

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

“SANTA ISABEL DE HUNGRÍA”.

ANTONIO CABRAL BEJARANO

SEVILLA

Noviembre 2007

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: Estudio Histórico-Artístico	2
1. Identificación del Bien Cultural	2
2. Historia del Bien Cultural	3
Capítulo II: Diagnósis y Tratamiento	14
1. Datos técnicos y estado de conservación	14
2. Tratamiento.	23
Anexo: Documentación gráfica	27
Capítulo III: Estudio Científico-Técnico	52
1. Examen no destructivo	52
2. Caracterización de materiales	52
Anexo fotográfico	54
Equipo Técnico	57

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN: "SANTA ISABEL DE HUNGRÍA", DE ANTONIO CABRAL BEJARANO

INTRODUCCIÓN

La presente memoria recoge los estudios y actuaciones realizados a la pintura sobre lienzo "Santa Isabel de Hungría" de Antonio Cabral Bejarano. Pertenece al conjunto de santos ubicados en los lunetos de la capilla del palacio de San Telmo, concretamente en el muro del Evangelio.

Constituye la cuarta obra del grupo denominado "Lote P-F", siendo su identificación: P77 Santo 6. Muro del Evangelio (F-07).

El demandante de los trabajos 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 desarrollan en sus dependencias.

Con la formulación de esta memoria se concluye la Fase B del trabajo, ajustándose al protocolo normalizado PR-ECT del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

En la ella se recoge la diagnosis del estado de conservación implementada con los resultados de la analítica de la muestra extraída, la ampliación del estudio histórico-artístico y los datos generados durante la restauración.

El nivel de preservación que mostraba la obra demandaba una intervención primordialmente conservativa.

En la exposición del tratamiento realizado se relacionan los criterios que han guiado las actuaciones, reflejando de forma pormenorizada los distintos procesos a los que se ha sometido la obra y la metodología empleada para llevarlos a cabo.

CAPÍTULO I. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

N1 Registro: P 77

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO. Santa Isabel de Hungría.

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla Palacio San Telmo.

1.3.4. Ubicación: Muro del Evangelio. Luneto.

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.

Santa Isabel ataviada de reina impone su mano a un tiñoso.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 143,7 x 84,7 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: Aparece en el bastidor y en el marco el número uno.

1.6. DATOS HISTÓRICO-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 doce pinturas en forma de cuarto de círculo o escuadra 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 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 está 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.

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 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 está la del arco toral 900 r.v.

Las cuatro pilastras iguales a la del arco toral y dorar los cuatro 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 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 molduras 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 de SSAA, dorar las molduras de la guardilla nueva y las molduras del arquitrabe y pintarlo 1.400 r.v.

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

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

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

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

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

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

Suma Total: 89.620 r.v.

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

Por arreglar la escalera y resanarla 300 r.v.

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

Por componer las 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 rehundidos 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 él 320 r.v.

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

Por pintar y dorar el escudo y corona que están colocados 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.

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

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 concluidas y entregadas 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 y 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 el resto dibujados.

La bóveda a 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 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, 31 de Agosto 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 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 está 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.

Sintetizando lo expuesto anteriormente: cada luneto tuvo un costo individual de 800 reales de vellón y la pintura y dorado de cada moldura 160 reales de vellón. Los temas representados fueron facilitados por el duque, lamentar que hasta el momento no se ha encontrado en el archivo dicha lista.

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 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 exacto, (aunque está en torno a la década de los sesenta) ni quien lo redacta,

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

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

aunque la teoría más cercana es que lo hace Joaquín Domínguez Bécquer que trabajó para la familia durante esos años.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

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

La dilatada vida del Palacio de San Telmo ha tenido como consecuencia numerosos propietarios y cambios de usos. Creada como nueva sede para la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huérfanos.

A continuación se desglosan 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 establecen tres niveles de conservación en función del estudio organoléptico de las obras. Según la opinión de Elisa Pinilla conservadora restauradora de la Dirección General de Bienes Culturales y autora del mismo inventario, consideraba que esta obra pertenecía al nivel 2 el cual definía como: "el grado de deterioro se ha producido por actuaciones antrópicas accidentales o intencionadas: cableados sobre retablos, repintes en superficies pictóricas o mutilaciones; asimismo pérdidas de materia por humedades, filtraciones o ascendentes. Requieren labores de limpieza restauración y reintegración a medio plazo". Respecto a estos cuadros en concreto lo define su estado de conservación como: "todos destensados y deformados, en parte por las especiales características del formato, cuyo lado curvo ha provocado pandeos en los soportes y bastidores marcados en profundas aristas. Bolsas con acumulación de restos murarios en las zonas inferiores. La capa pictórica oscurecida por depósitos de polvo y

oxidación de los barnices, no obstante son policromías intencionadamente oscurecidas, impide en muchos casos determinar con claridad el dibujo y rasgos de la figuras".

2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Santa Isabel (1207-1231) hija del rey de Hungría consagró su vida a los pobres y enfermos leprosos para los que mandó a construir un hospital. Tomó los hábitos de la tercera orden de San Francisco, muriendo a los veinticuatro años de edad. La dedicación a los pobres ha sido el tema más representado por los artistas como es el caso de esta obra en la que la propia reina curaba las heridas y daba de beber a los enfermos.

La elección de los temas representa a santos y santas vinculados a la devoción de los duques de Montpensier. Al desconocer la lista proporcionada por los Montpensier a Cabral Bejarano, ignoramos sin en ella existía anotaciones al margen que explicaran la causa de tal selección. Es conocida la religiosidad de los duques de Montpensier y en especial de la duquesa. A nivel general, se podría considerar que los santos y santas son reyes y reinas, obispos o papas. Reseñar que de la lista de santos casi la mitad corresponderán con los nombres que le pondrán los Duques de Montpensier a sus hijos, como es el nombre de esta santa, (M^a Isabel Francisca 1848-1919)

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

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

La actividad pictórica de Cabral Bejarano es paralela al periodo histórico en el que se halla la ciudad. Sevilla vive en un cierto desarrollo económico, una clase burguesa que empieza a hacerse su sitio en la sociedad y por tanto demanda y exige sus preferencias artísticas. Por otro lado la iglesia como cliente habitual había perdido su hegemonía de patrocinadora 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. Este interés por la pintura no le era ajeno al duque. Hombre de una cultura exquisita, se había criado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe rey de Francia gran amante de la pintura barroca española. Por ello cuando llega a Sevilla, traía parte de ese legado familiar al que le sumó las compras que fue realizando. Artistas consagrados como Carraci, Ribalta, el Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán por citar algunos. También tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y europeo del momento (Joaquín Domínguez Becquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo o Delacroix etc).

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

Santa Isabel lleva una corona en alusión a su condición de reina, aunque la vestimenta es bastante austera en representación a la vida de oración y recogimiento que llevó. La figura del enfermo está tratada de manera que infunde compasión al espectador. Por último, en el ángulo superior aparece un angelito que sostiene un paño. Esta composición es similar al cuadro de

santa Cristina en el que también aparece un angelito. Lógicamente la temática del cuadro no da pie a grandes alardes técnicos o compositivos, resulta encorsetada a patrones ya bien establecidos desde el barroco.

Existe una cierta intencionalidad en dotar a cada uno de los personajes de la serie, de rasgos definitorios para dar una mayor credibilidad, siendo los santos los que quizás estén mejor logrados.

Esta pintura es una de las doce que realizó para ser colocada en los lunetos de la bóveda de la capilla, como el resto están concebidas de la misma forma no existiendo desigualdad técnica entre ellas. Su lectura en conjunto podría ser definida como una galería de retratos de "santos ilustres", al igual que existía otra de personajes ilustres en las dependencias del palacio. La capilla ya poseía su propio programa iconográfico, bien definido, por ello no había lugar ni espacio para desarrollar otros temas hagiográficos en la nave, aunque sí se colocaron en lo alto de la tribuna las dos escuadras grandes de la vida de San Antonio pero que no se ven a simple vista. Por ello la decisión del duque fue muy respetuosa con el entorno existente.

2.7. CONCLUSIONES.

Es una pintura de corte académico, correcta, sin pretensiones que funciona bien en el espacio en el que está. Tras la restauración se puede disfrutar de su paleta cromática con un resultado más atractivo. Su interés reside por ser parte del conjunto al que pertenece, no se entiende de manera aislada ni fuera de su contexto. Es un fragmento de la historia de la capilla del Palacio de San Telmo de un gusto por este tipo de pinturas.

La serie está concebida de forma austera, con pocos elementos, simplemente los atributos básicos de los santos, necesarios para que se reconozcan. Esta economía de medios puede resultar a veces monótona, pero proporciona gran unidad al conjunto. No hay nada anecdótico y los detalles se reducen sólo a alguna joya, o un textil más o menos elaborado, ésta no era la preocupación de artista que prefiere centrarse en el rostro y en captar de manera subjetiva la santidad del personaje. Sin embargo a veces se puede confundir el misticismo con la quietud.

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. 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.

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.

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

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.

JOSÉ 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.

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 Guadalquivir, Sevilla.

CAPÍTULO II. DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. BASTIDOR.

1.1.1. Datos técnicos.

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 el travesaño central se utilizó el corte radial.

La **tipología** del bastidor queda condicionada por el espacio ocupado por la obra en la capilla: un luneto del muro del evangelio. Por ello adopta el formato triangular.

Posee tres largueros de 2,1 cm. de grosor, el izquierdo e inferior rectos y el derecho curvo, junto con un travesaño central.

Todas las piezas muestran las aristas vivas, carecen de rebaje interno o chaflán, incluso el travesaño central. Éste por ser más fino, queda con su cara externa al mismo nivel que los largueros y separado del lienzo.

Muestra un **tipo de ensamble** habitual en la construcción de bastidores: el llamado de caja y espiga. En este caso adopta la variante de escopladura calada: el contrahilo de la espiga asoma por el canto de los largueros (fig.II.2.).

El travesaño central y el larguero inferior son los que embuten sus espigas en los verticales.

Como sistema de fijación adicional de los ensambles se introducen perpendicularmente en ellos, espigas de madera de 3-4 mm de diámetro. Se sitúan dos en cada uno alineadas en vertical u horizontal de forma arbitraria (fig.II.3.).

