

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

"SANTA EULALIA". 1850.

ANTONIO CABRAL BEJARANO

SEVILLA

Diciembre 2007

ÍNDICE

Introducción	1
<i>Capítulo I: Estudio Histórico-Artístico</i>	3
1. Identificación del Bien Cultural	3
2. Historia del Bien Cultural	4
<i>Capítulo II: Diagnósis y Tratamiento</i>	19
1. Datos técnicos y estado de conservación	19
2. Tratamiento	25
Anexo: Documentación gráfica	29
<i>Capítulo III: Estudio Científico-Técnico</i>	51
1. Examen no destructivo	51
2. Caracterización de materiales	52
Equipo Técnico	56

INTRODUCCIÓN.

En el presente trabajo se recoge la memoria final de intervención de los estudios y tratamiento realizado a la pintura sobre lienzo "Santa Eulalia" 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 muro del evangelio, forma parte del conjunto de doce lunetos que decoran los muros de la capilla.

La obra pertenece a uno de los lotes de pinturas al óleo "**Lote P-E**" siendo su identificación: **P 75. Santo 4. (E-07)**.

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 Consejería 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 cuatro 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 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.
- Diagnóstico 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 diagnóstico 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. Santa Eulalia

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Capilla San Telmo

1.3.4. Ubicación: 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 Eulalia reina y con un crucifijo en el pecho.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo

1.5.2. Dimensiones: 1,44 x 85 (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Antonio Cabral Bejarano

1.6.2. Cronología: 1850

1.6.3. Estilo: Romanticismo

1.6.4. Escuela: Sevillana

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Este lienzo forma parte de la colección de 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.

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

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

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

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

Suma Total 39.0000 r.v.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Colocar y adornar los milagros 500 r.v.

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

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

Suma Total 55.580 r.v.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Suma Total: 89.620 r.v.

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

Por arreglar la escalera y resanarla 300 r.v.

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

Por componer las 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 reundidos recibido para ello el terciopelo a 1200 r.v. 2.400

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

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

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

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

Suma Total 105.570 r.v

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

Antonio Cabral Bejarano

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

Otros datos de interés es el conjunto e facturas, que nos describen el proceso de ejecución y el estado de las obras de la capilla Incluimos en

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

Febrero 1850

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

Por entregado a Bejarano a cuenta de las obras de la capilla nº 2720.000 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 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 -----

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

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

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

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

Las tres molduras ovaladas las están dorando

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

Los confesionarios en estado de pintura

Tengo entregadas las seis tribunas

Concluidas la moldura de los milagros con sus cuadros.

Sevilla 18 de agosto de 1850 Antonio Cabral Bejarano

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.

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 pintura ⁵ encontramos la misma anotación

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

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

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

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

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

- Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898). En 1893 donación de parques al ayuntamiento de Sevilla

- Arzobispado de Sevilla (1898-1989)

donación del palacio de San Telmo al arzobispo de Sevilla en 1898: inauguración del seminario eclesiástico (1901-1902). en 1968: declaración de monumento histórico artístico.

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

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

(cuadernillo)

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

2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La iconografía de esta obra presenta algunas irregularidades al no corresponder con las representaciones habituales de Santa Eulalia (vírgen y mártir siglo IV) ya que suele ir con una cruz en aspa (o de san Andrés) y una paloma que le sale por la boca. Es posible que el autor simplificara con una cruz y un libro como un elemento válido para esta escena al no conocer de forma exacta los atributos de su iconografía. Aclarar que en el

informe diagnóstico (septiembre 2007) la iconografía que aparece es errónea (santa Amalia).

La elección de los temas representan a santos y santas vinculados a la devoción de los duques. Al desconocer la lista proporcionada por los Montpensier a Bejarano, ignoramos si en ella existían 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.

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

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

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

En éste sentido Cabral Bejarano participa de todo lo expuesto anteriormente siendo un ejemplo de artista que desarrollará en su obra las

citadas temáticas. De todas ellas será el género costumbrista en el que se pueden encontrar los ejemplos más brillantes de su creación, sin olvidar por supuesto el retrato.

