altamente costosos, sin que exista documentación al respecto.

También hay que señalar el hecho de que el grupo de tres tondos del que forma parte esta obra y que se ubica en la bóveda, es el único que carece de número de inventario, precisamente por las dificultades para su acceso.

Todos estos aspectos serán tenidos en cuenta en el estudio histórico, donde quedarán reflejados, serán ampliamente comentados y, en la medida de lo posible, documentados.

1.2.3. Imprimación y película de color.

Se ha podido constatar que salvo la intervención reciente - como ya se apuntó en la introducción de este informe - realizada en esta misma institución y que consiste en la fijación parcial de dos zonas, y en la realización de una cata de limpieza, no ha habido otras anteriores.

Tras la inspección de la obra con luz ultravioleta comprobamos la inexistencia de retoques o repintes en la capa pictórica (Figura 3.12).

1.2.4. Capa de protección.

De igual modo, la superficie pictórica conserva el barniz original, no habiendo recibido aplicaciones posteriores de otra capa de protección.

Hay una cata de limpieza que corresponde a la intervención realizada recientemente (Figura 3.13).

1.3. ALTERACIONES.

1.3.1. Bastidor.

El bastidor se encuentra en buen estado de conservación. No se aprecian **deformaciones** ni **alteraciones biológicas** ni **microbiológicas**.

Como **lesiones** mencionables sólo se visualizan varios orificios procedentes de antiguas puntillas desprendidas en el perímetro lateral y a los lados de cada ensamble de lengüeta; éstos últimos son tan pequeños que probablemente se hicieron para colocar espigas de refuerzo que no llegaron a ponerse. También hay alguna pequeña **fisura** poco significativa en el lateral inferior izquierdo (Figura 3.14).

El soporte de madera permanece prácticamente íntegro. Únicamente hay pequeñas pérdidas de escasas dimensiones que no se pueden considerar como **lagunas** (Figura 3.3). Todas son de reducidas dimensiones. Pueden haber tenido su origen en golpes accidentales o en la extracción de elementos de metal que en algún momento reforzaron el ensamble.

1.3.2. Soporte.

Se mantiene en su estado originario, sin reentelar. A pesar de ello el tejido no manifiesta síntomas de **fragilidad** ni falta de consistencia. Tampoco se constatan **alteraciones microbiológicas**.

El grado de **tensado** de la tela no es homogéneo en toda la superficie: en la mitad superior es aceptable pero se muestra algo más deficiente en la inferior.

Existen ciertas **deformaciones**: abolsamientos o pliegues oblicuos no muy acusados, que parten de los bordes en forma ascendente, y que desaparecen hacia el centro del lienzo.

Estos pliegues parecen haber sido motivados por el formato del cuadro y por la tipología del bastidor. Es probable que en el montaje de la tela no se equilibraran adecuadamente las tensiones. A ello se une la falta de cuñas en el bastidor que imposibilitó en su momento una correcta funcionalidad expansiva. También se pueden haber acentuado las deformaciones al cambiar la disposición original del cuadro, horizontal, por la vertical, en la que se hace notar el peso acumulativo de la tela.

Existe también un pequeño pliegue transversal en la parte inferior del cuadro, encima del ensamble; como ya se ha referido, dicho ensamble se encuentra abierto y habrá sido la causa del pliegue (Figura 3.15).

El estado de los **márgenes** del soporte que doblan sobre el bastidor se presenta desigual. En general se manifiesta de forma acusada las "guirnaldas de tensión". Esta patología puede considerarse habitual al formar parte del proceso de preparación del lienzo. Su formación se debe a un encogimiento de la tela una vez montada en el bastidor, tras humedecerse por la aplicación de la cola aislante. Como resultado, en los

espacios entre los puntos de sujeción, la tela se retrae y ondula. Alrededor de las puntillas la tensión ha provocado incluso algunos desgarros.

Aunque el soporte conserva su integridad, existen numerosos **orificios o roturas** (Figuras 3.14 y 3.15) de reducidas dimensiones repartidos por todo el perímetro que proceden de antiguas puntillas desclavadas. En la parte que va desde el extremo inferior hasta el lateral, ascendiendo por el cuadrante derecho, algunos van acompañados de desgarros de la tela.

En los otros márgenes en cambio son apenas perceptibles estos daños, pero sus extremos aparecen bastantes deshilachados y en ocasiones rajados.

En el margen del cuadrante inferior izquierdo se detectan algunas puntillas cuyas cabezas han originado la rotura de la tela circundante.

1.3.3. Imprimación.

El estado de conservación de este estrato es correcto en todos los sentidos. Así, el nivel de **cohesión** adecuado que mantiene ha podido comprobarse a través de la observación de los arranques antes mencionados. Aquí se evidencia la imprimación como una sustancia dura y compacta.

Se constata además que, según suele ser lo habitual, es mayor el grado de **adhesión** entre la imprimación y la capa de color que el existente entre imprimación y soporte, por la mayor afinidad que poseen ambas materias.

Por el anverso, los movimientos del soporte, provocados con toda seguridad, por cambios bruscos de las condiciones ambientales (tanto de temperatura como de humedad) así como por fallos en la técnica de ejecución, han tenido como consecuencia la formación de **cuarteado y marcas del bastidor**. El cuarteado es de trazado amplio, describe líneas ligeramente levantadas en cresta y adopta formas bien diferenciadas: retícula de grandes dimensiones, espirales y amplias líneas que cruzan la obra en sentido transversal y diagonal (Figuras 3.16, 3.17, 3.18 y 3.19). Se distribuye por toda la superficie pictórica. Las zonas más acentuadas están en el cuadrante superior derecho, en el fondo junto a la cabeza. Otras agrupaciones menos acentuadas se detectan en la parte superior de la giralda y algunas más dispersas repartidas por los ropajes.

El estrato de imprimación conserva su integridad. No existen **lagunas**.

1.3.4. Película de color.

El nivel de conservación de la película de color es bastante aceptable. Ello se puede afirmar por varios motivos:

El grado de **cohesión** entre pigmentos y aglutinante oleoso es el correcto, al no advertirse ningún síntoma de disgregación en el color.

De igual modo, la **adhesión** de la capa de color respecto a su estrato inferior se mantiene en buen estado.

El **craquelado** que aflora a la superficie pictórica es el transmitido por la imprimación.

Podemos reseñar dos **incisiones** transversales de poca entidad situadas a la derecha del rostro de la imagen, que se producirían durante el proceso de secado de la pintura.

Por último, la pintura preserva su integridad casi total, exceptuando unas pequeñas **lagunas** ocasionadas por un arranque accidental probablemente durante la colocación del marco (Figuras 3.19 y 3.20) y una pequeña falta en la parte inferior, sobre la zona abombada (Figura 3.15).

1.3.5. Capa de protección.

El barniz original ha sufrido un proceso de deterioro evidente. Esto se ha puesto de manifiesto al compararlo con el que permanece oculto por el marco. En la actualidad ha perdido totalmente el brillo original. A ello se suma la oxidación natural de la resina que lo ha transformado en un estrato amarillento que amortigua y enturbia los tonos.

1.4. CONCLUSIONES

Una vez realizada la descripción de las alteraciones que presenta y después de comprobar la inexistencia de intervenciones anteriores, se deduce que el estado de conservación general de la obra es aceptable o relativamente bueno.