El lateral curvo está constituido por la unión de dos piezas, cuyo ensamble se sitúa en la mitad superior. El acoplamiento entre ambos se realiza mediante la introducción de una falsa lengüeta de 14 x 0,7 cm., visible en ambos cantos (fig.II.4.).

El bastidor carece de **sistema de expansión**: no existen cajas en las intersecciones de los cantos para la introducción de cuñas.

Además la presencia de espigas embutidas en los ensambles imposibilita cualquier tipo de movimiento y los transforman en uniones fijas.

Tras la inspección visual, no se han detectado **inscripciones** relevantes, tan sólo la anotación a lápiz del número uno.

1.1.2. Intervenciones anteriores.

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

1.1.3. Alteraciones.

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 en el listón curvo procedentes de antiguas puntillas desprendidas y hendiduras de cabezas de clavos de sujeción al marco.

El soporte de madera mantiene su integridad material original.

1.2. SOPORTE.

1.2.1. Datos Técnicos.

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 de otras obras de la misma tipología y de la misma serie a la que pertenece, confirma 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 cuentahilos 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 recto izquierdo (fig.II.6.).

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.

En el listón vertical se sitúan a intervalos regulares entre 7-9 cm; en el curvo las distancias entre las puntillas se acortan y se disponen entre 4-6 cm., estando más próximas entre sí a medida que se acercan al vértice superior.

En el borde inferior los intervalos oscilan entre 6-9 cm.

La tela del orillo que monta en el lateral derecho conforma el margen más estrecho. Los bordes de tela que montan sobre los demás listones son más anchos sobrepasando los 2 cm. y llegando a rebasarlo en algunos puntos. Los extremos de este margen curvo y los del inferior son muy irregulares, apareciendo deshilachados y en el caso del primero incluso ondulados y despegados del bastidor (fig.II. 5 y 6). Esto se debe a que la adaptación de la tela al contorno curvo hace que el corte se haya realizado aquí de forma oblicua al sentido del ligamento, lo que origina cierta expansión en el tejido.

1.2.2. Intervenciones anteriores.

No se constata que se hayan realizado en la tela intervenciones posteriores a su ejecución.

1.2.3. Alteraciones.

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

El grado de **tensado** de la tela es aceptable y mantiene en general su planitud original, tan sólo son reseñables unos leves abolsamientos oblicuos muy poco marcados.

El estudio con luz rasante ha puesto de manifiesto estas mínimas **deformaciones**, sólo advertidas con luz normal en el primer examen visual por el polvo depositado en ellas (fig.II.10.).

Parecen haber sido motivados por el formato del cuadro y por la tipología del bastidor. Al no presentar una disposición descendente no se cree que se deban a una deformación por el peso acumulativo de la tela. Es probable que en el montaje de la tela no se equilibraran adecuadamente las tensiones entre los laterales recto y curvo que quedan enfrentados entre sí. A ello se une la falta de cuñas en el bastidor que imposibilitó en su momento una correcta funcionalidad expansiva.

Se advierten en la tela otro tipo de deformaciones producto igualmente del tipo de bastidor. La ausencia de bisel en las aristas internas ha dado lugar a la formación de las típicas líneas marcadas por el anverso. La arista del larguero inferior es la que queda más acentuada.

Las marcas del travesaño central son en cambio imperceptibles.

El estado de los **márgenes** del soporte que doblan sobre el bastidor se presenta desigual. El borde izquierdo recto 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.

En los otros márgenes en cambio son apenas perceptibles estos daños.

En el lateral curvo el borde aparece ondulado y deformado, desflechado por sus extremos.

Existen algunos desgarros de la tela en la zona circundante a ciertos clavos donde la tela se ha desprendido (fig. II.5).

Parece haber sido retensado el soporte por este lateral: existe una doble hilera de clavos, perteneciendo los desgarros al primer montaje.

En el borde inferior se advierten algunas **manchas** de oxidación alrededor de las puntillas, no habiéndose detectado en los demás márgenes.

La explicación podría estar en la ubicación de dichos clavos: en la zona inferior la humedad se deposita y permanece más tiempo tras la aplicación de la cola. Además es un lugar de acumulación de polvo y suciedad que a su vez favorece la retención de la humedad ambiental.

En este margen inferior también se detectan algunas puntillas que fueron mal introducidas, originando el filo de la cabeza la rotura de la tela circundante.

El soporte conserva su integridad. Las pérdidas se reducen a los pequeños **orificios o roturas** en el borde curvo que proceden de antiguas puntillas desclavadas. Los demás márgenes permanecen completos.

1.3. Imprimación.

1.3.1. Datos técnicos.

Según se deduce del examen visual y táctil del reverso, la tela aparece impregnada de una sustancia que posiblemente se aplicara por el anverso y que hubiera traspasado por reverso. Aunque se debió extender de forma uniforme, la capa pudo ser espesa, ya que en el reverso se observan zonas de absorción desigual.

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 clara.

La analítica practicada a una muestra de color pardo extraída del fondo, concluye que la imprimación es de color anaranjado. Está constituida por

tierras y blanco de plomo, con granos de cuarzo y carbonato cálcico. Tiene un espesor superior a 250 µm.

El color y la textura de este estrato se pueden apreciar claramente a través de un pequeño arranque que se produciría de forma accidental durante la colocación del marco: es posible que el listón que hace contacto con el anverso estuviera manchado de alguna sustancia que se adhiriera a la superficie y que provocara el arranque conjunto de los estratos de color e imprimación. El estrato se aplicaría como una capa uniforme y densa.

1.3.2. Intervenciones anteriores.

No se han llevado a cabo reposiciones de este estrato.

1.3.3. Alteraciones.

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 del arranque antes mencionado. 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 sólo han provocado en los dos estratos la formación de un **cuarteado** poco relevante. Casi toda la superficie aparece exenta de esta patología.

El único craquelado apreciable presenta un trazado amplio, describiendo líneas ligeramente levantadas en cresta, algunas sólo perceptibles con luz rasante.

Se distribuyen por varias zonas de la superficie pictórica.

En el vértice superior adopta la forma de líneas transversales, ligeramente oblicuas y distantes entre sí. En esta localización se agrupan configurándose como las más pronunciadas.

En los ángulos inferiores son menos perceptibles y discurren de igual modo: paralelas y más próximas unas de otras.

En la marca de la arista inferior del bastidor también se advierten líneas de cuarteado en torno a ella.

En el rostro de la santa aparecen varias líneas dispersas poco pronunciadas.

En la cabeza del tiñoso se advierte un craquelado de tipo concéntrico.

El estrato de imprimación conserva su integridad. Las únicas **lagunas** que pueden considerarse se refieren a las descritas por el roce del marco. Una se sitúa en el margen izquierdo y es de pequeño formato, y la otra de tamaño aún menor en la zona central. (fig.II.14.).

Los extremos de dichas lagunas no presentan levantamientos ni falta de adhesión. En el soporte que dejan al descubierto ha quedado la impronta del color rosáceo de la imprimación.

1.4. Película pictórica.

1.4.1. Datos técnicos.

La representación de santa Isabel de Hungría curando a un tiñoso y en actitud contemplativa responde al tratamiento y **técnica pictórica** imperante en el siglo XIX respecto a los temas religiosos.

Sostiene en su mano izquierda un cuenco y en la derecha un paño con el que cura las heridas del niño (fig.II.7). Viste traje de época y corona por su condición real. En la mitad superior un ángel porta un paño que le ofrece a la santa.

Se trata de una pintura elaborada siguiendo unas pautas academicistas. En la paleta predomina el uso del tono ocre que ocupa el fondo de la composición, constituyendo un plano casi monocromo y difuminado.

El contraste de color lo introduce el vestido al mostrar un corpiño amarillo con mangas y falda rosadas, lo cual enriquece el cromatismo del cuadro.

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

El rostro (fig.II.8.) y las manos (fig.II.9.) aparecen más trabajados que el resto, con pinceladas poco marcadas y más difuminadas, para conseguir definir y perfilar mejor los rasgos. Destaca el detalle y minuciosidad con la que se representa la joya que adorna el vestido.

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.

Las sombras y el cabello muestran, por el contrario, una capa pictórica mucho menos cubriente, conseguidas a base de veladuras.

Los personajes secundarios están menos trabajados. El niño aparece en un plano poco iluminado, por lo que se le resta preponderancia en la composición. Los rasgos aparecen esbozados, poco perfilados y con escasa materia, apreciándose incluso el trazo del dibujo subyacente en algunos elementos como en las manos (fig.II.9.).

El ángel recibe un tratamiento pictórico similar: su figura se plasma de forma muy difuminada, con la carnación en tonos muy suaves que casi se funde con el entorno (fig.II.8), siendo visibles igualmente las líneas del dibujo previo.

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.

La analítica practicada a la muestra obtenida del fondo, concluye que se trata de una capa marrón compuesta por feldespatos potásicos (tierras), granos de blanco de plomo, como componente minoritario, y negro de huesos como pigmento mayoritario.

1.4.2. Intervenciones anteriores.

Al igual que los demás elementos, la capa de color no ha sido intervenida. El examen con luz ultravioleta así lo confirma, no detectándose retoques realizados a posteriori (fig.II.11).

1.4.3. Alteraciones.

El nivel de conservación de la pintura 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.

Por último, la pintura preserva su integridad total, exceptuando las **lagunas** ocasionadas por los pequeños roces del marco anteriormente expuestos.

Como único deterioro reseñable de este estrato habría que considerar la alteración en la apreciación cromática, debido a la transformación sufrida por la capa de protección, que distorsiona los colores reales.

Tras el desmontaje del marco, se ha apreciado la modificación sufrida por algunos tonos.

En los márgenes del cuadro ocultos por el marco se conservan los colores intactos. Éstos no han sufrido transformación alguna por no haber estado sometidos a la degeneración del barniz.

Esta patología es especialmente perceptible en los bordes correspondientes al fondo, donde se mantiene la capa de color siena con un tono mucho más intenso y brillante (fig.II.12), y en el borde inferior, donde el color rojo de la falda conserva toda su viveza original.