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

En este punto cabe preguntarse por la elección de Cabral Bejarano para el proyecto de la capilla del Palacio de San Telmo. Esta decisión demuestra un conocimiento profundo de Antonio de Orleans en la pintura sevillana del momento eligiendo a un artista de prestigio y bien relacionado, conocedor de las fórmulas tradicionales pictóricas que en Sevilla, Murillo seguía siendo el maestro. Y por último con la técnica suficiente para no desmerecer el entorno en el que se encontraba.

Muchos autores han estudiado el interés de los Orleans en el mecenazgo de las artes conviene recordar algunas ideas al respecto para entender mejor el contexto concreto de las pinturas de la capilla. A la llegada a Sevilla los duques fijan su residencia en un edificio emblemático como era la antigua Universidad de Mareantes. Durante los años de su estancia en Sevilla centraron su interés por crear una corte paralela a la de Madrid, teniendo en cuenta las 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. Éste interés por la pintura no le era ajeno al duque, hombre 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 Carracci, Ribalta, el Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán por citar algunos. También tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y

europeo del momento (Joaquín Domínguez Becquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo o Delacroix etc)

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 picelada, el resto de la composición lo resuelve más rápidamente con un trazo más abierto. Para el rostro busca transmitir cierta espiritualidad con los ojos, vueltos ligeramente hacia arriba. 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 colocaran 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 entienda de manera aislada ni fuera de su contexto. Es un fragmento de la historia de la capilla del Palacio de San Telmo de un gusto por éste tipo de pinturas.

La serie esta concebida de forma austera 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

ÁLVAREZ LOPERA, J.: *La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX* en Cuadernos de Arte e Iconografía Tomo I-1 1998

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

COMES RAMOS, R. *Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842*, en Laboratorio de Arte, nº 5, 1992

FERÁNDIZ 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

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 Unversitaria Española, 2005

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

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 143 cm de altura por 85 cm de anchura. Las piezas tienen 4,5 cm. de ancho y 5 cm. el travesaño central. El grosor varía, las piezas exteriores tienen 2 cm y el travesaño interior que está retranqueado 1,5 cm. (Figura II.1)

-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 cinco piezas, tiene forma de triángulo rectángulo con la hipotenusa curva, está constituido por un ángulo recto y un arco que no llega al cuarto de círculo. Está condicionado por el espacio que ocupa la obra en el muro del Evangelio de la capilla, que se adapta a un arco de medio punto, su tipología se denomina luneto.(Figura II.2)

-Las uniones están realizadas con ensambles de escopladura calada con refuerzo de espigas en las esquinas. El arco está constituido por dos piezas unidas con empalme con doble caja y lengüeta exenta reforzado con espigas. (Figura II.2), (Figura II.3) y (Figura II.4)

-No tiene sistema de expansión Los ensambles están fijos, encolados y espigados. (Figura II.4)

-En el ángulo superior en la zona curva, aparece escrito con lápiz grafito el número 3 subrayado y con un punto en la parte superior, esto mismo se repite en el marco, son marcas de inventario y referencias. (Figura II.4)

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. (Figura II.2)

-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 12 X 12 hilos por cm² de trama y urdimbre.

-Está constituido por una sola pieza. (Figura II.2)

-Las dimensiones del soporte con bordes incluidos, que tienen unas medidas aproximadas de 2 cm., son de 147 cm. X 89 cm. (h x a).

-La orilla se encuentra en el lado vertical. El lado curvo aparece con los bordes deshinchados debido a la adaptación de la tela al contorno curvo, lo que hace que el corte se haya realizado de forma oblicua al sentido del ligamento, originando cierta expansión en el tejido. (Figura II,5).

-El sistema de montaje de la tela a los bordes del bastidor está realizado con tachuelas separadas en intervalos de 6-7 cm.(Figura II.5).

-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. También aparece escrito en blanco, casi borrado el nombre de Eulalia. (Figura II.6)

1.2.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

No se aprecia ni en las cogidas ni en el soporte ninguna intervención posterior a su ejecución.

1.2.3. Alteraciones

-El soporte se mantiene en su estado original. La tela mantiene un buen tensado y consistencia, no se aprecian alteraciones importantes.

