MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

"SAN ANTONIO PREDICANDO A LOS PECES". 1850. ANTONIO CABRAL BEJARANO

SEVILLA

Diciembre 2007

ÍNDICE

Introducción **1**

Capítulo I: **Estudio Histórico-Artístico** **3**

1. Identificación del Bien Cultural 3

2. Historia del Bien Cultural 4

Capítulo II: **Diagnosis y Tratamiento** **20**

1. Datos técnicos y estado de conservación 20

2. Tratamiento 26

Anexo: Documentación gráfica 31

Capítulo III: **Estudio Científico-Técnico** **60**

1. Examen no destructivo 60

2. Caracterización de materiales 61

3. Estudio medioambiental y de factores de deterioro 70

Equipo Técnico **73**

INTRODUCCIÓN.

En el presente trabajo se recoge la memoria final de intervención de los estudios y tratamiento realizado a la pintura sobre lienzo "San Antonio predicando a los peces" de Antonio Cabral Bejarano.

La obra pertenece a la colección de pinturas que dicho autor pintó para la capilla del Palacio de San Telmo. Situada en el coro, lado izquierdo, forma pareja con otra situada en el lado derecho. La obra pertenece a uno de los lotes de pinturas al óleo **"Lote P-E"** siendo su identificación: **P 81** San Antonio predicando a los peces (E-06).

Esta obra junto con toda la colección de pinturas de la capilla forma parte del "Proyecto de Restauración de los Bienes Muebles del Palacio de San Telmo (capilla)" redactado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Las obras han sido demandadas para su restauración en el IAPH por la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Economía y Hacienda.

La Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Conserjería de Cultura gestiona la adjudicación y la parte administrativa de la contratación. El Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico) es responsable de la dirección técnica y supervisor de las intervenciones que se desarrollan en sus dependencias.

El plazo de ejecución ha sido de doce meses y se ha realizado en tres fases:
FASE A. Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención.
FASE B. Tratamiento de Conservación-Restauración.
FASE C. Memoria final de Intervención.

Con la memoria final de Intervención se concluye la última fase del trabajo. Esta memoria se ha realizado ajustándose al protocolo normalizado PR-MI del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Los estudios e intervenciones han sido realizados en el I.A.P.H. disponiendo de su infraestructura científica y del instrumental técnico existente disponible en sus instalaciones.

En el contenido de la Memoria final se recogen los siguientes estudios e intervenciones:

- Estudio histórico
- Estudio analítico del soporte y pigmentos.
- Estudio microbiológico
- Estudio fotográfico del estado de conservación inicial de la obra, del proceso de intervención y del estado final.
- Estudio visual de datos técnicos, alteraciones y conclusiones de los distintos elementos que componen la obra.

- Diagnosis y Tratamiento. Estudio de los datos técnicos y del estado de conservación. Memoria del tratamiento realizado que ha consistido en una intervención más de conservación que de restauración debido al nivel de preservación que presentaba la obra.

Se ha utilizado la segunda estructura en el diagnosis y tratamiento donde se hace una descripción conjunta de datos técnicos, intervenciones anteriores, alteraciones y tratamiento en cada uno de los elementos que componen la obra.

CAPITULO I: ESTUDIO HISTÓRICO - ARTÍSTICO.

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO. San Antonio predicando a los peces

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Capilla Palacio de San Telmo

1.3.4. Ubicación: coro, lado izquierdo

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. San Antonio de pie al borde de un río predicando a los peces. Tras él, otro hermano franciscano contempla el milagro. En el cielo unos angelitos revolotean caprichosos.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo

1.5.2. Dimensiones: cm (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: en el ángulo inferior derecho aparece la siguiente anotación: y.º [507]

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 pinturas que incorporaron los Duques de Montpensier tras la compra al Estado de la antigua Universidad de Mareantes para convertirlo en su residencia palacio en 1849. Este encargo fue hecho al pintor Antonio Cabral Bejarano en mayo de 1850. El pintor fue el responsable de acometer todas las intervenciones que se realizaron en la capilla, respetando el legado existente. El contrato fue dado a conocer parcialmente por Gestoso y publicado por Falcón en su monografía sobre San Telmo[1].

A continuación exponemos el contrato íntegro incluyendo el resto de encargos que contenía el mismo, para comprender mejor todo su alcance[2.]

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

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

[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.

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.

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 900r.v.

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

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

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

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

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

Colocar y adornar los milagros 500 r.v.

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

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

Suma Total 55.580 r.v.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Suma Total: 89.620 r.v.

Por hacer el púlpito de caoba tallada según el dibujo 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 rv 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 reundidos recibido para ello el terciopelo a a 1200 rv 2.400.
Por dorar las molduras de las enjutas del arco que sostienen la tribuna de SSAA. 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, Bejarano no sólo es el autor de las pinturas con sus molduras sino además es autor de las tribunas y sus adornos. Tradicionalmente, se aseguraba la participación de sus hijos en el encargo aunque 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 ls 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 20.000 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 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.

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

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 par 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

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 frontalera 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. Esta claro que la variedad de soportes implicaron la presencia de un taller amplio que agilizaran las obras.

Sintetizando lo expuesto anteriormente: Cada cuadro costó 3000 reales de vellón y además Bejarano también se encargó de las dos marcos que tuvieron un coste de 600 reales cada una. (el 18 de agosto de 1850 ya se había terminado las molduras)

Los Duques de Montpensier realizaron numerosos inventarios de sus propiedades con fines administrativos y testamentarios, incluso uno fue editado a modo de catálogo.[4] Algunos venían con la tasación económica.

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

En uno de estos inventarios dedicado a su colección de pintura[5] encontramos la misma anotación recogida en el encargo del proyecto de Bejarano con el mismo precio. No sabemos el año exacto (estaría en torno a la década de los sesenta) ni quien lo redacta, aunque la teoría más cercana es que lo hace Joaquín Domínguez Bécquer que trabajó para la familia durante esos años. El resultado es cierta confusión de números de inventario según se consulte uno u otro incluso la propia obra. De esta forma se recogen hasta cuatro números diferentes: el 515 en una placa en el marco, en la propia pintura el 507, en el catálogo impreso el 215 y en el inventario sin fechar en el archivo el 506.

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.

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

- 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 por encargo de la Dirección General de Bienes Culturales un Inventario de los Bienes Muebles y Ornamentos el Palacio de San Telmo de Sevilla previo a su restauración y rehabilitación. En éste informe se establece tres niveles de conservación en función de un análisis organoléptico de las imágenes realizado por Elisa Pinilla conservadora restauradora de la Dirección General de Bienes Culturales y autora del mismo. Estableciendo tres niveles de conservación según el nivel de deterioro, 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.

De manera más concreta y en el mismo informe emite las siguientes notas sobre las patologías que advierte en la obra: muy deformada, grandes bolsas en la zona inferior con acumulación de depósitos de polvo y restos murarios. Destensados, con marcas verticales y horizontales de los bastidores y travesaños. Capa pictórica craquelada con riesgo de desprendimiento en el tercio inferior. Superficie rozada, carente de barniz, polvo acumulado en las molduras. Corte lateral con perforaciones en San Antonio en la zona inferior, pequeña perforación.

2.4. EXPOSICIONES.
No ha tenido

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El tema esta basado de un episodio de la vida de San Antonio: en una ocasión fue a predicar a un pueblo marítimo pero no consiguiendo auditorio entre los herejes, se fue a la orilla del mar a predicar a los peces

que inmediatamente acudieron a su llamada: "pues no hay quien quiera oír la palabra de Dios, vosotros que sois criaturas suyas, venid y con vuestro rendimiento confundid la indocilidad de estos impíos"

La elección de los temas representan a santos y santas vinculados a la devoción de los Duques de Montpensier. Hay que tener presente que la capilla del palacio de San Telmo ya poseía su propio programa iconográfico y resultaba difícil introducir un nuevo discurso sin alterar la fisonomía de la misma.

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 y con 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 adecuan 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 obras de copias de Murillo que le fue encargando para decorar sus propiedades.

En este punto cabe preguntarse por la elección de 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, así pues 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 aspiraciones 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 que se había formado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe de Orleans, rey de Francia, gran amante y conocedor de la pintura barroca española y creador en el Louvre de cinco salas de pintura 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 ingles, (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 encargar a los pintores locales copias de cuadros de Murillo, contabilizándose hasta veintitrés entre su colección. Es en este contexto donde hay que encuadrar la obra de Bejarano para la capilla del palacio de San Telmo 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.

Desde el punto de vista morfológico Cabral Bejarano construye la obra con una serie de recursos muy empleado en el barroco, como son, la utilización de la diagonal en la composición, la teatralidad que le aporta el rompimiento de gloria o el naturalismo que envuelve toda la pintura.
La escena como es lógico se desarrolla en un paisaje abierto de corte naturalista. En primer término preside la figura de San Antonio de cuerpo entero al borde de un río donde se acerca unos peces que atienden a sus palabras, detrás del santo otro hermano contempla el milagro en aptitud orante. El fondo del paisaje aparece representado a lo lejos pequeñas arquitecturas y en la otra orilla un grupo de personas. Completa la composición en el ángulo superior un pequeño rompimiento de gloria con un angelito y otras dos cabecitas de querubines que observan tan singular escena.
Lo más destacado de la pintura es el tratamiento dado al paisaje donde se observa una paleta fluida y de gran frescura que se equilibra muy bien con el resto de la composición, mucho más sobria y representada por la figura de San Antonio y el personaje secundario.