No obstante, la valoración exacta de estos cambios cromáticos se podrá realizar mejor una vez eliminada la capa de protección, para poder determinar en qué medida la degradación del barniz ha distorsionado los tonos.

1.5. Capa de protección.

El barniz original ha sufrido un proceso de deterioro evidente. 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 y oscurecido que amortigua y enturbia los tonos.

Las características del barniz original 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.

Por otro lado, la alteración sufrida por el barniz en la zona del vestido parece deberse más a la aplicación de alguna sustancia que a la degradación experimentada por la exposición a los agentes externos. Adopta la apariencia de un estrato blanquecino y granuloso, visualizándose los cercos de la posible aplicación bajo el límite del color alterado (fig.II.13).

1.6. Depósitos superficiales.

El polvo y la suciedad están más presentes en el anverso que en el reverso. Sobre la superficie pictórica los acúmulos se hacen visibles de varias formas: el más superficial se deposita como polvo blanco sobre las leves deformaciones del soporte, bajo éste aparece una suciedad adherida que constituye un estrato espeso y opaco que ennegrece y enmascara la pintura, especialmente presente en la mitad superior.

Existe otra variante de suciedad presente sobre la obra en forma de minúsculos gránulos oscuros y dispersos, que se depositan igualmente en el vértice superior así como en el canto curvo del bastidor.

Se advierte unas manchas o salpicaduras blanquecinas en puntos dispersos, y arañazos y rozamientos a nivel superficial, provenientes de manipulaciones incorrectas.

En puntos aislados de los bordes existen partículas de oro adheridas procedentes del contacto con el marco (fig.II.14).

En el reverso sólo se aprecia un polvo superficial sobre bastidor y soporte, sin haber hallado los habituales depósitos remetidos entre la tela y el bastidor.

Al quitar el marco se observa en algunas zonas la formación de una línea oscura que contornea la pintura, posiblemente de suciedad acumulada.

Las deyecciones de insectos son escasas.

1.7. 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 casi irrelevantes. 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.
- Capa pictórica: permanece intacta la concepción original de la pintura por la falta de retoques y repintes posteriores. La correcta apreciación de algunos tonos se ve alterada por la aplicación de alguna sustancia ajena degradada.
- Capa de protección: el barniz original muestra la degeneración producto del envejecimiento y de la oxidación natural de las resinas.
- Depósitos superficiales: son el resultado de la normal acumulación en el tiempo de la suciedad y del polvo ambiental.

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La intervención se ha llevado a cabo en las dependencias que el IAPH ha habilitado para el desarrollo del proyecto de San Telmo, concretamente las obras de pequeño y mediano formato se han situado en la entreplanta del taller de tejidos.

Para la realización de los trabajos se ha utilizado la infraestructura y el material disponible en el centro.

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 que se relacionan a continuación se adaptan al nivel de preservación descrito anteriormente. Al considerarse éste como relativamente aceptable, los criterios aplicables han sido preferentemente de tipo conservativo, primando o comenzando por aquellos procesos que exigen una intervención de tipo parcial. Este criterio se ha adoptado concretamente en el bastidor.

El soporte, dado su correcto estado, se ha evitado someter a manipulaciones innecesarias, como el desmontaje y la colocación de bordes.

El tratamiento de otros elementos de la obra como la capa de protección, o las pequeñas alteraciones de la capa pictórica, se ha abordado de una forma más integral. Para ello se han tenido que acometer procesos de restauración en lo referente a las fases de limpieza, reposición y reintegración de la capa pictórica.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

2.2.1. TRATAMIENTO DEL BASTIDOR.

En el informe-diagnóstico se propugnaba el mantenimiento del bastidor original, dado el buen estado de conservación que presentaba, y dicha propuesta se ha llevado a cabo en la intervención.

Aunque morfológicamente el bastidor no reunía todos los aspectos requeridos en un bastidor (biselado de aristas y sistema de expansión), en la decisión de su reutilización ha primado la circunstancia anterior y su adecuado nivel de preservación por encima de dichas deficiencias.

Además se ha evitado el desmontaje de la obra, al ser innecesario someter al soporte a un tratamiento específico que precisara tal operación.

Por tanto el bastidor sólo se ha intervenido por el reverso del mismo, intentando mejorar en la medida de lo posible sus características formales. La falta de chaflán en sus aristas internas se ha subsanado mediante el lijado de las mismas. Se ha dispuesto una protección entre el bastidor y el soporte para proceder al lijado sin riesgo para la tela. Con esta operación se han creado unos biseles no muy pronunciados pero sí suficientes para evitar en el futuro la progresión de las marcas de las aristas.

El proceso de limpieza ha consistido en la extracción previa del polvo depositado mediante su aspiración y cepillado con brocha.

La suciedad adherida en la madera, especialmente acumulada en los bordes horizontales, se ha eliminado con la ayuda de hisopos impregnados en agua + etanol 50:50 (fig. II.15).

2.2.2. TRATAMIENTO DEL SOPORTE.

El aceptable estado de conservación de la tela desaconsejaba, por innecesaria, la intervención de tipo integral.

Dada la integridad del soporte, su escaso índice de fragilidad y el grado de planitud conservado, se ha optado asimismo por no llevar a cabo tratamientos localizados.

Se reducían sus patologías a una leve deformación producida por la arista inferior del bastidor, la cual no resultaba lo suficientemente relevante como para someter esta zona a procesos basados en la aplicación de peso, humedad y calor controlados.

Por tanto el tratamiento llevado a cabo en el soporte ha sido preferentemente de tipo conservativo, limitándose a una actuación parcial centrada en los bordes.

Como operación preliminar se ha procedido a la limpieza del reverso con ayuda de brocha y aspirador, realizándose de forma simultánea a la del bastidor.

Se ha insistido en la extracción del polvo acumulado entre éste y la tela, especialmente en la zona del listón inferior, para lo cual ha sido necesaria la ayuda de una herramienta afilada o espátula que desprendiera los depósitos adheridos entre ambas superficies.

El estado en que se encontraban los bordes curvo e inferior, en su mayor parte deshinchados y con una importante acumulación de polvo y suciedad, aconsejaba un tratamiento parcial de los mismos para su adecentamiento.

En primer lugar se ha procedido a la limpieza: tras el aspirado realizado inicialmente, se han utilizado hisopos humedecidos en agua+etanol al 50%. Mediante esta operación se ha eliminado en gran parte la suciedad que impregnaba la tela (fig.II.15).

Además, con el objeto de ocultar los extremos deshilachados e irregulares y para evitar mutilar el soporte si se optaba por recortarlos, se ha preferido realizar una doblez por su línea perimetral con ayuda de un ligero planchado, remetiéndolo de este modo el borde deteriorado de la tela.

Finalmente se han revisado los clavos de los bordes. Al constatar la falta de sujeción parcial por la pérdida de alguno o por haber traspasado la tela en otros casos, ha sido necesario grapar el lienzo en los espacios existentes entre los clavos.

Se ha optado por no reemplazarlos por grapas para no dañar la tela circundante debilitada durante la operación de extracción de clavos.

2.2.3. TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA.

El buen estado que mostraba en general la capa pictórica y la imprimación hacía innecesaria la **fijación** de ambos estratos.

No obstante, algunas líneas de cuarteado algo marcadas se han tratado de forma puntual.

Se han intentado asentar mediante un empapelado localizado y con la ayuda de la espátula térmica. Con este proceso se ha obtenido un resultado sólo aceptable, ya que no han llegado a bajar totalmente.

Estos craquelados que se mantienen se pueden considerar naturales y producto del envejecimiento de los materiales, y no interfieren en la preservación de la obra en el futuro, por haber sido fijados, ni en la apreciación estética de la obra.

El sistema empleado en la **limpieza** de la superficie pictórica ha sido el habitual de tipo químico con la ayuda mecánica de hisopos (fig.II.16).

Previamente se ha llevado a cabo el test de disolventes, depositando una gota sobre el barniz para comprobar la capacidad de disolución de cada uno y se han realizado catas en las diversas tonalidades de la composición. Se han comenzado las pruebas por los de acción más débil (isooctano, disopropileter, isopropanol), constatándose que el que actuaba de forma más eficaz para la remoción del barniz oxidado era el compuesto por la mezcla de isooctano e isopropanol en la proporción 50:50 (fig.II.17 y 18).

El grado de limpieza ha sido uniforme en casi toda la superficie pero sin llegar a un desbarnizado completo ya que algunos motivos con valores cromáticos oscuros habían recibido acabados a base de veladuras o barniz coloreado para conseguir profundidad en los tonos.

Es el caso del pelo y algunas sombras del tercio inferior, en los cuales la remoción del barniz se ha limitado mediante el empleo de una mezcla de disolventes en la que se varía la proporción de isooctano e isopropanol en 60:40. Este tratamiento pictórico es común con otras obras de Cabral Bejarano, como en el luneto "San Clemente", donde la limpieza de determinados elementos, como la barba o algunas sombras se abordó del mismo modo.

Aplicando esta metodología de limpieza se ha continuado con el procedimiento habitual, dejando en un primera fase varios testigos para el seguimiento fotográfico (fig.II.19, 20 y 21), y en una segunda fase, tras la eliminación de éstos, se ha igualado y perfeccionado la limpieza contando con la ayuda puntual del bisturí.

Una vez eliminado el barniz, se constató la existencia de pequeños cercos de salpicaduras a modo de manchas pardas en puntos dispersos del fondo y mano de la santa. Éstos ofrecían resistencia a su remoción total, posiblemente por haber afectado a la capa pictórica.

En la pequeña laguna del margen izquierdo, se ha repuesto la capa de imprimación mediante el **estucado** y enrasado con sulfato cálcico y cola animal (fig.II.22).

En una primera fase de la **reintegración**, se ha empleado técnica acuosa y sistema discernible a corta distancia mediante un rayado fino o rigatino. Una vez barnizado, se ha retocado e igualado la laguna con pigmentos al barniz Maimeri siguiendo el mismo criterio (fig.II.23 y 24).