-Bordes deshilachados sobre todo en la zona curva. (Figura II.5)

-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.

-En algunas zonas muy localizadas sobre todo en la inferior, la tela se encuentra desclavada, debido a la pérdida de las cabezas de las tachuelas oxidadas. (Figura II.5)

-La tela de los bordes presenta pequeñas oxidaciones por el contacto de las tachuelas que se encuentran oxidadas. (Figura II.5)

-Marcas en el soporte producidas por las aristas del bastidor, más acusada en la zona inferior. La ausencia de bisel en las aristas internas ha dado lugar a la formación de las típicas líneas marcadas por el anverso. (Figura II.6)

1.2.4. Conclusiones.

La tela del soporte presenta un buen estado de conservación, los bordes se encuentran bien y la superficie en general aparece tensa y sin deformaciones importantes.

1.3. PELÍCULA PICTÓRICA

1.3.1. Datos técnicos.

Preparación e Imprimación. No se ha hecho un estudio analítico de la capa de preparación e imprimación, al no presentar pérdidas el estrato pictórico no se ha podido tomar muestras. La obra forma parte de una colección de 12 cuadros, algunos de ellos han sido analizados dando como resultado los mismos componentes en las preparaciones, los análisis realizados determinan una preparación de color roja anaranjada compuesta por blanco de plomo, granos de cuarzo y trazas de negro de hueso y tierras.

La preparación en algunas zonas aparece algo burda dando a la superficie una textura terrosa y con relieve apreciable a la vista, estos abultamientos se observan sobre todo en la zona central del cuadro. (Figura II-7)

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 reducida de tonos calientes, los más destacados son los rojos del manto y libro, tierras del fondo, ocre y claros del vestido y los tonos claros rosáceos de las encarnaduras, también aparece un tono verde intenso en el libro. (Figura II.8)

Se ha hecho un estudio analítico del pigmento rojo del manto que ha dado como resultado que está compuesta por blanco de plomo con abundantes granos de bermellón y algunos granos de negro de hueso.

La técnica de ejecución es de pinceladas, con diferente grosor de tipo oleoso. Las encarnaduras y los colores claros del traje aparecen con mas empaste aunque de capa fina y uniforme, estas zonas están mas elaboradas que el resto. El manto y las zonas oscuras y vaporosas están realizadas con veladuras, su técnica es más directa, de pinceladas sueltas algunas esbozadas y otras más empastadas. (Figura II.8)

Presenta una capa de barniz uniforme de aspecto amarillento y oscuro debido a su oxidación. En los bordes cubiertos por el marco aparece el barniz sin oxidación su aspecto es brillante y transparente. En las fotos realizadas con luz ultravioletas aparece como una capa gruesa y uniforme algo opaca. (Figura II.9) y (Figura II.11)

1.3.2. Intervenciones anteriores

No se observan. En el estudio con luz ultravioleta la superficie aparece uniforme y no se detectan ni retoques ni repintes.

1.3.3. Alteraciones.

-Presenta un cuarteado natural 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 en zonas muy localizadas sobre todo en la cara, mano derecha y zona centro del cuadro que aparecen ligeramente levantados en cresta y en forma de líneas onduladas y horizontales, y en la zona inferior en líneas más horizontales y algo levantadas. (Figura II.10), (Figura II.11) y (Figura II.12)

-El pigmento rojo del manto en la zona inferior derecha aparece algo disgregado en zonas puntuales. (Figura II,11)

-Pequeñas pérdidas muy puntuales de preparación y color sobre todo en los borde, no apreciables a primera vista.

-La oxidación del barniz ha ocasionado alteraciones cromáticas generalizadas por toda la superficie, que impide ver el colorido real de la obra. La capa de barniz ha perdido su transparencia y brillantez por lo que aparece algo opaco afectando a la visión general de la obra y colores originales. (Figura II.10)

-Acumulación de polvo y suciedad generalizada en toda la superficie, más acusada en los bordes sobre todo en el inferior. (Figura II.11)

1.3.4. Conclusiones.

Los estratos presentan una buena cohesión, tan solo se aprecian craquelados algo pronunciados en la zona central e inferior del cuadro, disgregaciones puntuales de color en la zona inferior del manto así como la oxidación y envejecimiento del barniz de la capa pictórica, que hacen necesaria su fijación y eliminación del barniz.