Las conclusiones específicas para cada uno de los elementos son:

- Bastidor: las deficiencias que posee son de tipo técnico, al carecer de sistema expansivo y de bisel en las aristas. En los demás aspectos se mantiene de forma correcta, por lo que no se propondrá su sustitución, sino su adaptación.
- Soporte: se circunscriben los daños a deformaciones poco pronunciadas, subsanables con un tratamiento localizado del soporte. Además, la ausencia de fragilidad y la integridad que presenta se consideran como factores positivos a la hora de descartar un posible forrado de la tela.
- Imprimación y capa pictórica: estos estratos manifiestan un buen nivel de conservación, exceptuando algunos craquelados aislados levemente acentuados que requerirán un tratamiento de asentado. Permanece intacta la concepción original de la pintura por la falta de retoques y repintes posteriores.
- Capa de protección: el barniz original muestra la degradación producto del envejecimiento y de la oxidación natural de las resinas.

2. TRATAMIENTO

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

El proyecto ha sido realizado en los talleres de intervención de pintura del I.A.P.H. (en la entreplanta de tejidos), contando en todo momento con el material necesario para llevar a cabo la intervención.

La actuación se concretó en función de lo demandado por el nivel de conservación de la obra. Al haberse considerado como relativamente satisfactorio, no se planteó una intervención integral de la obra.

Algunas fases de la restauración comprendieron por tanto sólo tratamientos parciales.

Los diversos procesos se acometieron siguiendo el orden expuesto, no obstante, éste pudo ser modificado durante el transcurso de los trabajos:

2.2. INTERVENCIÓN

2.2.1. Estudio analítico

Los estudios científicos realizados han tenido como finalidad obtener un conocimiento más profundo de la obra en todos sus aspectos. Para ello se han empleado técnicas de análisis no destructivos y microdestructivos.

Los primeros se efectuaron para documentar y servir de apoyo a la intervención. Se realizó el estudio fotográfico inicial de la obra, empleando diversas fuentes de luz: normal, rasante y ultravioleta. Los datos aportados por éstas técnicas especiales se han reflejado en el apartado que corresponde al estado de conservación. Asimismo se ha llevado a cabo el seguimiento fotográfico de las distintas fases de la restauración.

Las técnicas de análisis microdestructivos se llevan a cabo para determinar la naturaleza de los materiales constitutivos de la obra. En primer lugar el estudio e identificación del soporte a partir de una fibra obtenida del borde del lienzo.

Con la toma de micromuestras de pintura extraídas se pretende alcanzar los siguientes objetivos:

- determinar la composición de la capa de preparación/imprimación: aislante, cargas y aglutinante.
- confirmar la técnica pictórica planteada en el diagnóstico mediante el análisis del aglutinante.
- caracterizar los principales pigmentos empleados.

Los datos aportados por estas técnicas analíticas han sido reflejados en los apartados referentes a características técnicas y estado de conservación. La documentación generada, informes, microfotografías y gráficos, se incluye en esta memoria en el capítulo correspondiente.

2.2.2. Limpieza superficial

Limpieza del anverso y reverso para eliminar el polvo y depósitos superficiales, mediante aspirado y brocha suave.

2.2.3. Protección y fijación

Protección con papel japonés y fijación puntual de los craquelados dispersos más acentuados, empleando como adhesivo afín a la obra cola de conejo, con ayuda de calor y humedad controlados.

2.2.4. Limpieza del bastidor

Limpieza química del bastidor, utilizado hisopos de algodón empapados en etanol y agua al 50%.

2.2.5. Adecuación del bastidor original

Rebaje en bisel del canto interior del bastidor para evitar que se vuelva a marcar en la pintura. Al no desmontar la tela, este proceso se ha realizado con sumo cuidado, ayudándonos de lijas de distintos grosores.

2.2.6. Refuerzo de la sujeción de la tela al bastidor.

Los clavos originales que se encuentran en buen estado han sido respetados. Sólo donde faltaban, donde se habían perdido o donde era necesario quitarlos (para eliminar la suciedad acumulada entre el bastidor y la tela) han sido reemplazados por grapas de acero inoxidable. También se han colocado grapas en aquellos lugares donde la separación entre clavos era tanta que había provocado deformaciones en la tela con el paso del tiempo, mejorando en general el grado de tensión.

Planchado de los bordes sobresalientes y deshilachados de la tela hacia dentro para protegerlos.

2.2.7. Limpieza

Tras la realización del test de disolventes, se determinó la mezcla más adecuada: isooctano-isopropanol. La proporción empleada en los tonos claros fue 50:50, mientras en los tonos tierras y oscuros (menos estables) 60:50.

2.2.8. Estucado

Estucado de las pequeñas lagunas de los márgenes de la obra utilizado un estuco de composición tradicional.

2.2.9. Reintegración

Reintegración de las lagunas anteriores con acuarelas a base de diminutos puntos, aplicando el criterio de discernibilidad a corta distancia.

2.2.10. Barnizado

Se decidió de forma consensuada dar una sola mano de barniz a toda esta serie de cuadros.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Figura II.1. Reverso



Figura II.2. Detalle de ensamble con lengüeta, ligeramente abierto.

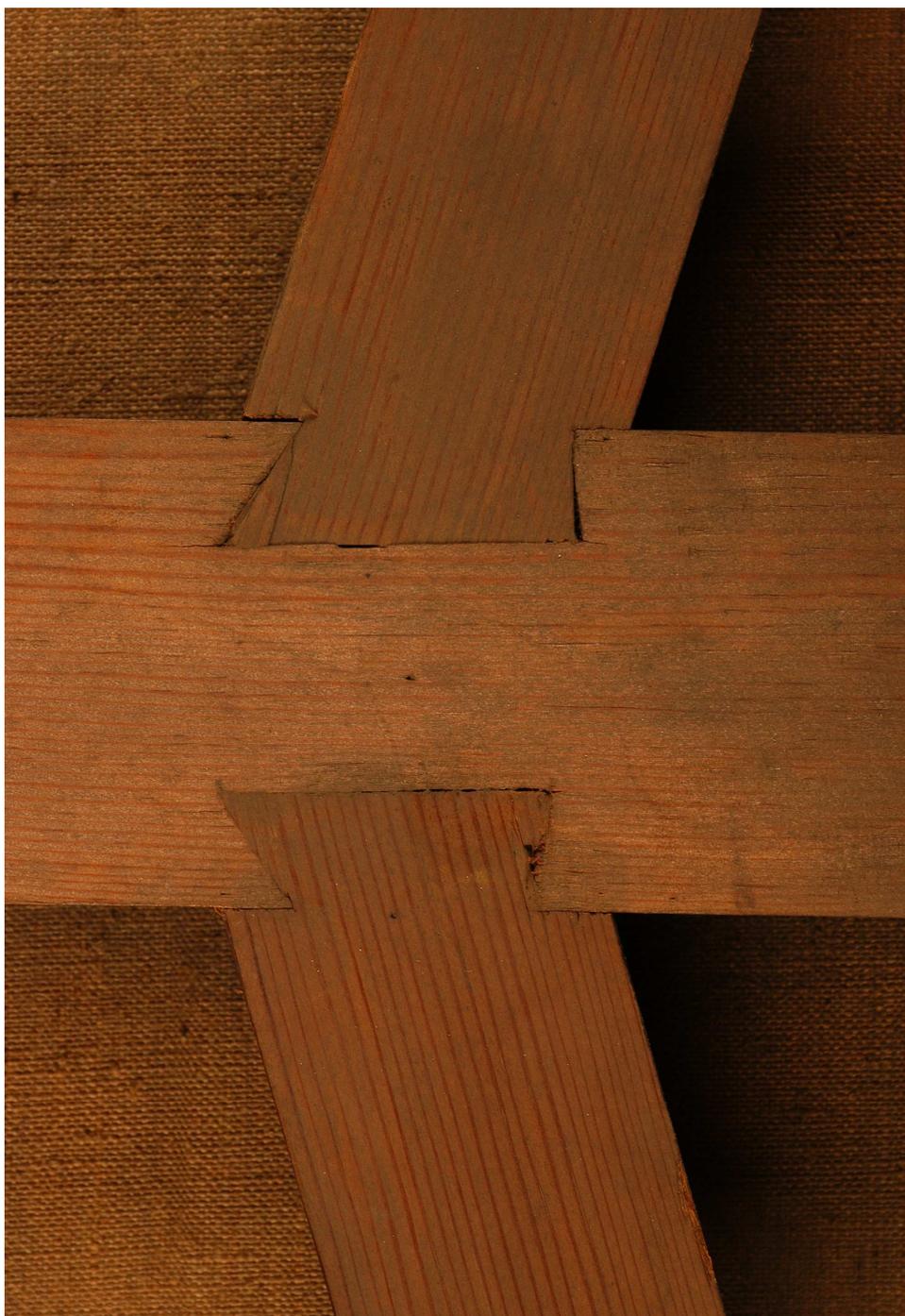


Figura II.3. Ensamble de lazo



Figura II.4. Detalle de puntas y desilachamiento.