Las pequeñas manchas dispersas procedentes de salpicaduras, al no haber sido posible su completa eliminación, se han entonado mediante veladuras.

El **barnizado** está previsto realizarlo en dos fases: en una primera se ha aplicado a brocha empleando barniz de retoques Vibert de la casa Lefranc Bourgeois rebajado en esencia de petróleo al 20%. Se tiene previsto repetir la operación cuando los lunetos estén todos finalizados, con objeto de igualar el barniz. Entonces se consensuará la necesidad de emplearlo de forma pulverizada.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura II.1

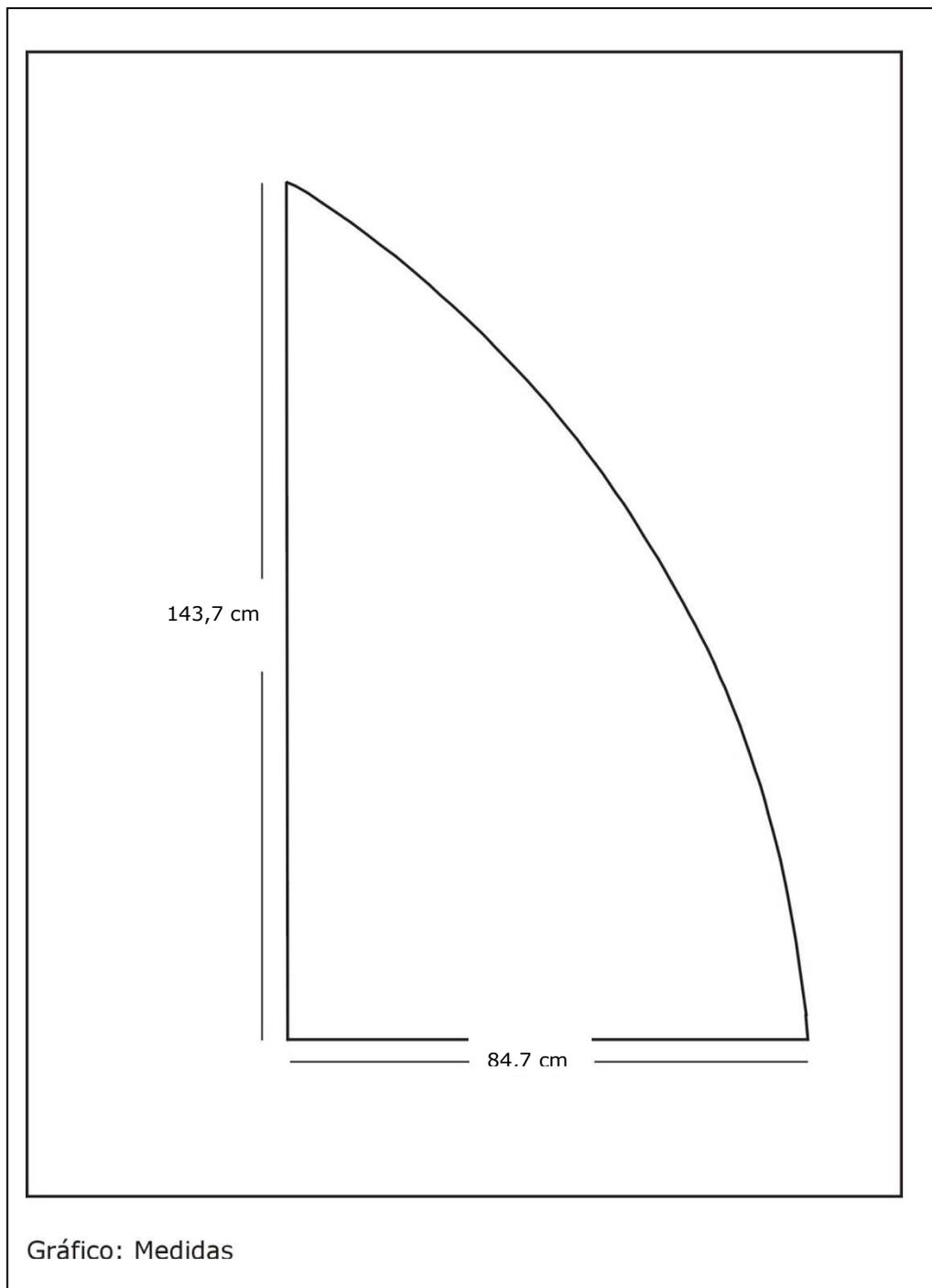


Figura II.2

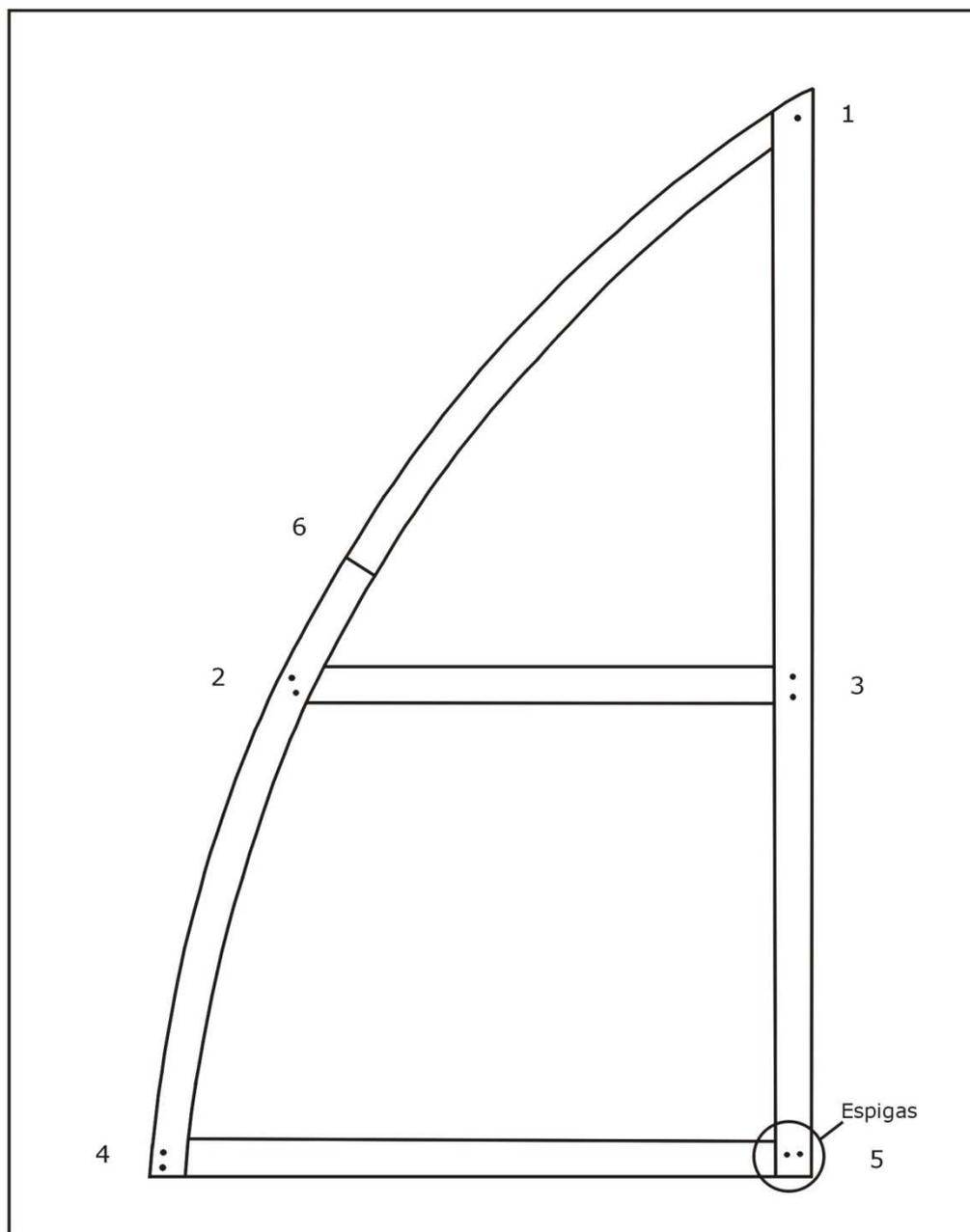
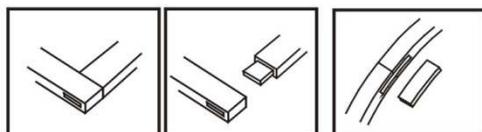


Gráfico bastidor: ensambles



1,2,3,4 y 5

6

Ensamble de escopladura
Calada

Acoplamiento
Con lengüeta

Figura II.3



Reverso del soporte y bastidor.