El modelo empleado sigue la iconografía fijada por Murillo dos siglos atrás en obras como "San Antonio con el niño" de 1655 de la Catedral de Sevilla o la serie del Convento de los capuchinos. Recordar que Bejarano había restaurado el conjunto de pinturas del convento de los Capuchinos y los hermanos como agradecimiento le habían regalado el gran lienzo de La Porcíncula[6]. Es evidente que Cabral Bejarano reinterpreta la escena con poco margen a la imaginación no se puede considerar una copia pero, el personaje de San Antonio, y los angelitos son versiones menos lúcidas del maestro sevillano. Las figuras infantiles están lejos de alcanzar la espontaneidad, dulzura y frescura de aquellos niños murillescos. La expresión de los personajes y más concretamente la del personaje secundario está vacía y plana. Existiendo un encorsetamiento en toda la composición con un resultado demasiado convencional. A pesar del intento del pintor por presentar al santo entre la candidez y recogimiento no logra conmover al espectador.

[6] Valdivieso, E. Pintura barroca sevillana Ediciones Guadalquivir , 2003 pág. 338-39

En líneas generales es una obra correcta bien realizada formalmente no aporta nada a la historia del arte pero si se integra muy bien en la tradición pictórica de la escuela sevillana, el artista ha sabido combinar todos los elementos teniendo como resultado una obra nada descuidada, amable y técnicamente bien ejecutada.

Si comparamos esta pintura con la que realizaron otros pintores coetáneos que abordaron la temática religiosa llegamos a la misma conclusión: utilizaban como fuente de inspiración a los maestros barrocos y casi irremediablemente a Murillo. Éste será reinterpretado de forma diversa algunos con mayor o menor fortuna y otros con cierta elegancia, agotando las posibilidades del maestro, por ello la obra de Cabral Bejarano es hija de su tiempo, en este sentido son pocos los que innovaron en una materia poco dada a los cambios.

Este cuadro forma pareja con otro de similares características existente en la capilla: El niño Jesús visitando a San Antonio.

2.7. CONCLUSIONES

Es una pintura de corte académico, correcto y 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 entendiéndose 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 este tipo de pinturas. Además tienen el valor de haber permanecido allí desde el momento de su ejecución, ya que cuando el palacio es donado al Arzobispado de Sevilla, no desmantelan los bienes muebles de la capilla.

Señalar que en este espacio 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*. 2004, Fundación *Thyssen-Bornemisza. Madrid*

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

FERÁNDEZ ALBÉNDIZ, C.: *La corte sevillana de los Montpensier*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1997

GARCIA FELGUERA , M.S.: *La fortuna de Murillo*, Sevilla 1989, Diputación de Sevilla

GALÁN, E.: *Pintores del Romanticismo Andaluz*, 1994. Universidad de Granada, Granada

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

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

REINA PALAZÓN, A.: *Pintura costumbrista en Sevilla,* Sevilla Universidad de Sevilla, 1979

REYERO, C, FREIXA, M. : *Pintura y escultura en España, 1800-1910,* 1999, Cátedra, Madrid.

RODRIGUEZ REBOLLO, A.: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, Fundación Universitaria 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 Guadalquivir, Sevilla

CAPITULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. BASTIDOR

1.1.1. Datos técnicos.

-Original.

-Tiene unas medidas máximas de 277 cm de altura por 172 cm de anchura. Las piezas tienen diferentes medidas de ancho que van desde 5 a 7 cm. El grosor varía, las piezas exteriores tienen 3 cm y las interiores que están retranqueadas de 2 a 2,5 cm. (Figura II.1) y (Figura II.2).

-El tipo de madera utilizada según las características que se observan es pino flandes, con corte tangencial en los largueros y radial en los travesaños.

-Todas las piezas presentan las aristas vivas.

-El bastidor formado por diez piezas, tiene forma de triángulo rectángulo con la hipotenusa curva, está constituido en su lado derecho por un ángulo recto y el lado izquierdo lo forma un arco que no llega al cuarto de círculo. Está condicionado por el espacio que ocupa la obra en el coro de la capilla que se adapta a un arco de medio punto, su tipología se denomina luneto. (Figura II.2) y (Figura II.3).

-Las uniones están realizadas con ensambles de escopladura calada con refuerzo de espigas en las esquinas. El arco está constituido por cuatro piezas unidas con empalmes con doble caja y lengüeta exenta reforzados con espigas. Las demás uniones están realizadas con ensambles a media madera de cola de milano reforzados con espigas. (Figura II.3) y (Figura II.4).

-No tiene sistema de expansión Los ensambles están fijos, encolados y espigados.

1.1.2.Intervenciones anteriores.

No presenta

1.1.3. Alteraciones.

El bastidor presenta en general un buen estado de conservación. No tiene deformaciones en sus travesaños ni ataque de insectos xilófagos. Tan solo presenta suciedad generalizada y orificios producidos por las tachuelas en los cantos.

El único problema que se detecta es que tiene las aristas vivas y esto provoca que se marquen en el soporte y en la superficie pictórica

1.1.4. Conclusiones.

El bastidor se va a mantener y se corregirán sus deficiencias, ya que presenta un buen estado de conservación y mantiene su función.

1.2. SOPORTE.

1.2.1. Datos técnicos.

-Original

-El tipo de armadura es de tafetán simple.

-La identificación de la fibra realizada por el Departamento de Análisis nos determina que el tejido es de fibra de lino.

-La densidad de la tela es de 9 X 10 hilos por cm^2 de los cuales 9 corresponden a la trama y 10 a la urdimbre.

-Lo constituye una sola pieza. En el la esquina inferior izquierda aparece una costura dispuestas en sentido vertical, que está realizada por puntos por encima, no llega a ser una pieza ya que en el borde inferior no aparece la costura, no se ha podido estudiar bien ya que coincide con el bastidor y no se ha desmontado. (Figura II.2) y (Figura II.5).

-Las dimensiones del soporte con bordes incluidos son de 284 cm de altura (3 cm del borde inferior y 4 cm del borde de la zona curva) X 179 cm de anchura (3 cm de la orilla y 4 cm del borde de la zona curva).

-Los bordes de forma algo irregular, se encuentran deshilachados y con unas dimensiones aproximadas de 4cm en la zona curva y de

3cm en la zona inferior que es más regular .En el lateral se encuentra la orilla con unas medidas de 3 cm. (Figura II.6).

-El sistema de montaje de la tela a los bordes del bastidor está realizado con tachuelas separadas en intervalos de 8 cm. (Figura II.6) y (Figura II.7).

-En el reverso se observa una capa posiblemente de cola ya que presenta un aspecto cristalizado y de color ambar, que ha sido aplicada por toda la superficie. (Figura II.7)

1.2.2.Intervenciones anteriores.

Las cogidas de los bordes al bastidor han sido reforzadas, se observan en el bordes inferior y en el del arco dos hileras de tachuelas diferentes y en algunas zonas se han eliminado las tachuelas originales por las nuevas. Probablemente se intervino para tensarlo sobre todo por los ángulos ya que se observan por el reverso deformaciones que tuvo y ahora no existen. (Figura II.6) y (Figura II.8)

1.2.3. Alteraciones.

-Presenta un roto en la zona inferior izquierda con unas medidas de 13 cm, el roto rompe la tela en sentido de la urdimbre y coincide con la costura que se ha descrito anteriormente. En la misma zona se encuentra un agujero con desgarro de 2 cm de alto por 2,5 cm de ancho. (Figura II.9).

-Los bordes no guardan una uniformidad, apareciendo sobre todo en la zona curva deshilachados y con medidas que oscilan entre 3 y 5 cm. (Figura II.7)

-Salpicaduras y suciedad en la zona de los travesaños y suciedad generalizada y acumulada entre el bastidor y el soporte sobre todo en los ángulos y zona inferior. (Figura II.8).

-En algunas zonas muy localizadas, sobre todo en la inferior, la tela se encuentra desclavada y aparece enrollada. (Figura II.7).

-La tela de los bordes presenta pequeñas oxidaciones por el contacto de las tachuelas que se encuentran oxidadas. (Figura II.7).

-Marcas en el soporte producidas por las aristas del bastidor, más acusada en la zona curva. (Figura II.9).

1.2.4. Conclusiones.

La tela del soporte se encuentra en un buen estado de conservación, los bordes se encuentran bien y la superficie en general aparece tensa y sin deformaciones importantes. Los deterioros más destacables son los rotos que están muy localizados en el ángulo inferior izquierdo, y no afectan al estado general del soporte.

1.3. PELÍCULA PICTÓRICA

1.3.1. Datos técnicos.

Preparación e Imprimación. El estudio analítico realizado determina una preparación de color roja anaranjada compuesta por blanco de plomo, granos de cuarzo y trazas de negro de hueso y tierras.

En el borde de la zona curva se aprecia una franja de imprimación que es de un color rojizo anaranjado. (Figura II.6).

Película pictórica y capa de protección. Por el aspecto de la obra es una pintura realizada al óleo. La oxidación del barniz y suciedad impide ver con claridad el colorido original del cuadro. Presenta una gama de colores muy reducida de tonos fríos y agrisados, los más destacados son los tierras, ocres, negros y grises verdosos y azulados de los ropajes, paisaje y celaje y los tonos claros rosáceos de las encarnaduras. (Figura II.10).

En el ángulo inferior izquierdo aparece una inscripción en blanco donde se lee "Yo" y debajo "507", correspondiente a un número de inventario. (Figura II.11).

La técnica de ejecución es de pinceladas, con diferente grosor de empaste de tipo oleoso.