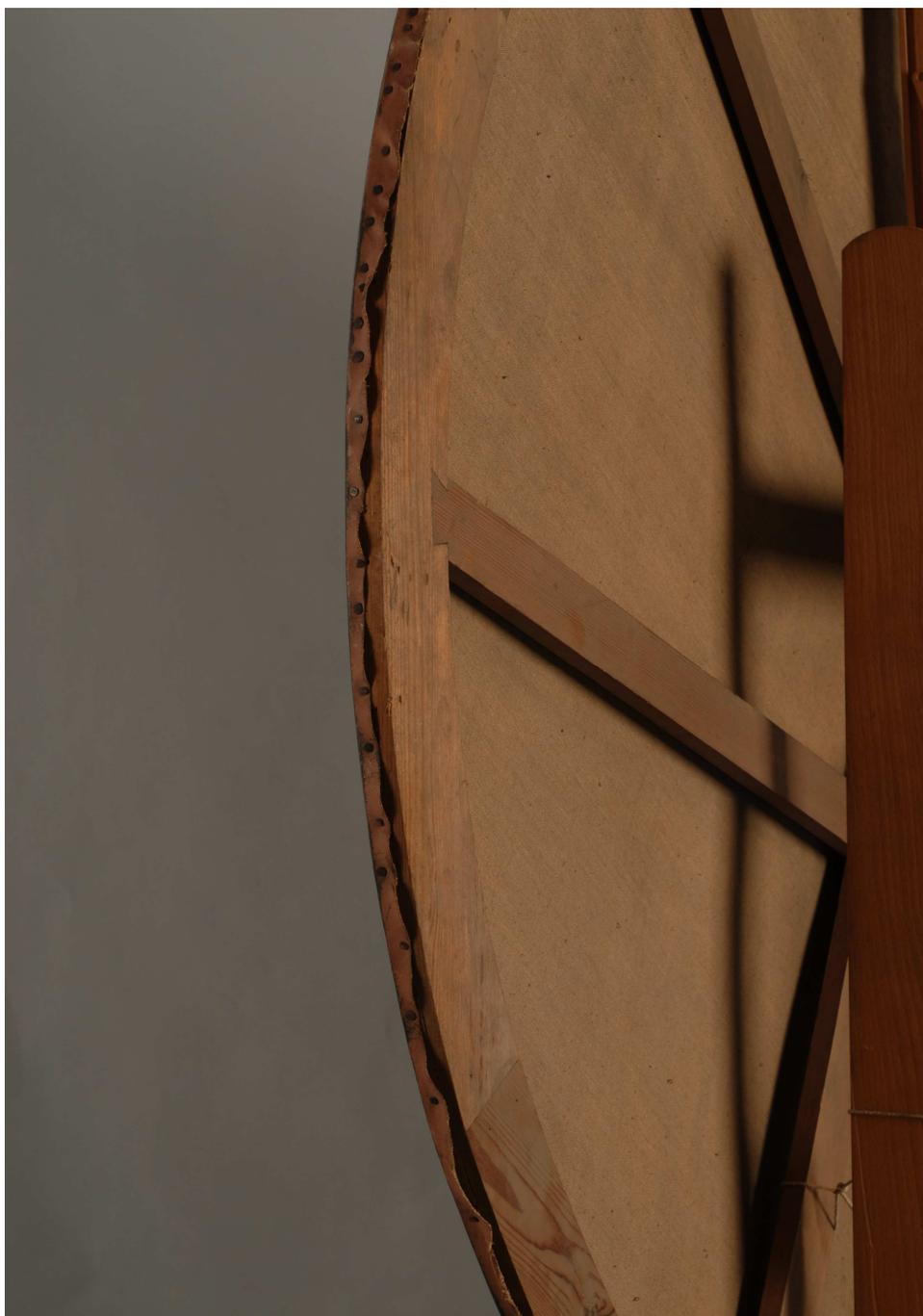


Figura II. 5. Detalle del borde superior.



Figura II.6. Imprimación que aparece en el reverso.



Figura II.7. Imprimación en el reverso.



Figura II. 8. Detalle de la técnica pictórica.

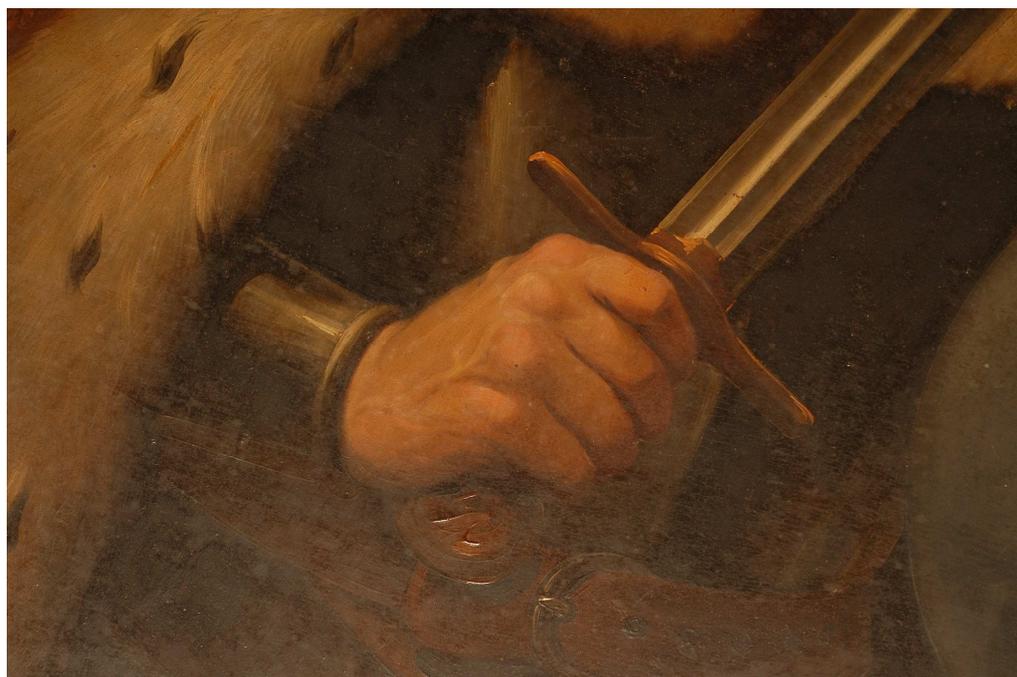


Figura II.9. Detalle de la técnica pictórica.