Figura II.4

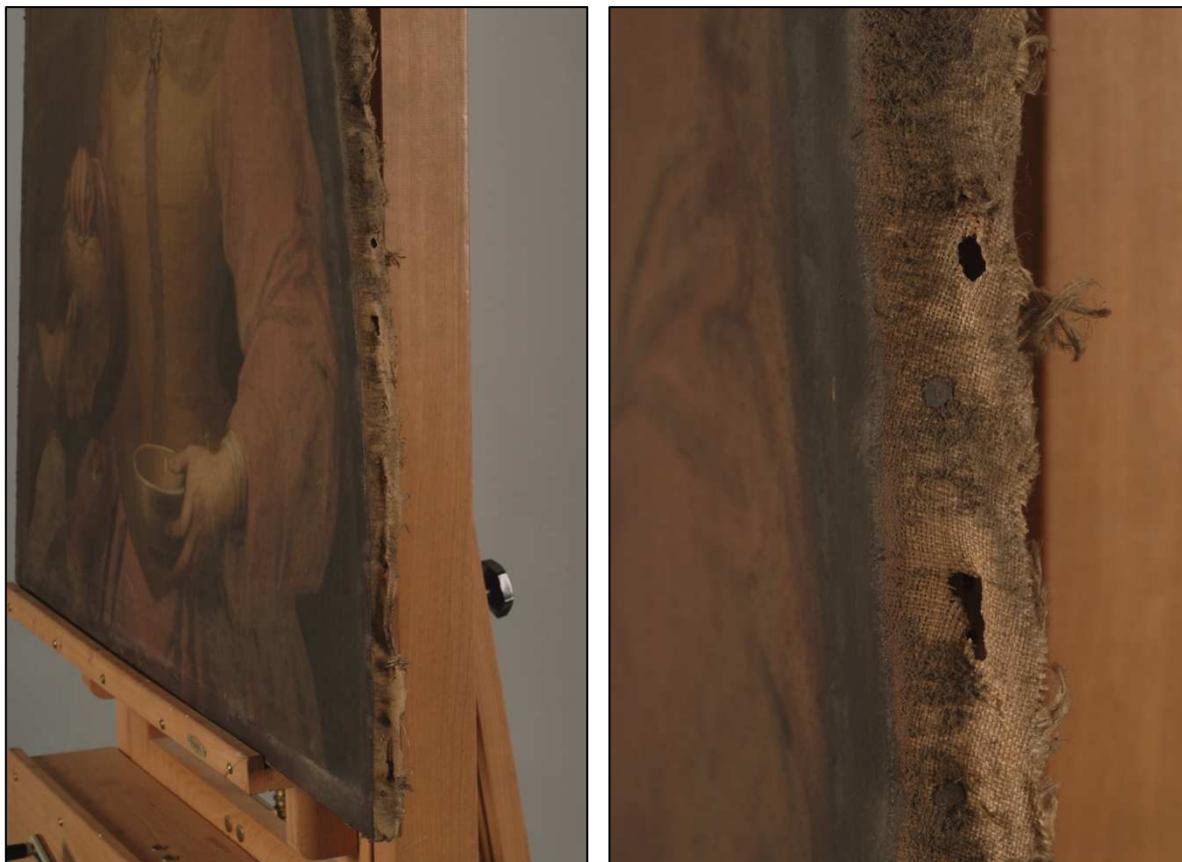


Detalle del ensamble del travesaño de caja y espiga con escopladura abierta, espigas, y acoplamiento del larguero curvo con lengüeta.



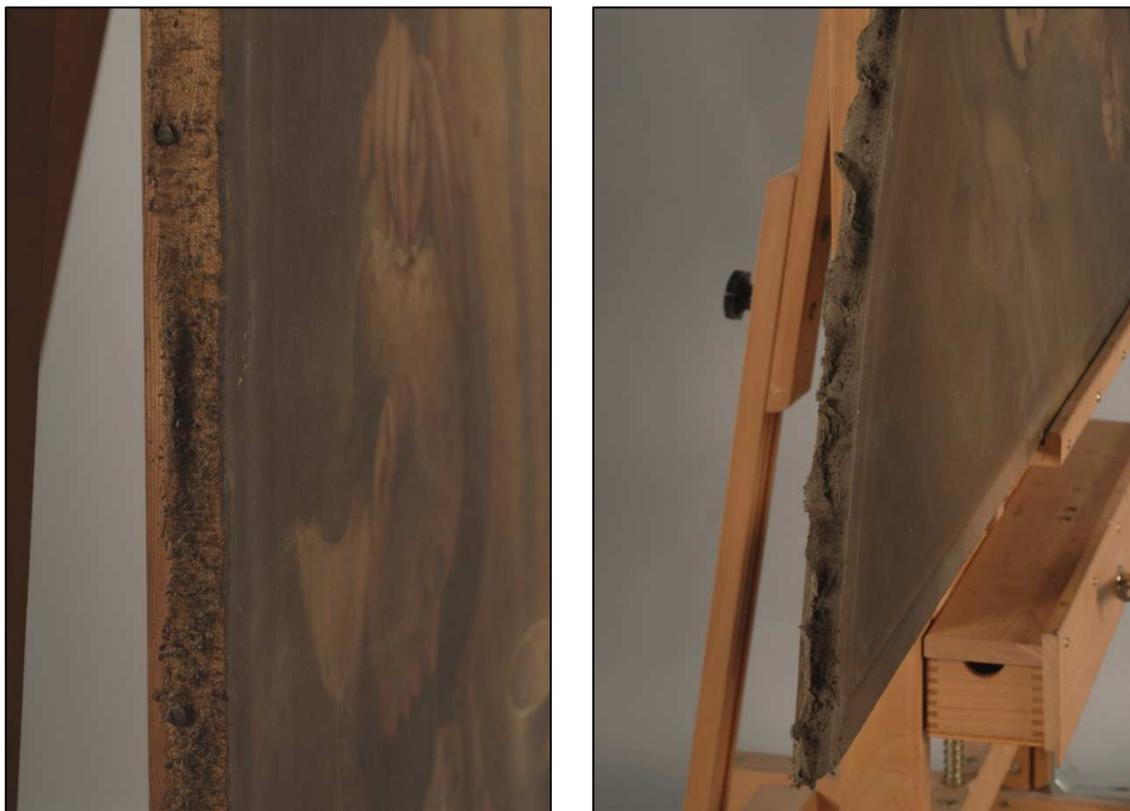
Detalle del vértice superior con inscripción a lápiz en bastidor y marco.

Figura II.5



Margen curvo del soporte y detalle: tela perforada por clavos, deshilachamientos y suciedad depositada.

Figura II.6



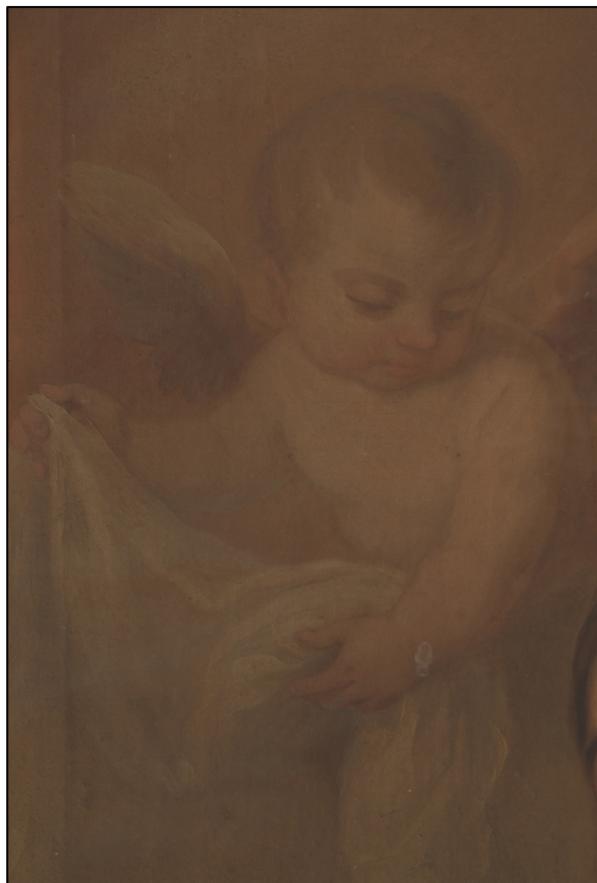
Detalles del borde recto y curvo del soporte: guirnaldas de tensión en el primero y deformaciones en el segundo. Suciedad acumulada.

Figura II.7



Vista general de la pintura.

Figura II.8



Detalles de la técnica pictórica.

Figura II.9



Detalles de la técnica pictórica.

Figura II.10

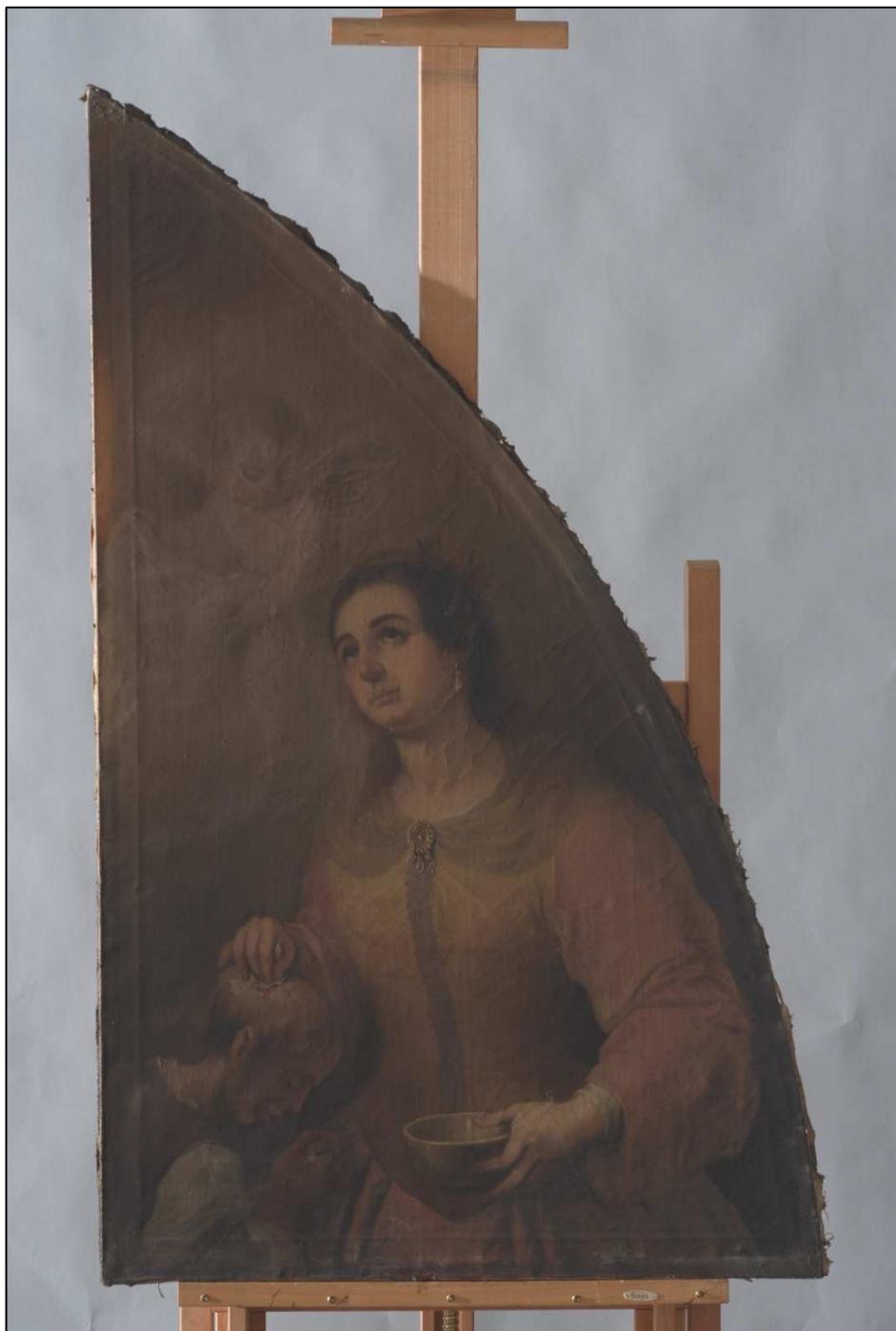


Foto con luz rasante que resalta las deformaciones del soporte: marcas de las aristas del bastidor y líneas de cuarteado.