En el aspecto de la pincelada se aprecia el grosor y la dirección del pincel según las formas y calidad que el pintor quiere dar a la textura de los árboles, peces, ropajes y algunas encarnaduras. Otras zonas amplias aparecen con menos empastes como el cielo y el agua. La

textura es modelada en las zonas con empaste y más lisa en las zonas sin empaste. (Figura II.10) y (Figura II.11)

Presenta una capa de barniz de aspecto amarillento debido a su oxidación y algo blanquecina que fue aplicada con brochazos amplios y de forma circular, repartida por toda la superficie del cuadro. (Figura II.11)

1.3.2.Intervenciones anteriores.

Se observan pequeños repintes y retoques en la zona de los rotos, apreciables a simple vista y también en el análisis con luz ultravioleta.

1.3.3. Alteraciones.

-Presenta un cuarteado natural muy pronunciado producido por las dilataciones y contracciones de la tela, según los cambios de temperatura y humedad, influyen en la preparación y película pictórica, ocasionando un cuarteado no muy acusado. El craquelado aparece con una inclinación radial, perpendicular al arco de uno de sus lados que le da la forma de luneto. Aparece más pronunciado y ligeramente levantados en algunas zonas sobre todo en el ángulo superior y en la mitad inferior derecha del cuadro. (Figura II.12), (Figura II.16) y (Figura II.17).

-Alteraciones cromáticas generalizadas por toda la superficie a causa de la oxidación del barniz, que impide ver el colorido real de la obra. (Figura II.13), (Figura II.14) y (Figura II.17)

-Pequeñas manchas de color oscuro por toda la superficie del cuadro, de procedencia desconocida, se ha hecho un estudio microbiológico para ver si eran hongos o bacterias y ha dado negativo, están en la capa de barniz y se eliminan fácilmente con la limpieza de la superficie pictórica, aunque a veces se aprecia una leve alteración cromática, probablemente sean salpicaduras de algún producto algo corrosivo de limpieza. Se observan a simple vista y en el estudio con ultravioleta. (Figura II.13) y (Figura II.15).

-Chorreón en la zona central izquierda del cuadro que ha producido una alteración cromática en la superficie pictórica. (Figura II.15)

-Pequeñas pérdidas de preparación y color en el roto y agujero. (Figura II.9).

-Gotas por salpicadura de pintura blanca en la zona mitad inferior, acusándose más en la figura del santo (Figura II.14).

-Acumulación de polvo y suciedad generalizada en toda la superficie, más acusada en la zona inferior. (Figura II.14)

1.3.4. Conclusiones.

Los estratos presentan una buena cohesión, tan solo se aprecian craquelados algo pronunciados en la zona central del cuadro y los rotos en la zona inferior izquierda así como la oxidación del barniz de la capa pictórica que hacen necesaria su fijación, limpieza, estucado y reintegración cromática de la pequeñas pérdidas y protección final.

2. TRATAMIENTO

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Estudiado el estado de conservación de la obra se propone un tratamiento mayoritariamente de conservación.

La intervención se ha llevado a cabo en los talleres del Instituto Andaluz de Patrimonio (IAPH), se ha habilitado para el desarrollo del proyecto de San Telmo (sección pintura) la entreplanta del taller de tejido. Para la realización de los trabajos se ha utilizado toda la infraestructura que posee el centro y el material necesario para la intervención.

La metodología aplicada en cada fase del trabajo responde a la línea de actuación que vienen desarrollándose en el centro de intervención del IAPH de forma habitual.

Para el desempeño de la actividad interdisciplinar se ha contado con el apoyo del equipo de técnicos necesario para el estudio completo de la obra: historiador, químico, biólogo y fotógrafo.

Los tratamientos realizados a la obra para preservar su conservación, una vez estudiado los deterioros y el estado de conservación, han sido preferentemente de tipo conservativo:

Bastidor.-Debido al buen estado de conservación se ha mantenido. Se le ha aplicado un tratamiento de limpieza y se le han rebajado las aristas del anverso.

Soporte.- No se ha desmontado del bastidor, mantiene un buen estado de tensado y las cogidas están aceptables aunque se han afianzado y reforzado. A los rotos se le ha aplicado un tratamiento de restauración.

Estrato pictórico.- Se le ha aplicado un proceso más de restauración en la fase de limpieza, estucado, reintegración cromática y barnizado.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO

2.2.1.Tratamiento del bastidor.

Dado el aceptable estado de conservación y buen funcionamiento con respecto al tensado de la obra, que presentaba el bastidor original, se propuso su mantenimiento.

Se le aplicó un tratamiento conservativo y de mejora, por el reverso del bastidor ya que la obra no se desmontó, que ha consistido:

-Limpieza de polvo y suciedad con aspiradora y brochas. insistiendo en el larguero horizontal inferior donde se había acumulado gran cantidad de suciedad y polvo que se tuvo que extraer con espátula y aspiradora.

-Limpieza de la suciedad adherida con hisopos impregnados en agua + etanol al 50%.(Figura II.18)

-Biselado de las aristas internas para eliminar las marcas en el soporte. Para ello se protegió el soporte y se procedió al lijado con lijas de diferentes grosores que iban desbastando las aristas.

2.2.2.Tratamiento del soporte

Al soporte se le realizó un tratamiento conservativo excepto a las dos roturas que presentaba que se les realizó un tratamiento de restauración.

Dado el aceptable estado de conservación y tensado que presentaba el soporte se decidió no desmontarlo del bastidor y aplicarle el tratamiento in situ. Este consistió: .

Limpieza. En primer lugar se le hizo una limpieza de polvo con brocha y aspiradora insistiendo en la zona inferior donde tenía gran acumulación de suciedad y polvo entre el bastidor y el soporte que se extrajo con espátula y aspiradora. A continuación se le hizo la prueba de encogimiento a la tela dando negativo.

Grapado de rotos. Colocada la obra en horizontal bocabajo sobre la plataforma, se procedió a eliminar las deformaciones de los rotos con peso y se fueron colocando los hilos de la tela en su sitio llegando a cerrar el agujero. Seguidamente eliminadas las deformaciones, se le dió la vuelta a la obra para grapar los rotos por el anverso, para ello se le puso un suplemento con un trozo de tabla protegida con papel melinex para nivelar por el anverso el hueco del bastidor y se protegió

con bandas de acetato la zona del bastidor. Se procedió al grapado de los rotos con papel de seda y coleta.

Bordes. Los bordes se limpiaron y plancharon hacia dentro y se les reforzaron las cogidas con grapas metálicas. (Figura II.19)

Empapelado. Antes de proceder al empapelado se protegió el bastidor con bandas de acetato para evitar que traspase la coleta. A continuación se empapeló la superficie pictórica con coleta tradicional (1 parte de coleta concentrada por 3 de agua) y papel de seda. (figura II.20)

Tratamiento de rotos. Una vez realizado el empapelado del anverso se procedió al tratamiento de los rotos por el reverso. Para ello se colocó el cuadro sobre la plataforma con el reverso hacia arriba.

La zona de los rotos coincidía con el bastidor sobre todo la rotura de las uniones de las telas que quedaba oculta, por lo que el tratamiento se tuvo que hacer por el reverso y anverso.

Para el tratamiento de los rotos se utilizó parches de Beva Film y gasa de seda natural.(Figura II.21)

En primer lugar se procedió a la fijación del agujero, ésta operación se realizó por el reverso. El agujero que había quedado cerrado por sus hilos anteriormente, se protegió por el anverso con un trozo de acetato, seguidamente se cortó un parche de Beva Film algo mayor que el roto y de gasa. Primero se colocó la gasa y encima la Beva que se fijó con la espátula caliente.

A continuación se fijó el roto de la uniones de las telas. Esta zona se tuvo que trabajar por el anverso, ya que la rotura coincidía con el bastidor, para ello una vez introducida con la ayuda de una espátula una banda de Beva Film algo más grande que la rotura, en la zona del roto, se le dió la vuelta al cuadro y se le aplicó calor con la espátula caliente por el anverso, una vez fijada la Beva se volvió a dar la vuelta al cuadro por el reverso, se le eliminó el plástico protector que lleva y se le introdujo otra banda de Beva Film con la gasa algo fijada a ella, se le volvió a dar la vuelta y se planchó por el anverso hasta quedar todo fijado. Finalmente se le retiró el plástico protector. (Figura II.21)

2.2.3. Tratamiento del estrato pictórico.

Fijación. La fijación y consolidación del estrato pictórico se hizo con el empapelado de la superficie y el planchado de la misma. Con el proceso de fijación se actúa sobre el estrato pictórico fijándolo y eliminando deformaciones y levantamientos de los cuarteados.

El tratamiento se hizo in situ, ya que el cuadro no se desclavó del bastidor, para ello se encargaron unos paneles finos de madera con el formato y medidas del cuadro, que se adaptaron con planchas de Poliuretano a la altura del bastidor, para realizar el planchado sobre una superficie rígida.

El empapelado se realizó como se ha comentado anteriormente con coleta a la proporción de 1:3 y papel de seda. La coleta se dió en caliente, una vez empapelado toda la superficie del cuadro se procedió a su fijación con el planchado de la superficie (Figura II.20)

Limpieza. El sistema empleado en la limpieza fue el habitual de tipo químico con la ayuda mecánica de hisopos. Se le realizó el test de disolventes comenzando por los de acción más débil. Dado que el cuadro no tenía repintes la limpieza actuaría sobre el barniz, por lo que los disolventes más idóneos fueron los del grupo (I) de la lista de disolventes del I.R.P.A. para barniz resinoso. Realizado el test de disolventes se comprobó que el que ofrecía mejores resultados fue el nº 6 (Isoooctano +Isopropanol 50:50), se utilizó más rebajado para los colores más oscuros y el repaso de la limpieza con la proporción. (Isoooctano +Isopropanol 2v:1v y 3v:2v).