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 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.

Estrato pictórico.- Se le ha aplicado un proceso más de restauración en la fase de limpieza, estucado y reintegración cromática de pequeñas pérdidas 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.13)

-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, dado el aceptable estado de conservación y tensado que presentaba, 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. Seguidamente se realizó una limpieza con goma para eliminar la suciedad más adherida. (Figura II.13)

A continuación se le hizo la prueba de encogimiento a la tela dando negativo.

Bordes. Los bordes se repararon, limpiaron y plancharon hacia dentro y se les reforzaron las cogidas, eliminando las tachuela sin cabezas, con tachuelas y grapas metálicas. Se repasaron y afianzaron las cogidas. (Figura II.14)

2.2.3. Tratamiento del estrato pictórico.

Fijación. La fijación de los craquelados pronunciados, levantamientos y color disgregado se hizo localmente, no se fijó toda la superficie, ya que no se consideró necesario. La fijación y consolidación, de las zonas puntuales que lo requerían del estrato pictórico, se hizo con coleta (1 parte de coleta concentrada por 3 de agua), papel de seda y espátula térmica. (Figura II.15)

Con el proceso de fijación se actuó sobre el estrato pictórico fijándolo y eliminando deformaciones y levantamientos de los cuarteados y fijando el color disgregado. (Figura II.15)

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, los rojos del manto 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.16), (Figura II.17) y (Figura II,18)

Con las catas se comprobó que los colores oscuros y los rojos del manto eran más delicado a la hora de la limpieza ya que en la mayoría de los casos son veladuras.

Estucado. Las pequeñas perdidas se estucaron con sulfato de cal y cola animal, el estuco fue aplicado con espátula y enrasando con bisturí.

Reintegración cromática. Se repasó y reintegró zonas puntuales con técnica acuosa (acuarela). Una vez barnizada la obra, se terminó la reintegración con pigmentos al barniz (Maimeri). (Figura II.19)

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.19)

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, la obra se trasladó al almacén de preventivos del I.A.P.H.