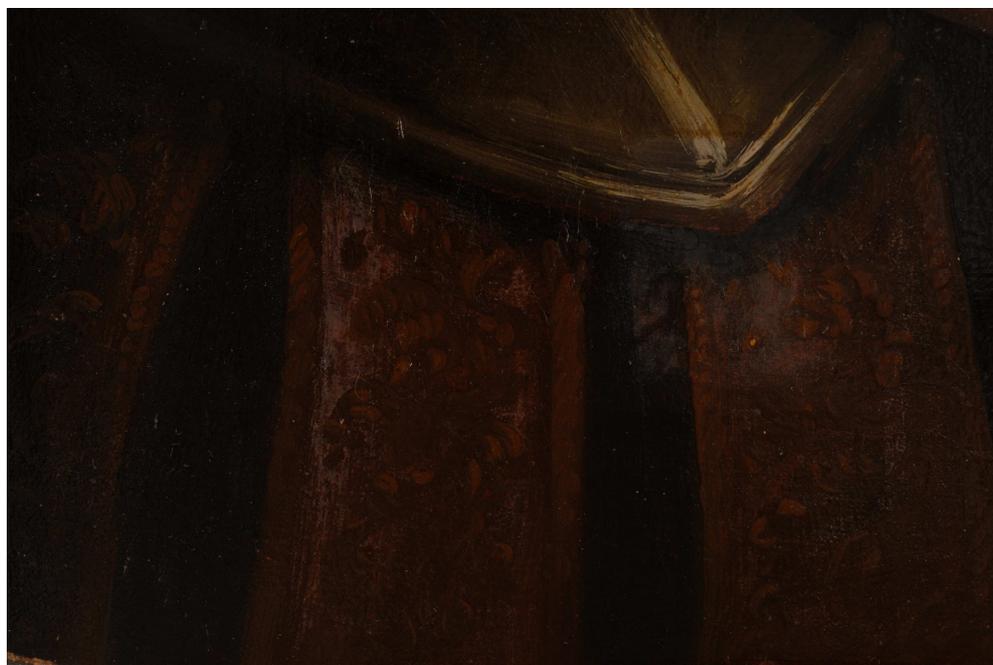


Figura II.10. Detalle de la técnica pictórica.

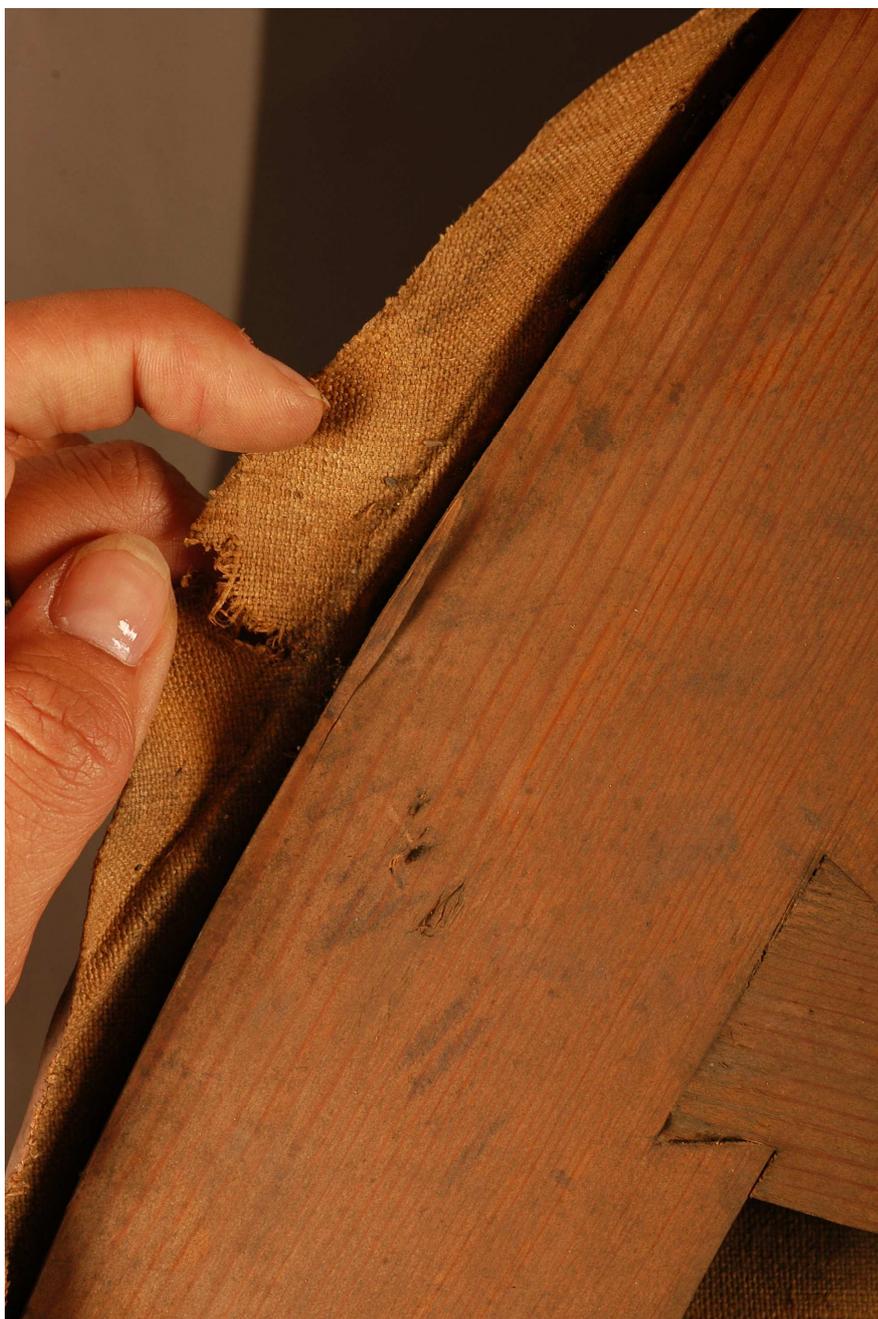


Figura II.11. Detalle: fisura en la madera y desgarró en la tela.



Figura II. 12. Detalles: deformación, desilachamiento, falta.

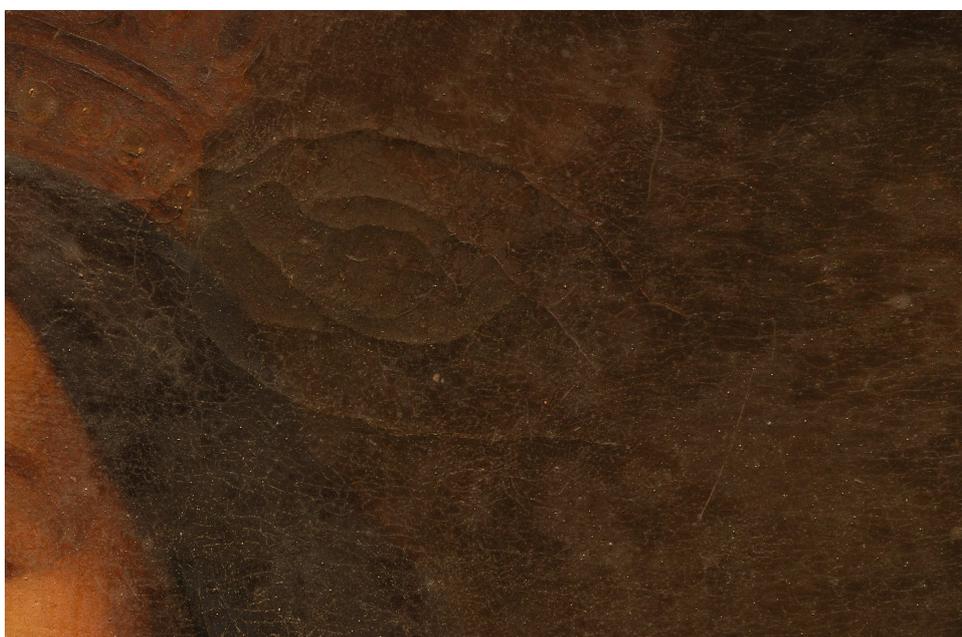


Figura II.13. Detalle: craquelado.