Se realizaron catas de limpieza en distintas zonas del cuadro por colores y se continuó la limpieza general dejando testigos para el seguimiento fotográfico, una vez documentados se terminó la limpieza igualando zonas puntuales con bisturí. El grado de limpieza alcanzado fue la eliminación del barniz oxidado original.(Figura II.22) y (Figura II.23)

Con las catas se comprobó que los colores oscuros eran más delicado a la hora de la limpieza ya que la mayoría de las veces eran veladuras.

La limpieza final se repasó con bisturí, sobre todo se insistió más en las manchas que estaban repartidas por toda la superficie y que en algunos casos dejaban pequeñas alteraciones cromáticas así como en el chorreón que una vez realizada la limpieza se observó que había alterado el color.

Estucado. Las pequeñas perdidas de las zonas de los rotos, de la costura y de distintas partes del cuadro fueron estucadas con sulfato de cal y cola animal, el estuco fue aplicado con espátula y enrasando con bisturí. (Figura II.24)

Reintegración cromática. Se utilizó técnica acuosa (acuarela) realizada con rigatino. Una vez barnizada la obra, se terminó la reintegración con pigmentos al barniz (Maimeri) realizada con el mismo criterio anterior (rigatino). (Figura II.24)

Se hizo una reintegración puntual de las alteraciones cromáticas sobre todo en el chorreón y algunos puntos muy llamativos.

Barnizado. Se le ha aplicado una capa de barniz de retoque (J.G.Vibert de la casa Lefranc & Bourgeois) rebajado en esencia de petróleo al 20% a brocha. (Figura II.25)

La protección final pulverizada está prevista hacerse al final del proyecto de restauración de todos los cuadros para unificar el barnizado final, ya que el periodo de acabado de los cuadros variaba en algunos casos más de dos años.

Una vez reintegrada y barnizada la obra se dió por finalizado el tratamiento de restauración de la obra, esta se trasladó al taller de Intervención de Pintura del I.A.P.H.

ANEXO

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura II.1

277 cm

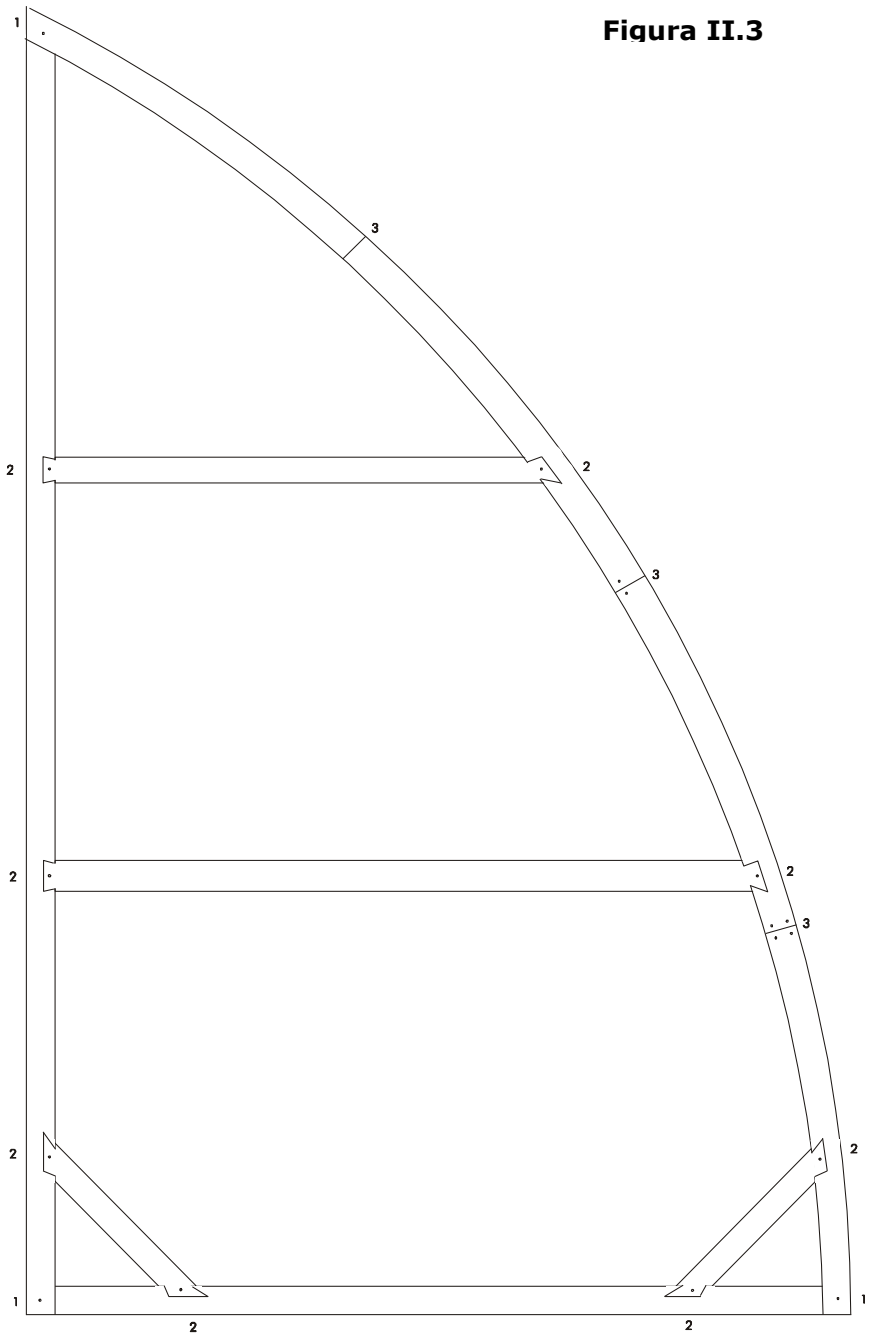
172 cm

DIMENSIONES

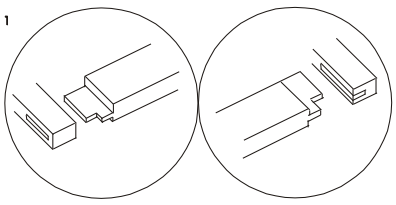
Figura II.2

REVERSO
Bastidor
Soporte

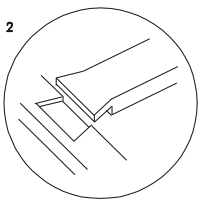
Figura II.3



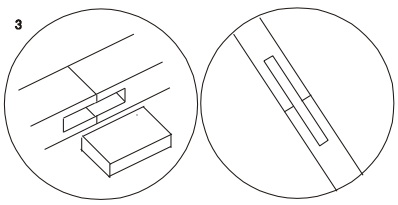
TIPOS DE ENSAMBLES



Escopladura calada



A media madera de cola de milano



Empalme con doble caja y lengüeta exenta

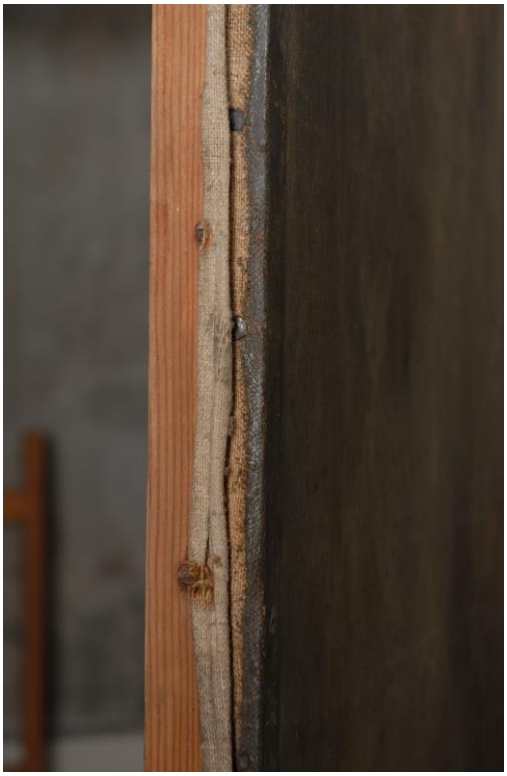
Figura II.4

TIPOS DE ENSAMBLES

Figura II.5

SOPORTE
Piezas unidas por punto por encima solo se observa en el borde superior.

Figura II.6



BORDES
Orilla de la tela
Cogidas y refuerzo con tachuelas
Preparación rojiza.