Figura II.11



Foto con luz ultravioleta que constata la falta de repintes.

Figura II.12



Detalle de la zona oculta por el marco: el barniz se conserva inalterable.

Figura II.13



Degradación sufrida por el barniz en la zona del vestido, y retención de polvo entre el marco y la pintura.

Figura II.14



Detalle del margen izquierdo con desprendimiento de imprimación y capa pictórica y adhesión de partículas de dorado, producidos ambos deterioros por contacto con el marco.

Figura II.15



Fase de limpieza del soporte y bastidor.

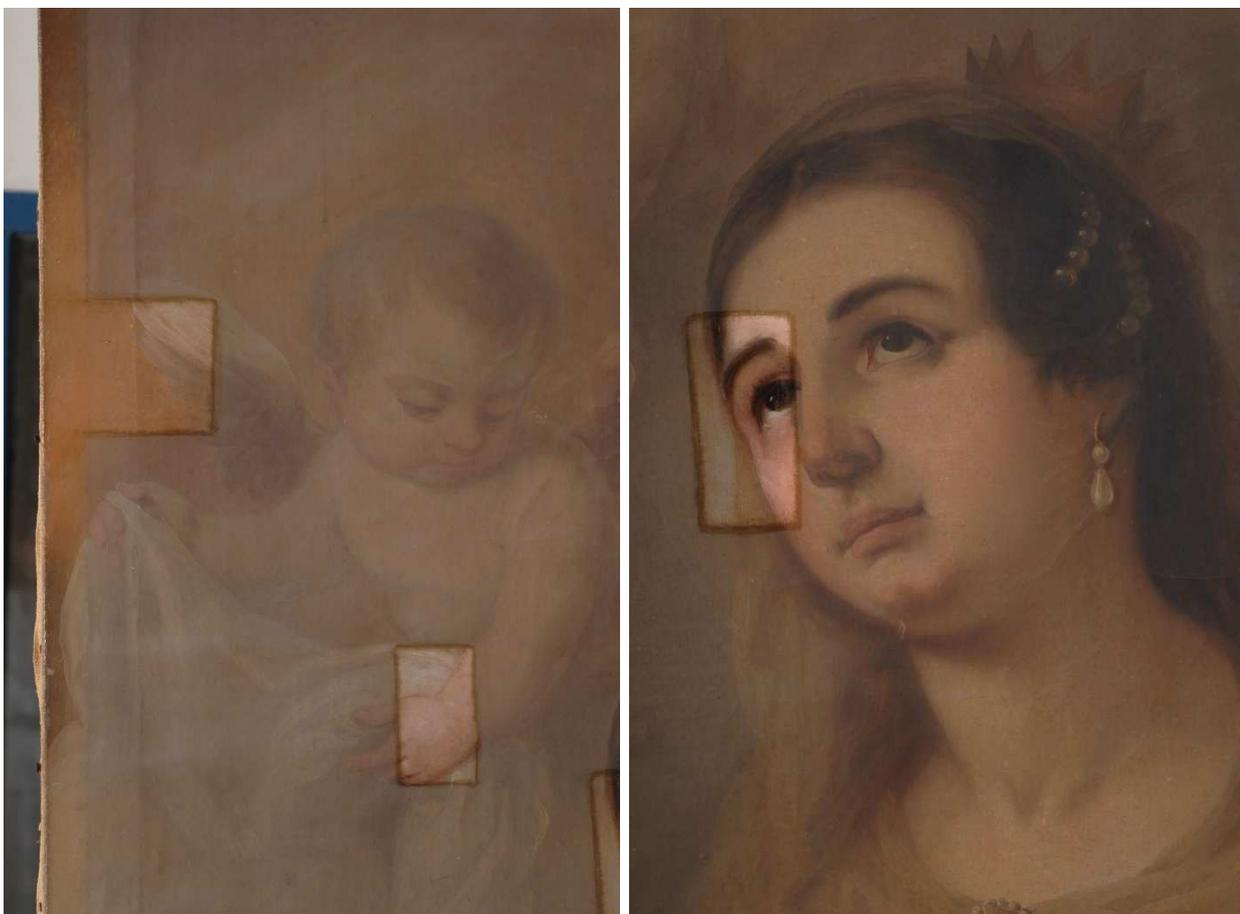


Figura II.16



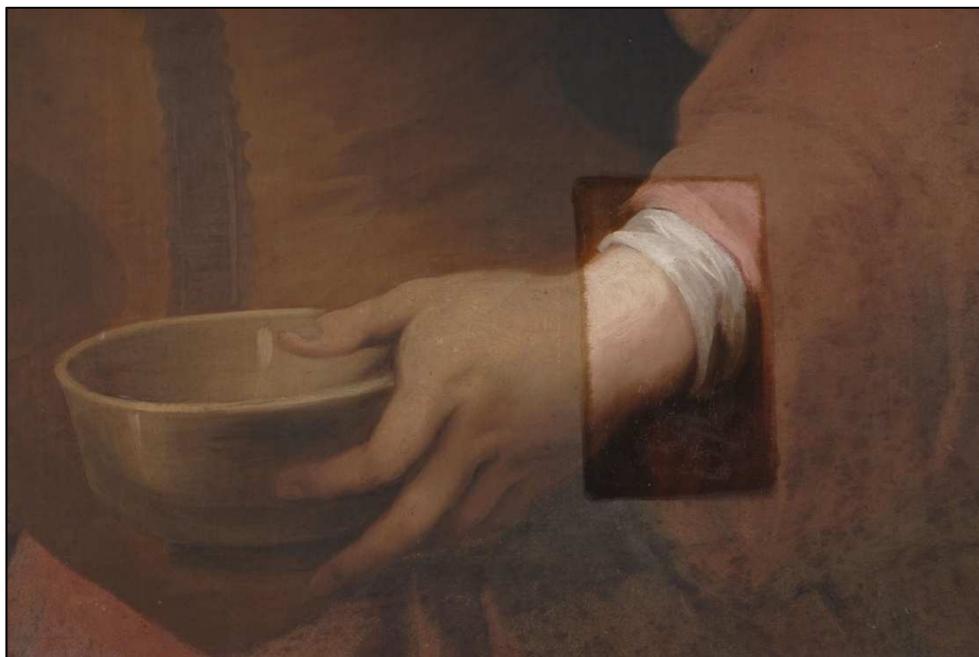
Catas de limpieza.

Figura II.17



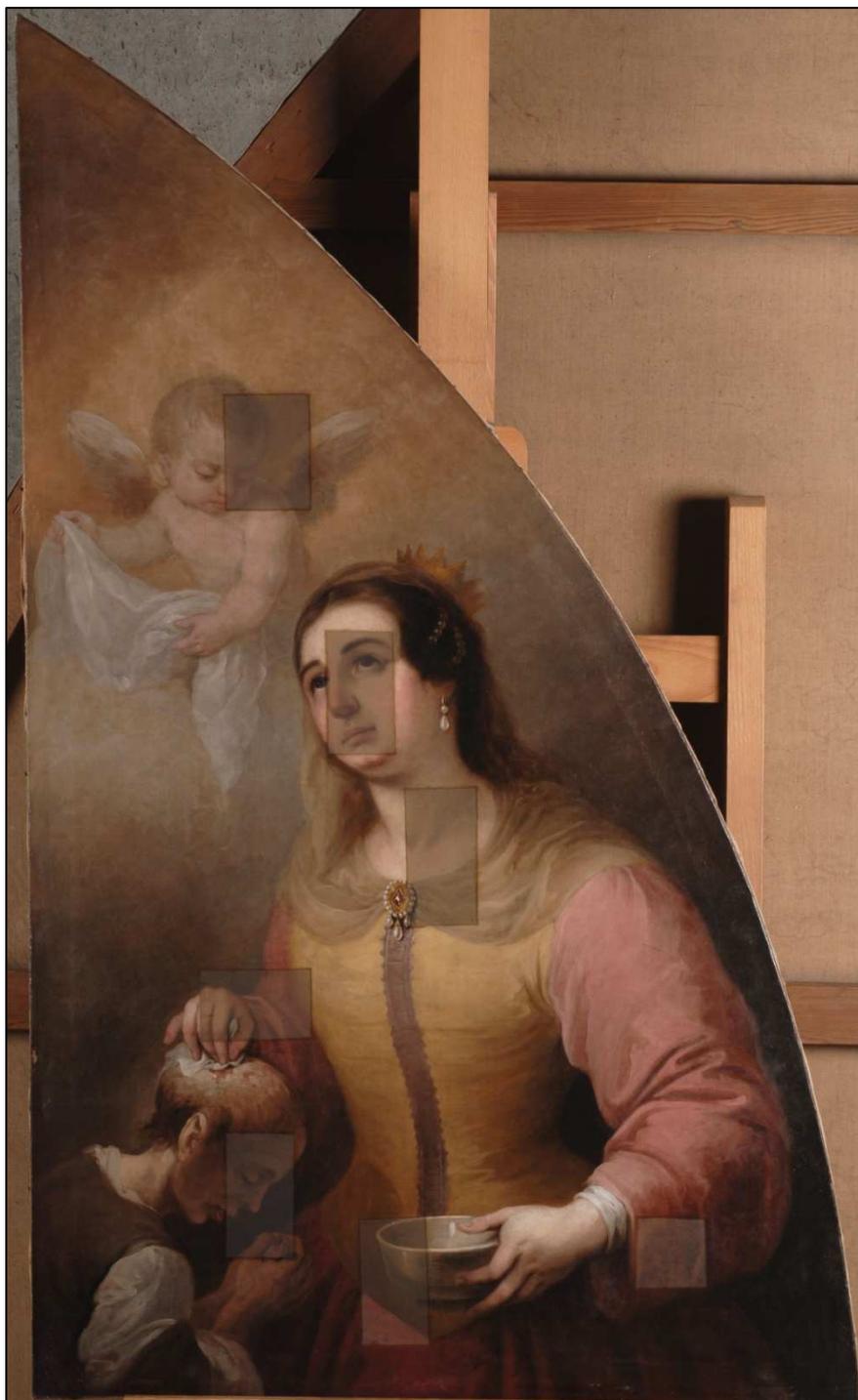
Detalles de catas de limpieza.