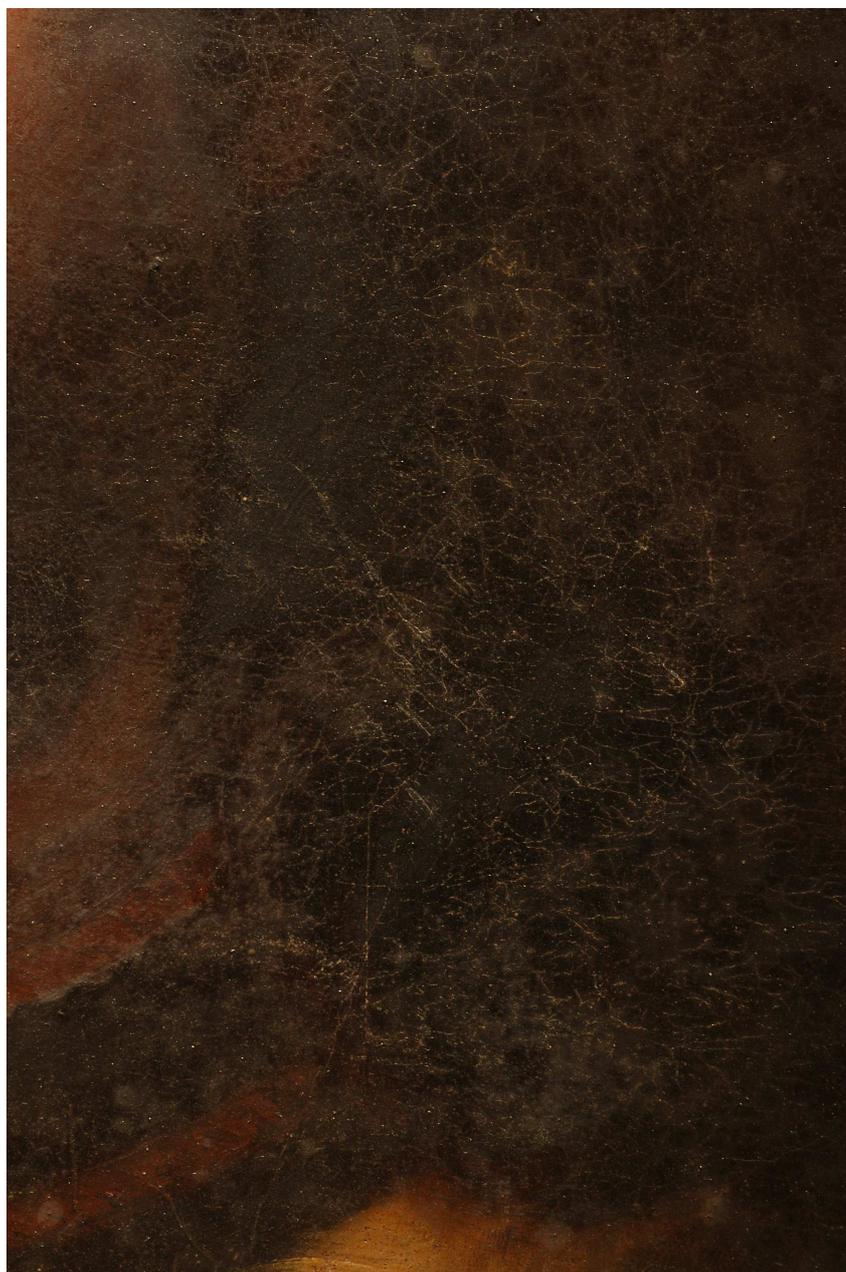


Figura II.14. Detalle: craquelado.



Figura II. 15. Detalle: craquelado.



Figura II. 16. Detalle: craquelado y faltas.



Figura II. 17. Detalle: faltas.



Figura II. 18. Estudio con luz ultravioleta.



Figura II. 19. Limpieza del bastidor



Figura II. 20. Limpieza del reverso.



Figura II. 21. Colocación de paneles para fijación de estratos.

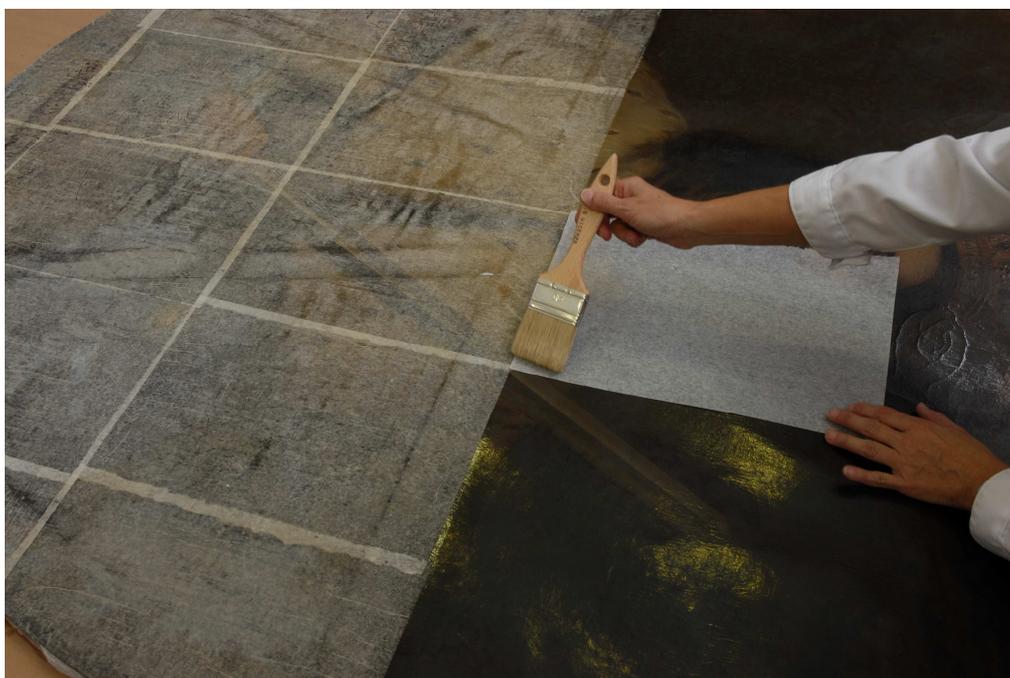


Figura II. 22. Protección con papel japonés.



Figura II.