Figura II.7

BORDES
Deshilachados
Bordes enrollados y desclavados
Tachuelas oxidadas
Orificios oxidados en el soporte

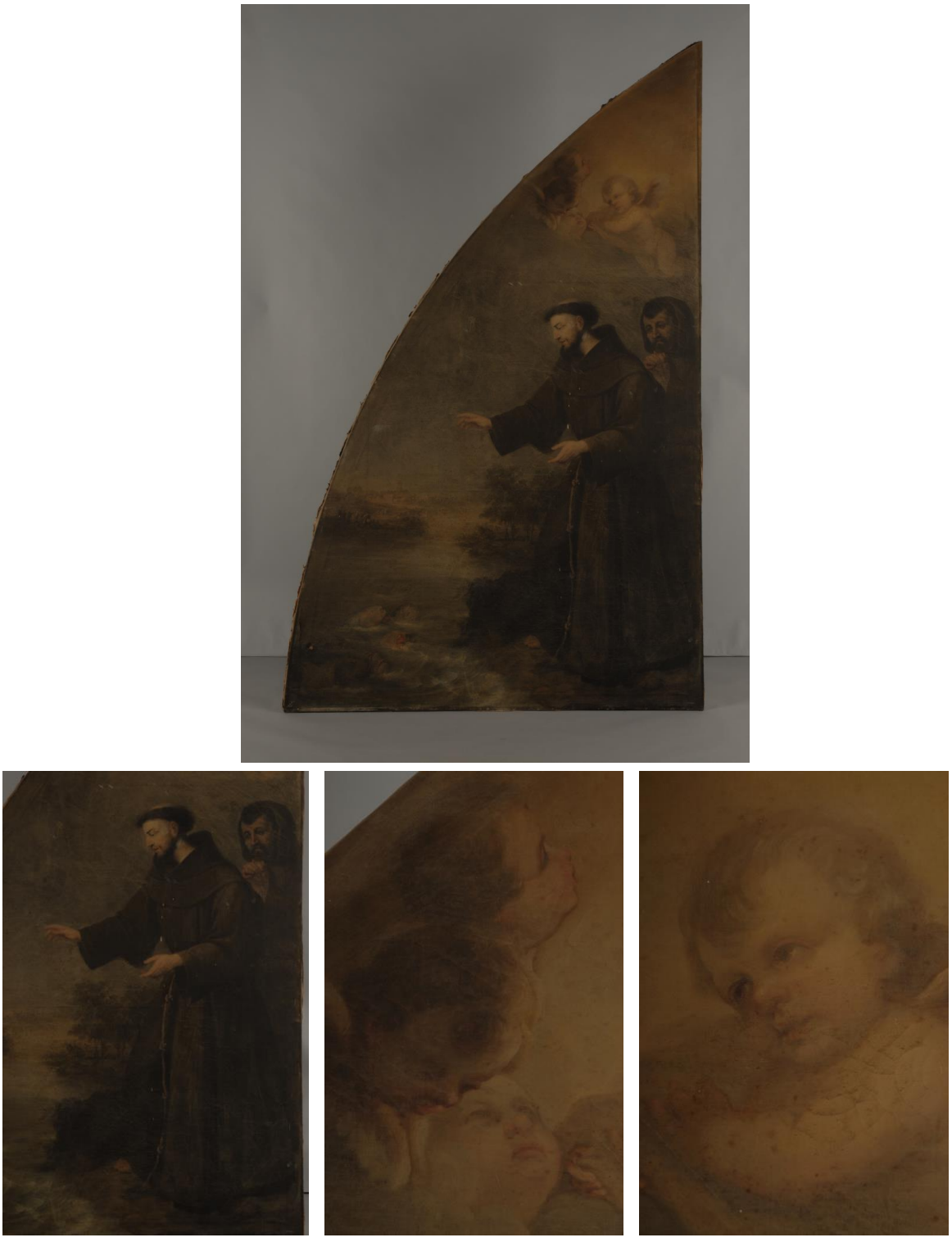
Figura II.8

SOPORTE
Capa de cola por el reverso
Huella de haber tenido deformaciones en el vértice.
Suciedad y salpicaduras.

Figura II.9

SOPORTE
Rotura en la unión de las piezas
Agujero con desgarros
Marcas de las aristas del bastidor

Figura II.10



TONALIDADES Y PINCELADAS
Estado inicial

Figura II.11

PINCELADAS, INSCRIPCIÓN Y CAPA DE BARNIZ
Estado inicial

Figura II.12

LUZ RASANTE
Craquelados.
Marcas del bastidor.
Rotos.

Figura II.13

LUZ ULTRAVIOLETA
Capa de barniz.
Gotas de pintura.
Manchas.

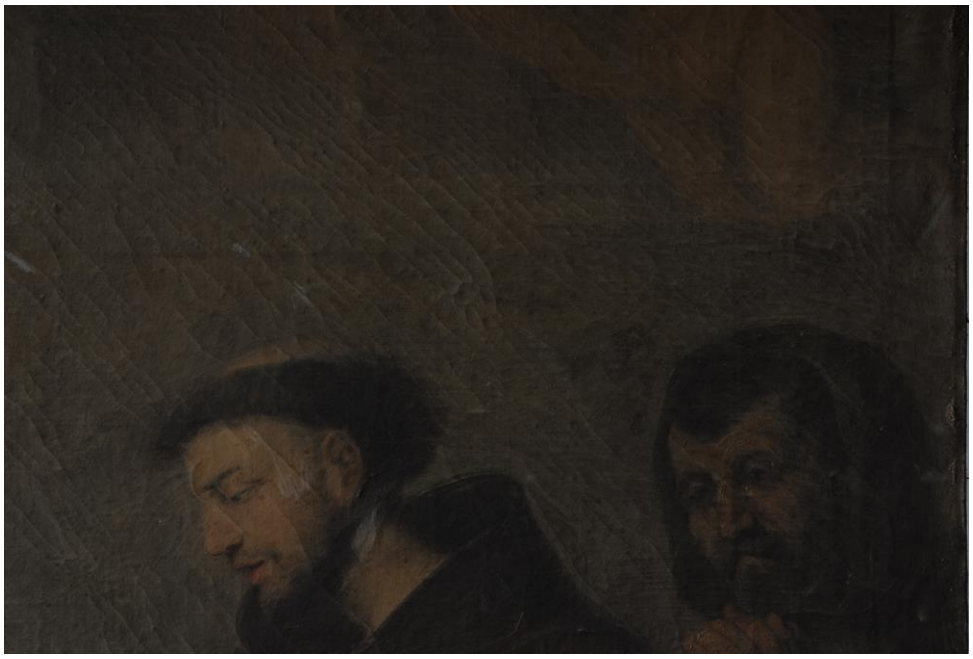
Figura II.14

DETERIOROS
Goterones de pintura
Suciedad
Barniz oxidado

Figura II.15

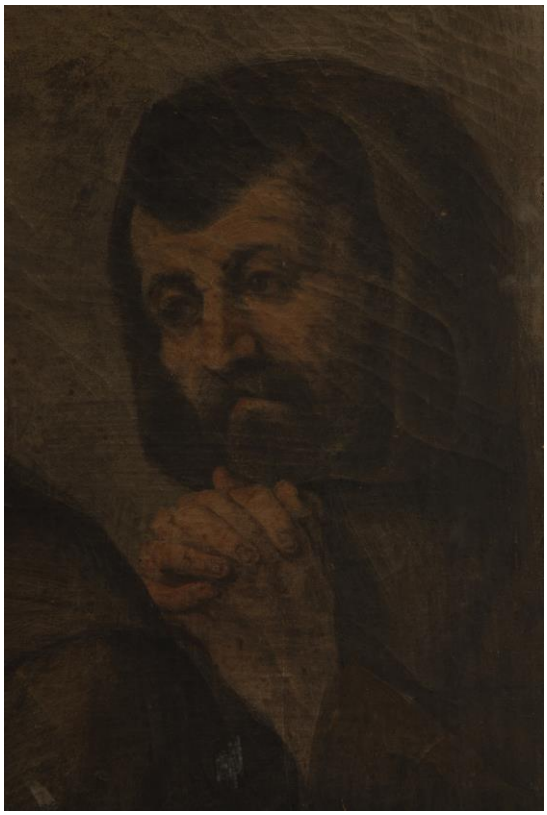
DETERIOROS
Chorreón
Pequeñas manchas por toda la superficie
Barniz oxidado