Figura II.18



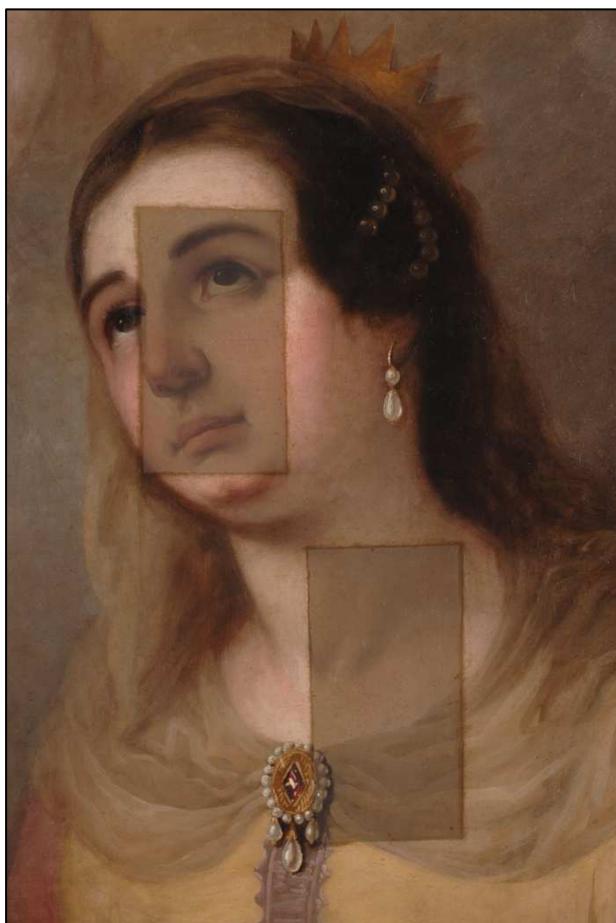
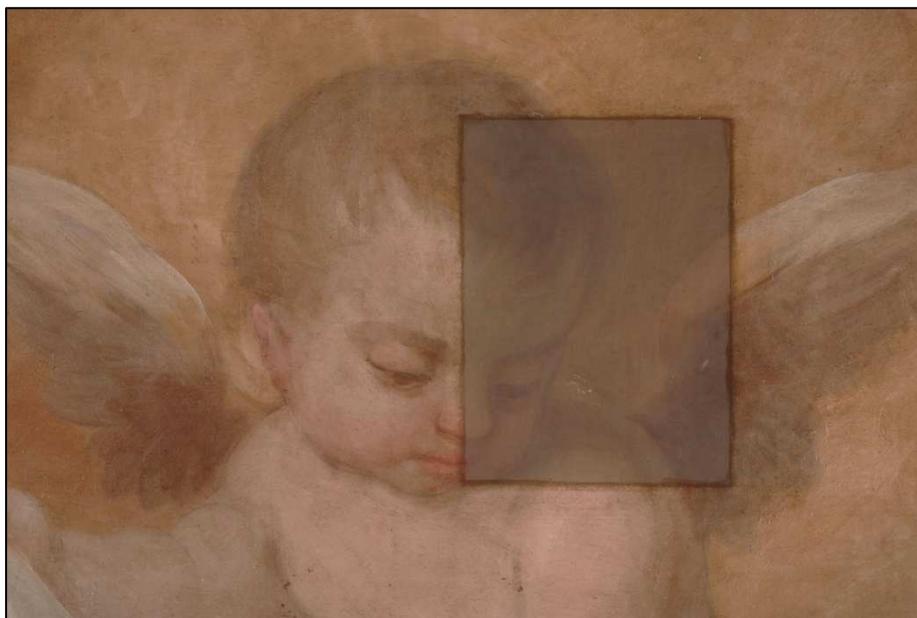
Detalles de catas
de limpieza.

Figura II.19



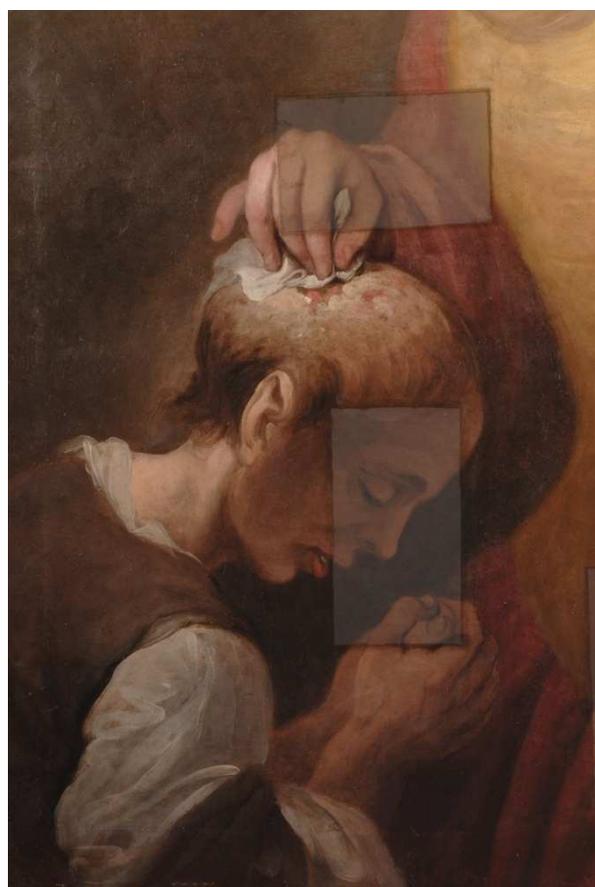
Testigos de suciedad.

Figura II.20



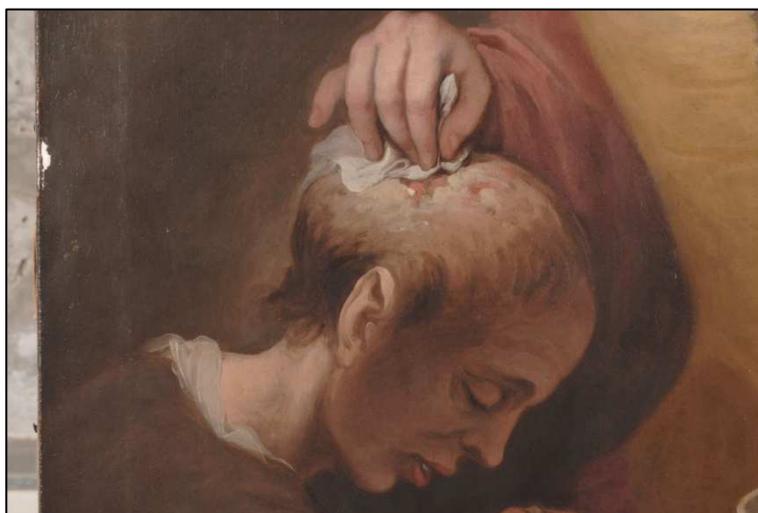
Detalles de testigos de
sucedida.

Figura II.21



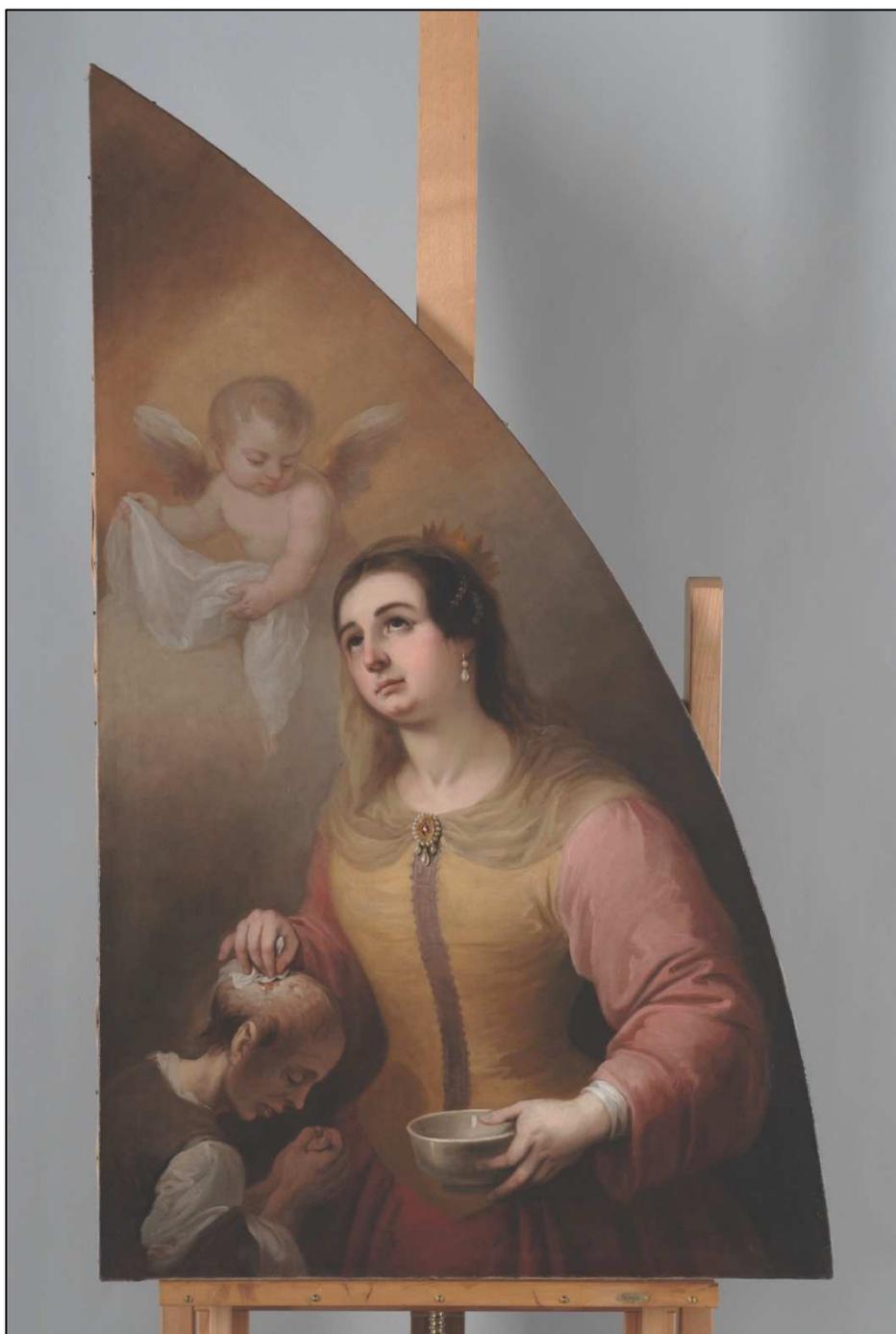
Detalles de testigos de suciedad.