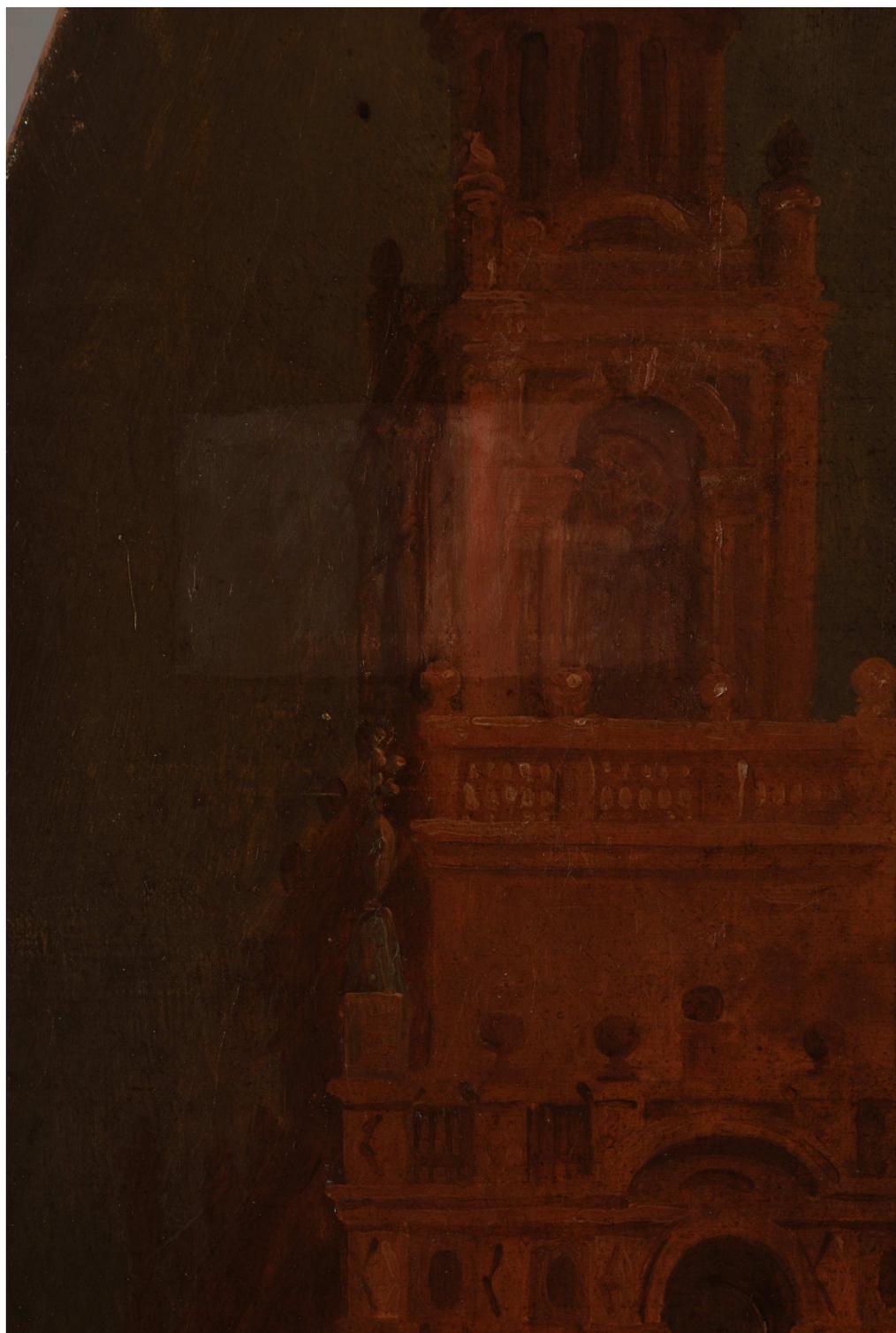


Figura II.

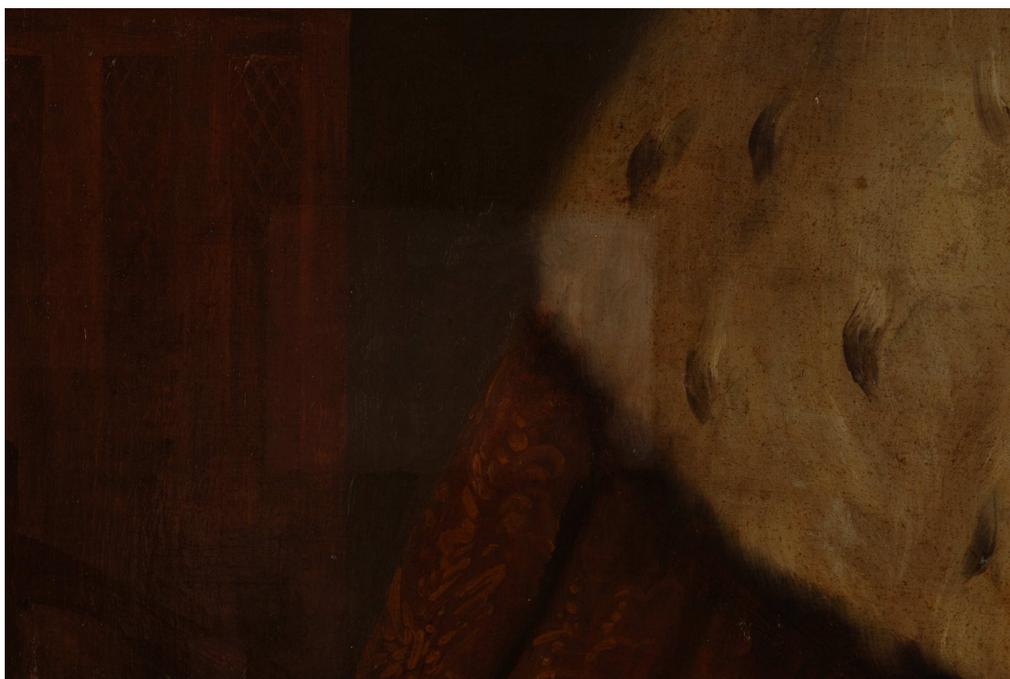


Figura II.



Figura II.

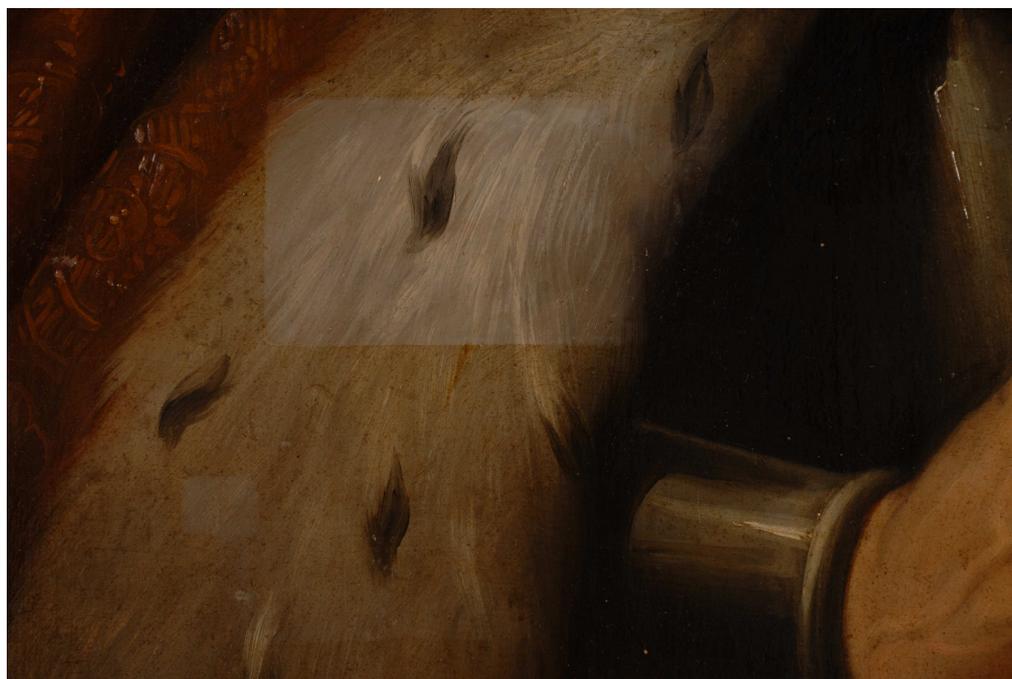


Figura II.