Figura II.16



DETERIOROS
Craquelados pronunciados
Marcas del bastidor

Figura II.17



DETERIOROS
Brochazos circulares barniz
Craquelados pronunciados

Figura II.18

TRATAMIENTO
Limpieza bastidor testigos

Figura II.19

TRATAMIENTO
Doblado de bordes y refuerzo con grapas

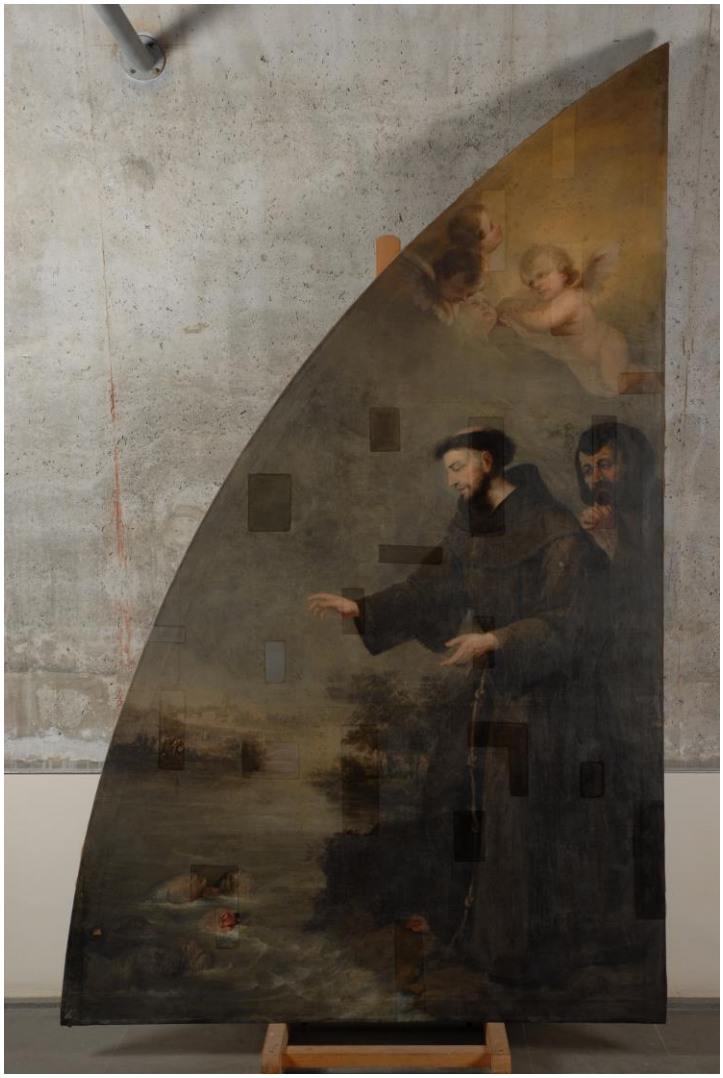
Figura II.20

TRATAMIENTO
Empapelado y Fijación

Figura II.21

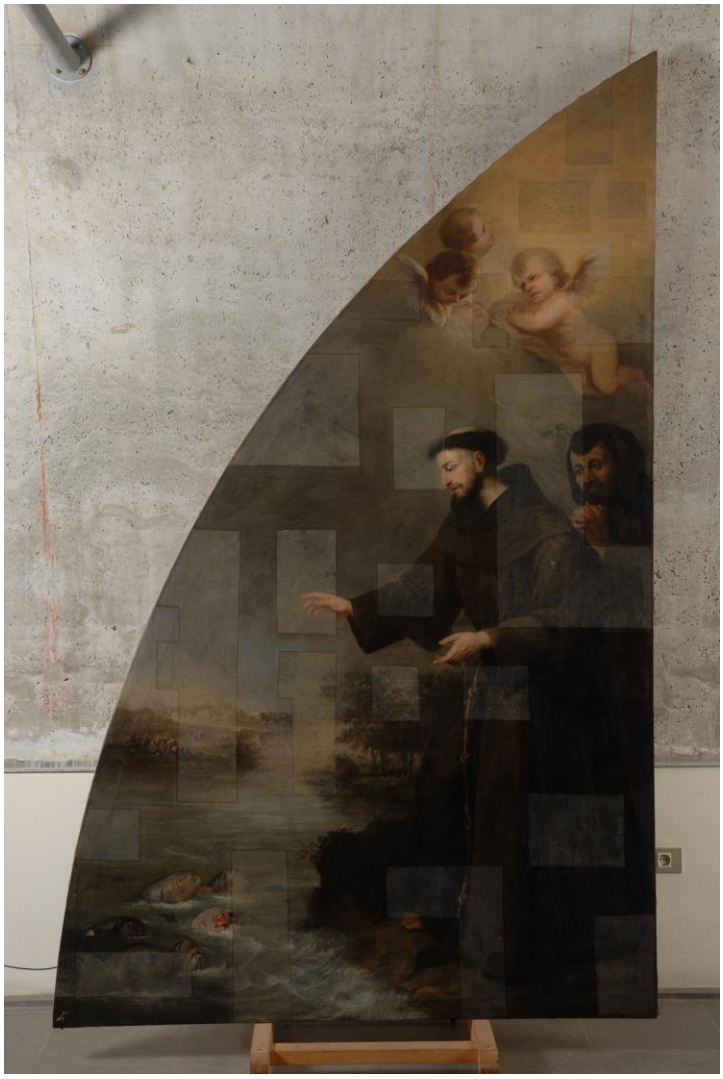
TRATAMIENTO
Rotos. Parches de Beva y gasa

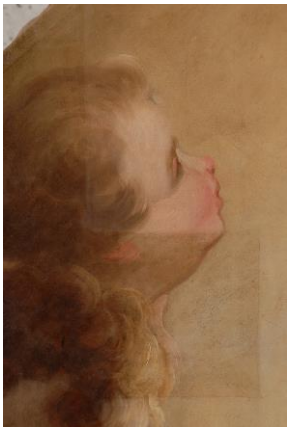
Figura II.22



TRATAMIENTO
Catas de limpieza

Figura II.23





TRATAMIENTO
Testigos de Limpieza

Figura II.24

TRATAMIENTO
Estucado
Reintegración

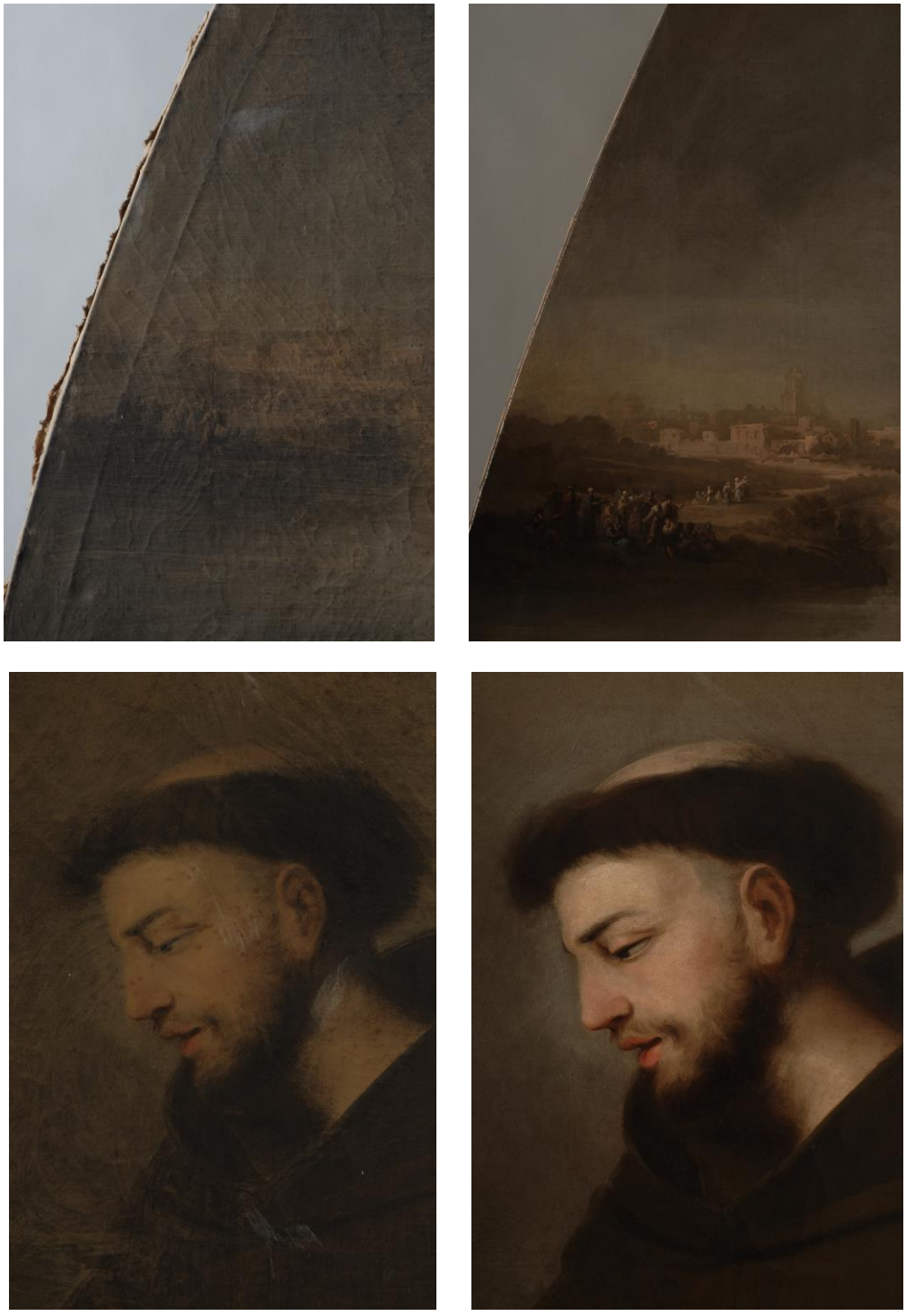
Figura II.25

ESTADO INICIAL Y FINAL DE LA OBRA

Figura II.26

ESTADO INICIAL Y FINAL DE LA OBRA

Figura II.27



ESTADO INICIAL Y FINAL DE LA OBRA

Figura II.28

ESTADO INICIAL Y FINAL DE LA OBRA

CAPITULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO

Estudio fotográfico del estado de conservación inicial y final de la obra y el seguimiento de las distintas fases de la restauración.

Se ha realizado empleando diversas fuentes de luz: normal para detectar daños, deterioros , técnica de ejecución y otros datos y proyección de luz ultravioleta para detectar repintes y distribución y grosor del barniz. con tomas generales y de detalles. Los datos se han ido reflejando en los apartados correspondientes.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

2.1 INFORME DE ESTRATOS PICTÓRICOS:

INTRODUCCIÓN

Se han estudiado tres 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).

P81Q1 Tomada de un roto. Verde grisáceo de la zona de agua y peces.

P81Q2 Ocre del cielo amarillento.

P81Q3 Gris verdoso del agua.