Figura II.22



Finalización de la limpieza y detalle del estucado.

Figura II.23



Estado final.

Figura II.24



Detalles del estado final.

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO- TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.

De las técnicas de examen de carácter no destructivo disponibles en el centro, se han aplicado a esta obra solo aquellas que el estudio de su estado de conservación demandaba. Al ser éste relativamente aceptable, los medios empleados se han limitado al reportaje fotográfico pormenorizado utilizando las fuentes de luz habituales: normal, rasante y ultravioleta. Las conclusiones obtenidas del mismo ya han sido reflejadas en los apartados correspondientes del informe diagnóstico.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.

La analítica practicada a la obra se ha basado en una muestra extraída para su identificación: una micromuestra de policromía.

Se ha prescindido de la toma de muestra de la fibra textil, ya que, tras la observación visual, la semejanza y uniformidad técnica que guarda esta obra con respecto a las demás de la misma serie, hacen innecesario realizar nuevos análisis del tejido.

2.1. POLICROMÍA.

Para la preparación de la estratigrafía, la muestra de pintura se englobó en metacrilato y se cortó 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 la muestra

A continuación se hace una breve descripción de la muestra y de su localización (fig. III.1).

P77Q1 Pardo del fondo.

Aumentos: 200X

Descripción: Pardo del fondo.

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

1) Preparación naranja formada por granos marrones, blancos y anaranjados. Tiene un espesor superior a 250 μm . Está constituida por tierras y blanco de plomo, con granos de cuarzo y carbonato cálcico (calcita).

2) Capa marrón con granos negros, marrones, blancos y dos grandes amarillos. Su espesor oscila entre 15 y 45 μm . Está constituida por feldespatos potásicos (tierras), granos de blanco de plomo como componente minoritario, y negro de hueso en cantidades elevadas.

CONCLUSIONES:

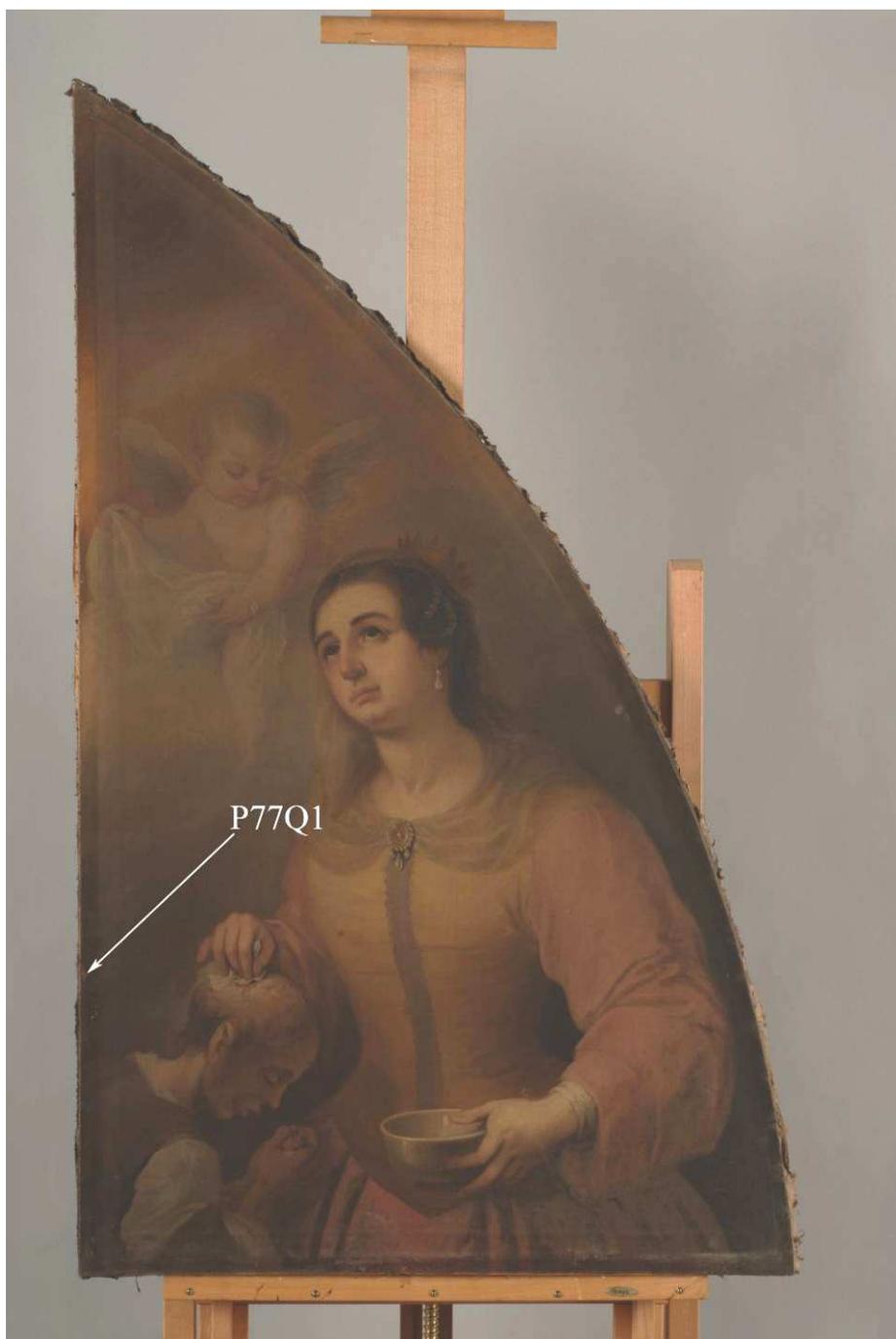
La obra presenta una preparación naranja constituida por tierras y blanco de plomo, con granos de cuarzo y carbonato cálcico (calcita). El espesor máximo medido es de 250 μm .

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Negros: negro de hueso.

ANEXO FOTOGRAFICO

Fig. III.1.



Localización de la muestra tomada.

Fig. III.2.



Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

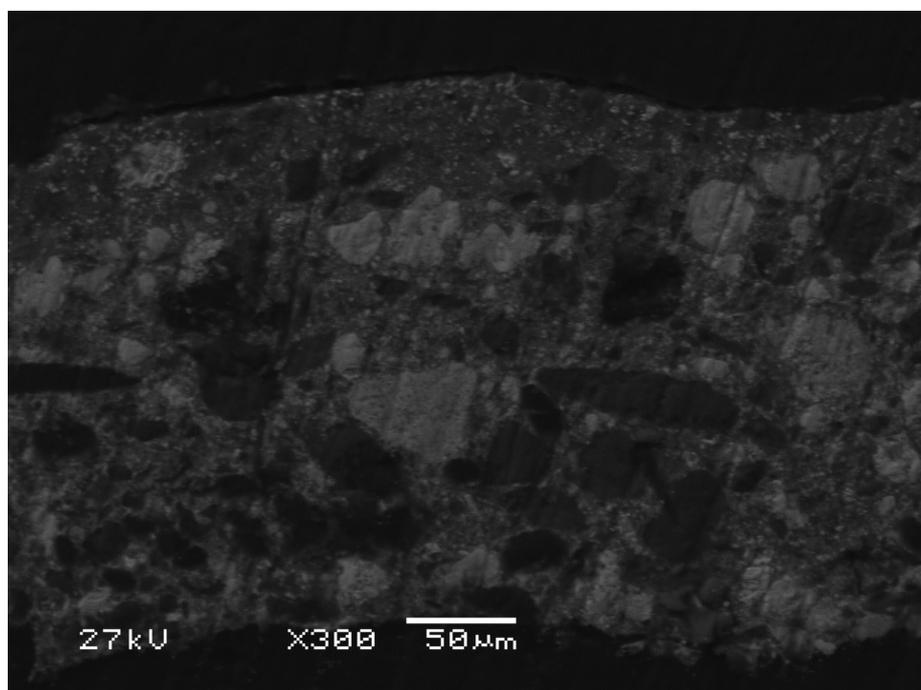


Imagen al microscopio electrónico de barrido en modo retrodispersado.

EQUIPO TÉCNICO.

- Memoria final de intervención: **María José Robina Ramírez** Restaurador/a. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio histórico. **María del Valle Pérez Cano.** Historiador/a. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Análisis químico-físico. **Lourdes Martín García y Auxiliadora Gómez Morón** Químico/a - Físico/a. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio fotográfico. **Jose Manuel Santos Madrid.** Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
-

Sevilla, a 30 de Noviembre de 2007

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

Lorenzo Pérez del Campo