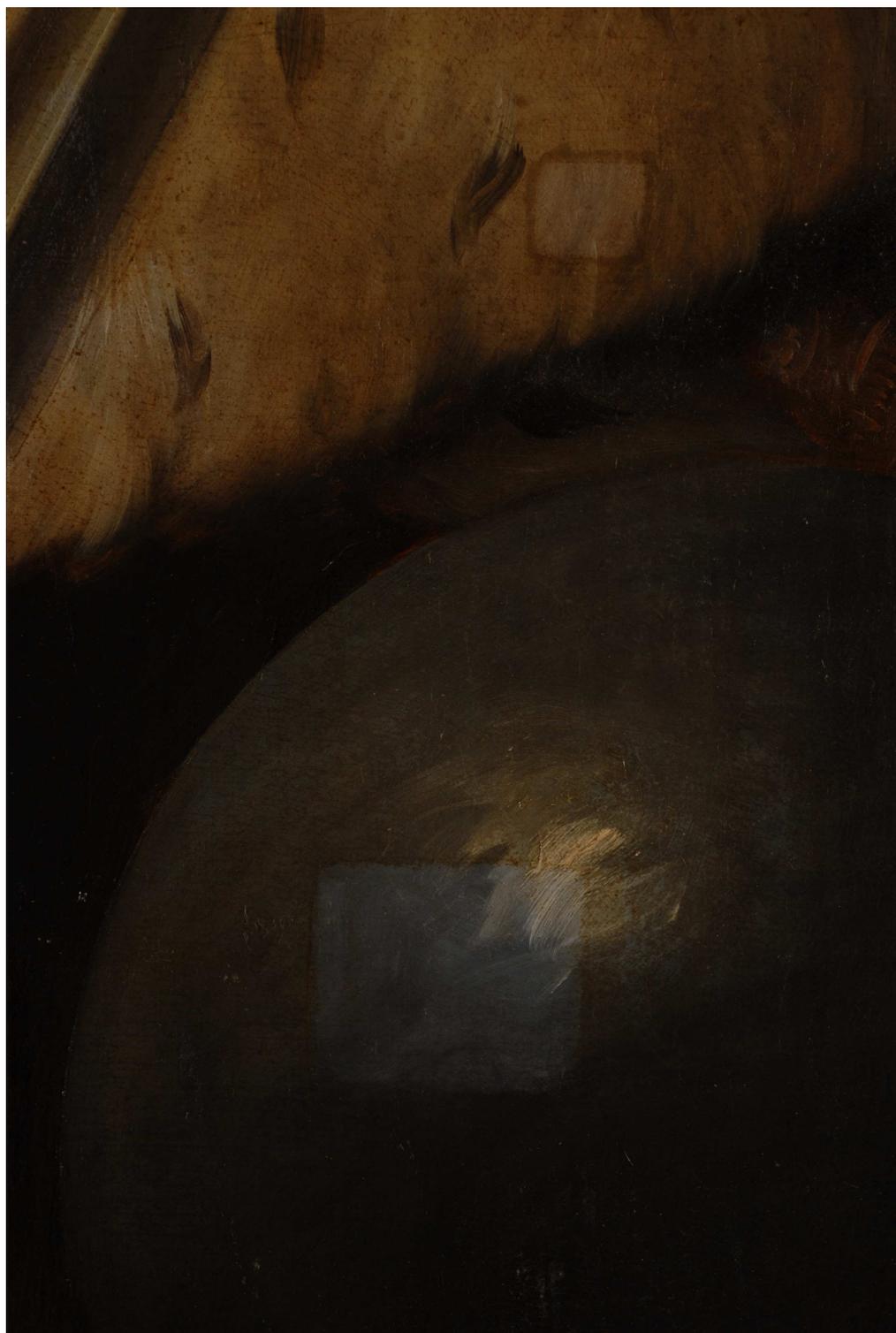


Figura II.



Figura II.



Figura II.



Figura II.



Figura II.



Figura II.



Figura II.

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO

El examen no destructivo que se ha practicado a esta obra es el estudio fotográfico realizado: general, de detalle, con iluminación rasante y de fluorescencia ultravioleta

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

2.1. Identificación de fibras textiles del soporte

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 estereomicroscopio (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.

FICHA TÉCNICA

IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS TEXTILES:

Lourdes Martín García
Química del Departamento de Análisis
Centro de Intervención del IAPH

2.2. Informe de estratos pictóricos:

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 y de su localización (Fig. III.2.1).

P83Q1 Preparación.

P83Q2 Negro del borde.

Muestra: P83Q1.

Aumentos: 200X

Descripción: Preparación.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 2.2 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color anaranjado, constituida por muchos granos blancos, naranjas, marrones y negros. Tiene un espesor superior a 245 μm . Está constituida por granos de tierras, blanco de plomo, cuarzo y calcita.

2) Capa de color salmón homogénea y fina con granos naranjas y blancos y algunos marrones. Su espesor oscila entre 25 y 60 μm . Está compuesta por abundante blanco de plomo, granos de calcita y granos de tierras y granos de cuarzo.

Muestra: P83Q2.

Aumentos: 200X

Descripción: Negro del borde.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura 2.3 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color anaranjado con granos marrones, blancos, negros y naranjas. Tiene un espesor superior a 105 μm . Está constituida por granos de tierras, blanco de plomo, cuarzo y calcita.

2) Capa marrón con granos marrones, grises y negros. Es discontinua. Su espesor máximo alcanza los 50 μm . Está constituida por blanco de plomo, negro de hueso y calcita.

CONCLUSIONES:

La obra presenta una preparación blanquecina constituida por granos de tierras, blanco de plomo, cuarzo y calcita. El espesor máximo medido es de 245 μm .

El negro del borde se ha conseguido mediante negro de hueso.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita, cuarzo