P81Q2
P81Q3
P81Q1

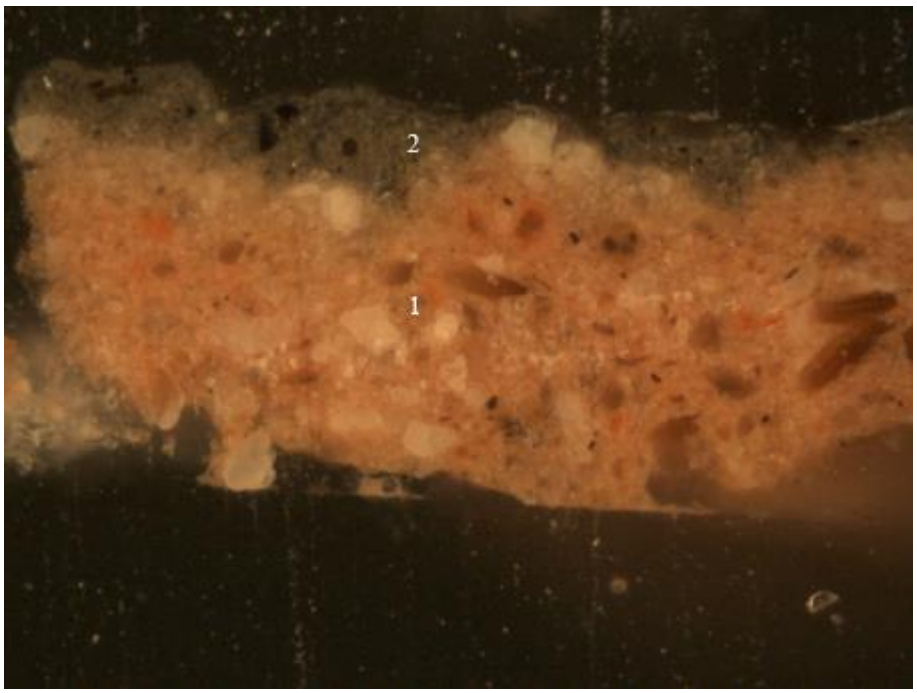


Figura III.2.2. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: E81Q1

Aumentos: 200X

Descripción: Muestra tomada de un roto. Verde grisáceo de la zona de agua y peces.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura III.2.2 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color roja anaranjada con granos gruesos blancos y pardos muy abundantes. Tiene un espesor superior a 225 µm. Está constituida por blanco de plomo, granos de cuarzo y trazas de negro de hueso y tierras.

2) Capa gris pálido con granos negros. Su espesor oscila entre 5 y 50 µm. Está compuesta por blanco de plomo, negro de hueso y granos de calcita.

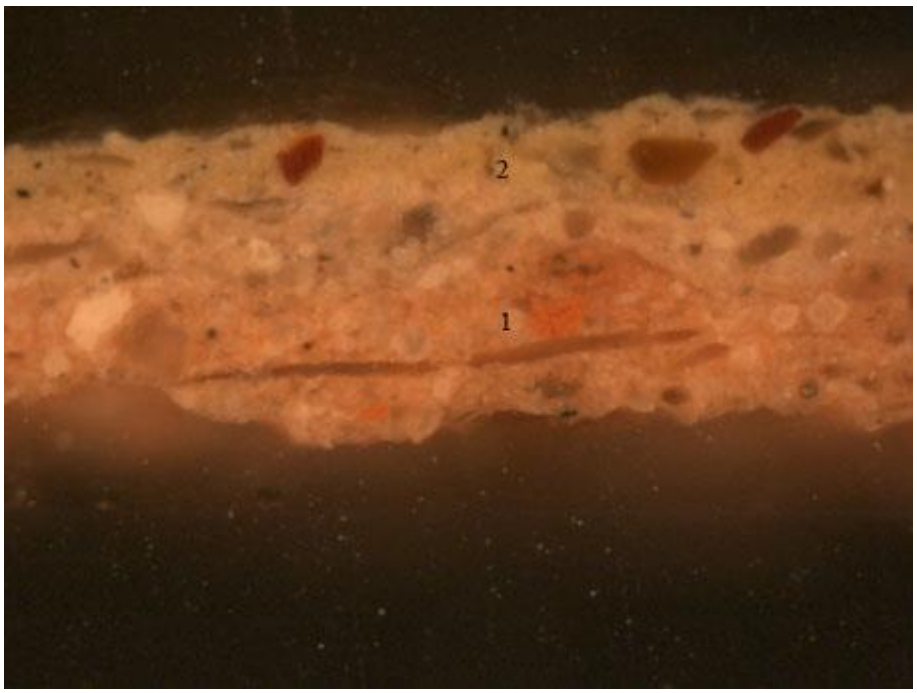


Figura III.2.3. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: E81Q2

Aumentos: 200X

Descripción: Ocre amarillento procedente del cielo.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura III.2.3 y figura III.2.4 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color naranja pálido con abundantes granos blancos, pardos y naranjas. Tiene un espesor superior a 160 µm. Está compuesta por blanco de plomo, granos de cuarzo y trazas de negro de hueso y tierras.

2) Capa de color blanco amarillento con granos ocres y pardos, parece haberse aplicado en dos capas. Su espesor oscila entre 80 y 100 µm. La composición de dicha capa es de blanco de plomo, granos de tierras y granos de negro de hueso.

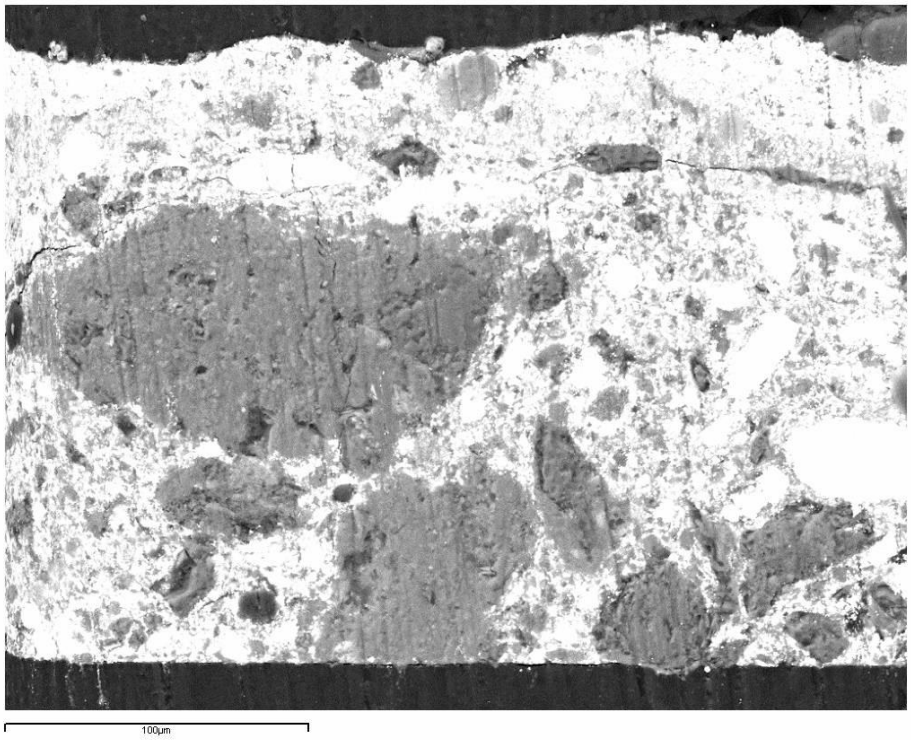


Figura III.2.4. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

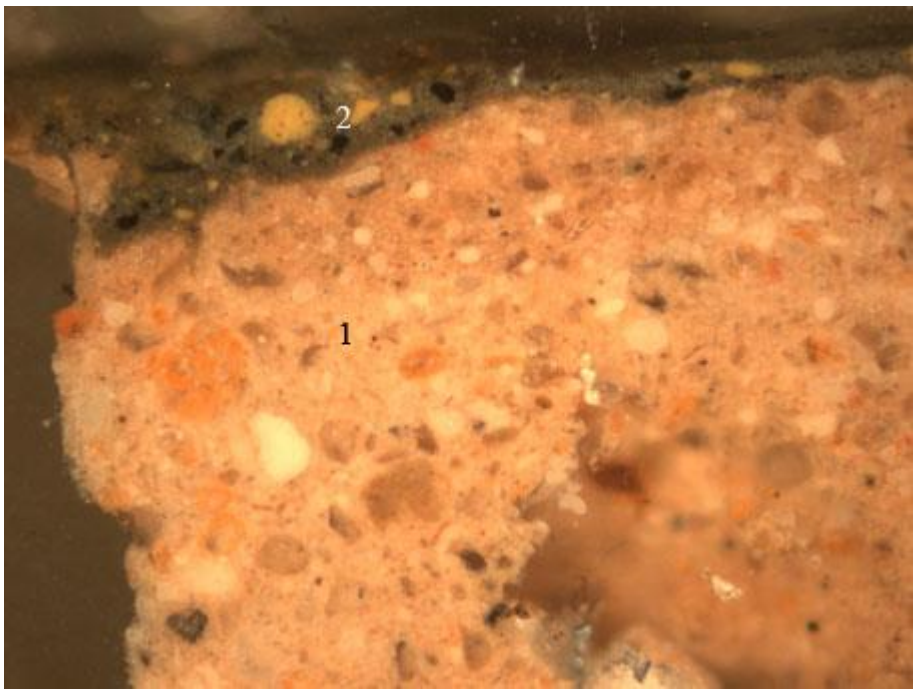


Figura III.2.5. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: E81Q3

Aumentos: 100X

Descripción: Muestra color gris verdoso del agua.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura III.2.6 y figura III.2.7 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color naranja con abundantes granos blancos, pardos, negros y naranjas de diferente grosor. Tiene un espesor superior a 1000 µm. Está compuesta por blanco de plomo, granos de negro de hueso, granos de cuarzo y granos de tierras.

2) Capa de color gris verdoso con granos negros y amarillos formada por blanco de plomo, granos de calcita, granos de tierras rojas y granos de negro de hueso. Capa discontinua con un espesor máximo de 90 µm.

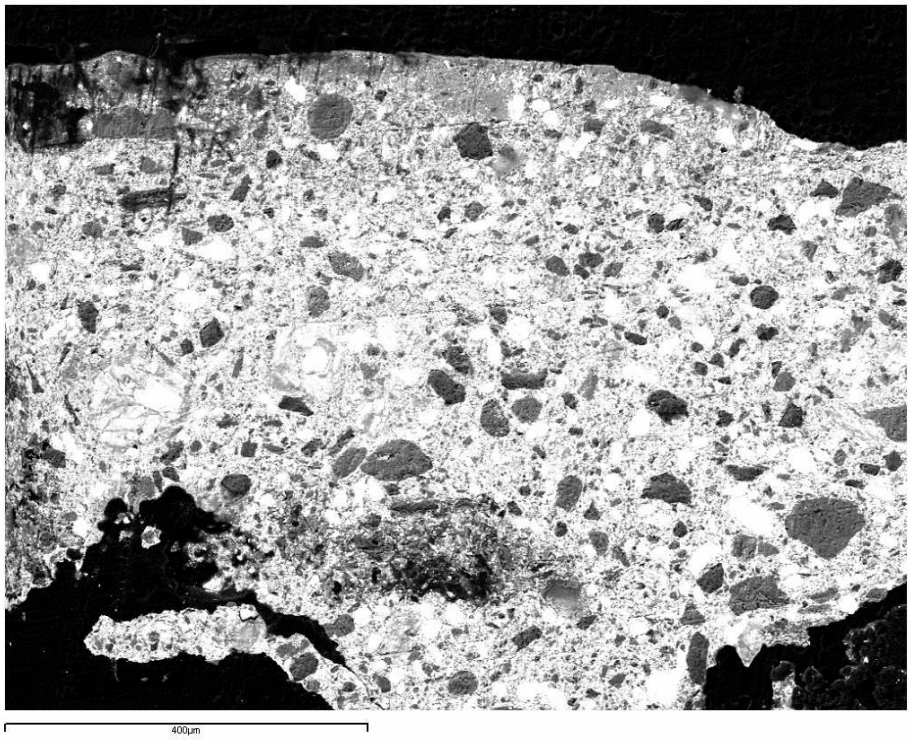


Figura III.2.6. Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

2.2 IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS TEXTILES DEL SOPORTE

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 estereomicroscopio (lupa binocular).
2. Preparación de la muestra
3. Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz trasmitida.

CONCLUSIONES

El tejido original es de lino.

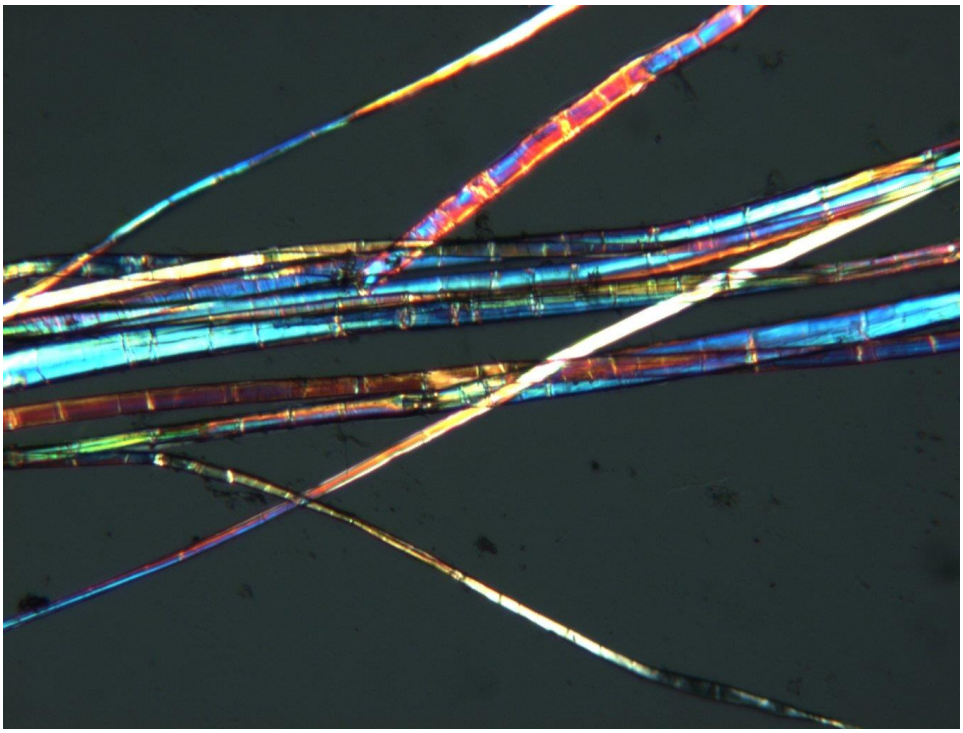


Fig.1. Microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz trasmitida (200X).

3. ESTUDIO MEDIOAMBIENTAL Y DE FACTORES DE DETERIORO

3.1. ANÁLISIS MICROBIOLÓGICO

INTRODUCCIÓN.

Dada la existencia de una serie de manchas de color pardo-negruzco en toda la extensión de la obra, se solicitó por parte de la restauradora un análisis microbiológico.

Efectivamente, este tipo de manchas pueden deberse a la presencia de bacterias y/u hongos con micelio pigmentado (o bien a la liberación de pigmentos sobre el sustrato).

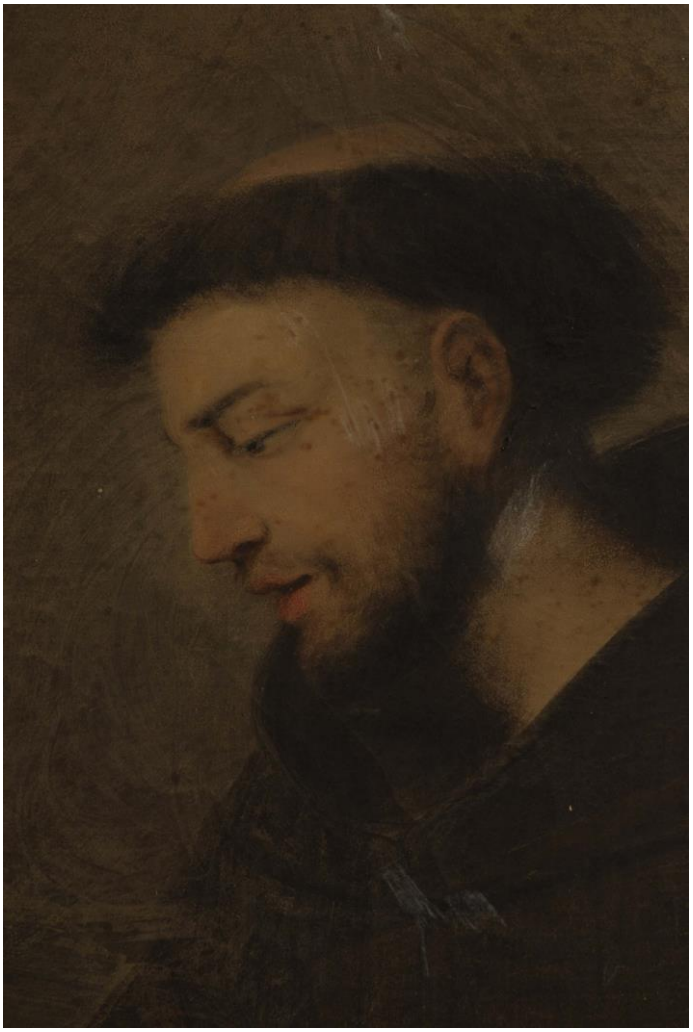


Fig. 1. Manchas pardo-negruzcas (Foto: José M. Santos)

Fig. 2. Fig. 1. Manchas pardo-negruzcas (Foto: José M. Santos)

MATERIAL Y MÉTODO.

Toma de muestras.

En primer lugar se hizo una inspección visual de las mencionadas manchas, no pareciendo estar ligadas a la presencia de microorganismos. No obstante, se tomaron tres muestras pasando hisopos sobre distintas manchas al azar con el fin de realizar un posterior cultivo microbiológico.

Método de análisis.

Con cada una de las muestras obtenidas se realiza un cultivo microbiológico por cuadruplicado, en distintos medios sólidos específicos que favorecen el crecimiento de microorganismos. Estos cultivos se mantienen, en aerobiosis y a una temperatura de 37 ºC, durante un periodo de incubación de 48 horas. Tras la incubación, si se desarrollan

colonias microbiológicas, se procede a su identificación al microscopio óptico con la ayuda de bibliografía especializada.

RESULTADOS.

Tras la incubación, no se produjo crecimiento microbiano, todos las muestras dieron resultado negativo tanto para hongos como para bacterias.

Se concluye por tanto que las manchas no se deben a microorganismos, pudiendo ser su origen de cualquier otra índole (salpicaduras, oxidación, etc.).

EQUIPO TÉCNICO.

- Coordinación de la Memoria final de intervención. **Celia Márquez Goncer.** Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

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

- Análisis biológico y microbiológico. **Victor Menguiano Chaparro.** Biólogo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

- Análisis químico-físico y biológico. **Lourdes Martín García y Auxiliadora Gómez Morón.** Química - Física. 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 28 de Diciembre de 2007

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

Fdo: Lorenzo Pérez del Campo