Negros: negro de hueso

Marrones: tierras.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



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

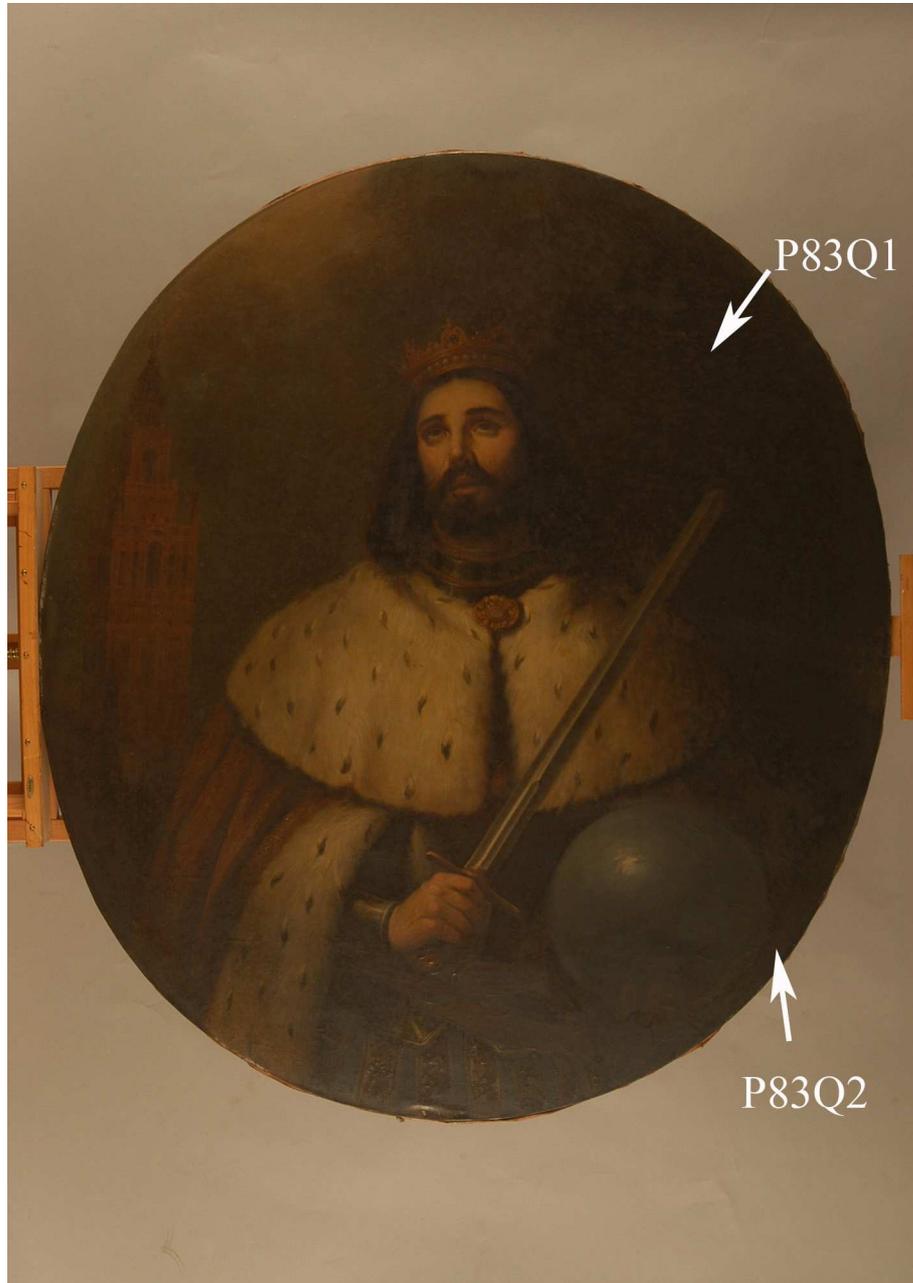


Figura III.2. Localización de las muestras tomadas.

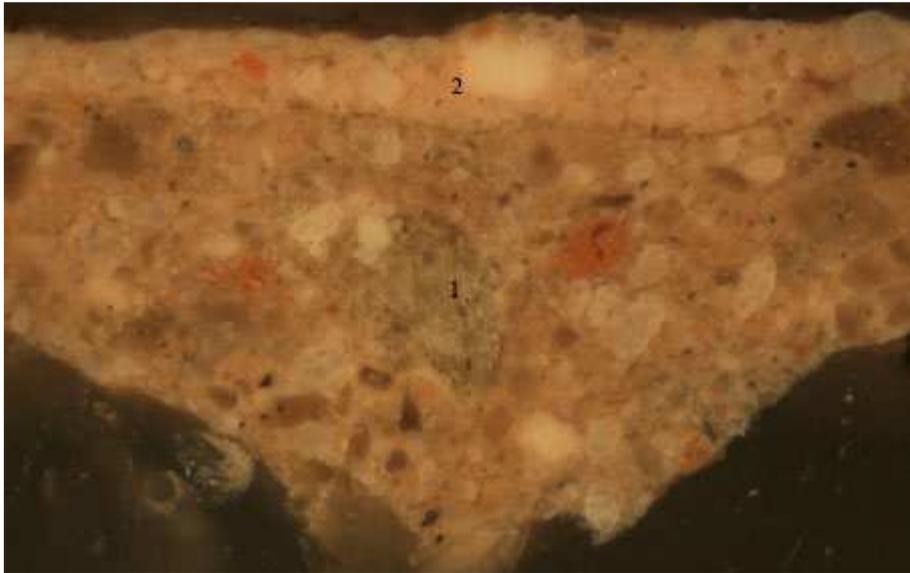


Figura III.3. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada de la muestra P83Q1.



Figura III.4. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada de la muestra P83Q2.

EQUIPO TÉCNICO

- Memoria final de Intervención y desarrollo del trabajo. **Cristina Corchón Borrás**. Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

 - Estudio histórico. **María del Valle Pérez Cano**. Historiadora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

 - Análisis químico-físico. **Auxiliadora Gómez Morón**. Química. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

 - Análisis químico-físico. **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 29 de enero de 2008

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

DOCUMENTACIÓN ADJUNTA: FICHA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO

FICHA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO	
<p>TALLER: Pintura Nº REGISTRO: P 83 TÍTULO: San Fernando AUTOR: Antonio Cabral Bejarano CRONOLOGÍA: S. XIX MATERIA/TÉCNICA DE EJECUCIÓN: Óleo sobre lienzo ESCUELA: Barroca Sevillana</p>	
Nº	LOCALIZACIÓN / DESCRIPCIÓN
001	Estado previo. General.
002	Estado previo. Detalle.
003	Estado previo. Detalle.
004	Estado previo. Detalle.
005	Estado previo. Detalle.
006	Estado previo. Detalle.
007	Estado previo. Detalle.
008	Estado previo. Borde inferior.
009	Estado previo. Borde inferior.
010	Estado previo. Zona central. Detalle craquelado.
011	Estado previo. Zona central. Detalle craquelado.
012	Estado previo. Zona central. Detalle craquelado.
013	Estado previo. Zona central. Detalle craquelado.
014	Estado previo. Lateral izquierdo.
015	Estado previo. Margen izquierdo.
016	Estado previo. Zona inferior derecha. Detalle.
017	General. Luz rasante.
018	Estado previo. Reverso.
019	Ensamble del bastidor.
020	Ensamblados radiales del bastidor.
021	Detalle de la tela.
022	Detalle del margen izquierdo y bastidor.
023	Detalle del travesaño.
024	General con luz U.V.A.
025	Detalle U.V.A.
026	Zona central. Detalle tras prueba de fijación.
027	Zona central. Detalle tras prueba de fijación.
028	Zona central. Detalle tras prueba de fijación.
029	Zona central. Detalle tras prueba de fijación.
030	Zona central. Prueba de limpieza.
031	Margen izquierdo. Inscripción.

032	Zona superior. Ensamble del bastidor, margen irregular.
033	Detalle del reverso. Cola que traspasa desde el anverso.
034	Ensamble del bastidor.
035	Detalle del reverso. Cola que traspasa desde el anverso.
036	Detalle del reverso. Cola que traspasa desde el anverso.
037	Margen superior.
038	Proceso: Limpieza del reverso con testigo de suciedad.
039	Proceso: Limpieza del bastidor con testigo de suciedad.
040	Fijación de paneles en el reverso.
041	Protección con papel japonés.
042	Protección con papel japonés. Fijación con calor.
043	Vista general con pruebas de limpieza.
044	Zona inferior. Prueba de limpieza.
045	Zona superior. Prueba de limpieza.
046	Lateral izquierdo. Prueba de limpieza.
047	Zona central. Prueba de limpieza.
048	Zona central. Prueba de limpieza.
049	Zona central. Prueba de limpieza.
050	Zona central. Prueba de limpieza.
051	Zona central. Prueba de limpieza.
052	Zona central. Prueba de limpieza.
053	Vista general con testigos de suciedad.
054	Superior izquierda. Testigo de suciedad.
055	Lateral izquierda. Testigo de suciedad.
056	Zona central. Testigo de suciedad.
057	Zona central. Testigo de suciedad.
058	General tras el proceso de limpieza.
059	General finalizado el tratamiento.
060	Final. Detalle.
061	Final. Detalle.
062	Final. Detalle.
063	Final. Detalle.
064	Final. Detalle.
065	Final. Detalle.
066	Final. Detalle.
067	Final. Detalle.
068	Final. Detalle.
069	Final. Detalle del margen lateral derecho.