ANEXO

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura II.1



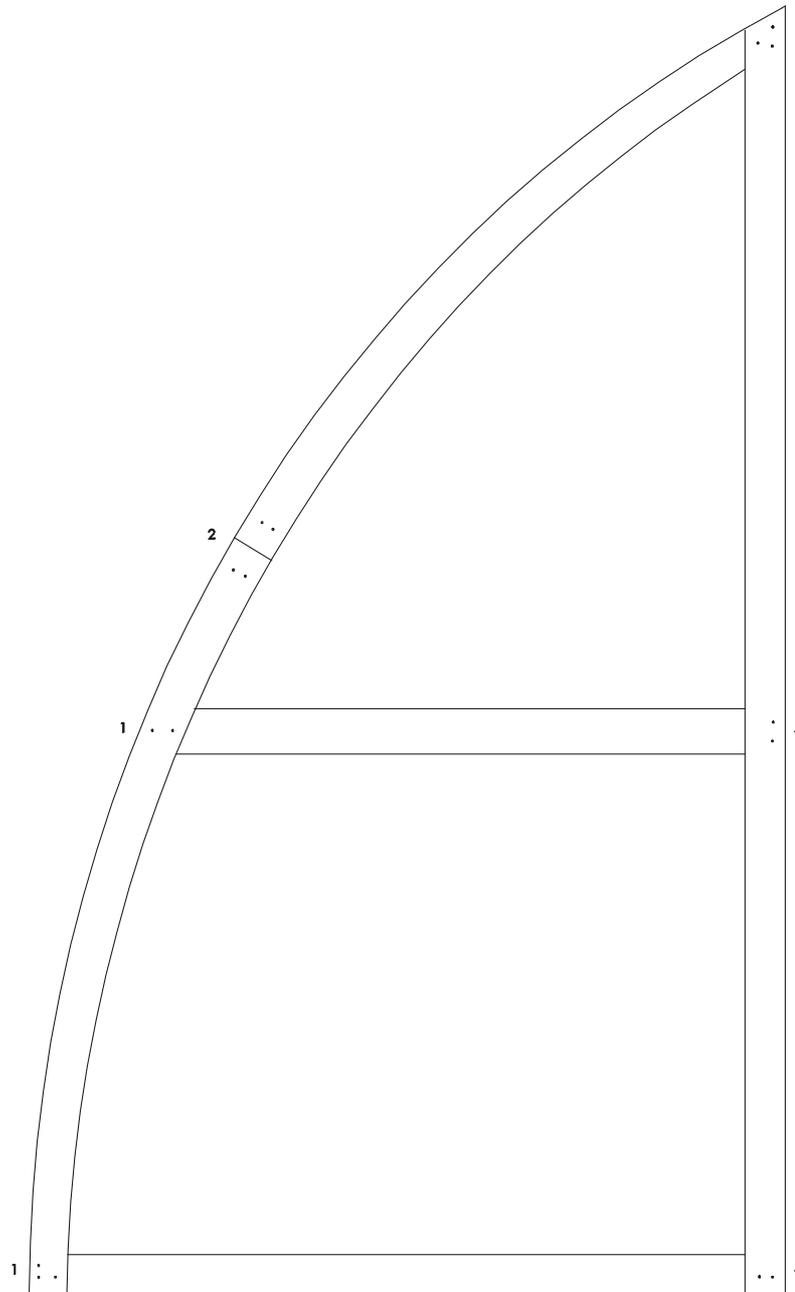
DIMENSIONES

Figura II.2

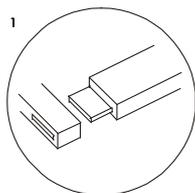


REVERSO
Bastidor
Soporte

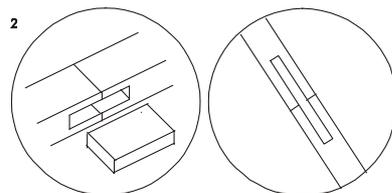
Figura II.3



TIPOS DE ENSAMBLES



Ensamble de escopladura calada



Empalme con doble caja y lengüeta exenta

Figura II.4



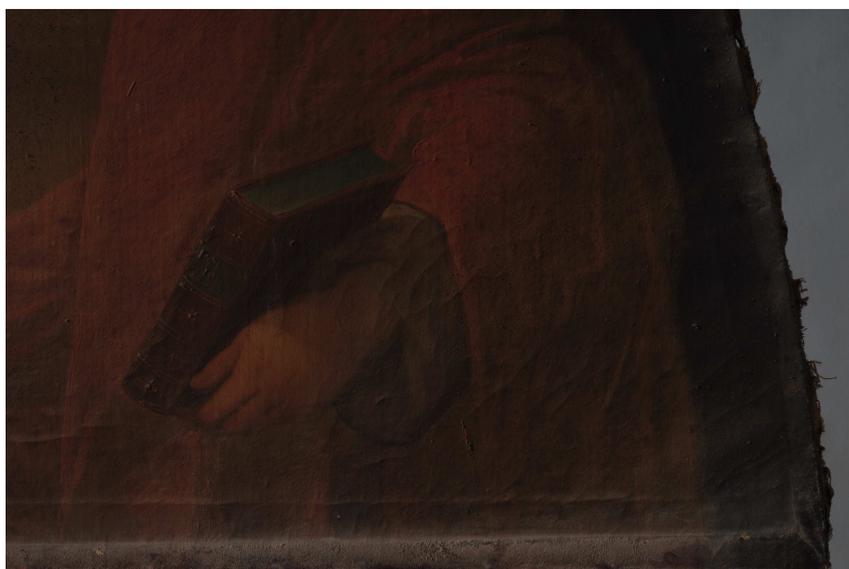
TIPOS DE ENSAMBLES
Número de referencia

Figura II.5



BORDES
Orilla
Cogidas con tachuelas
Tachuelas sin cabeza
Deshilachados

Figura II.6



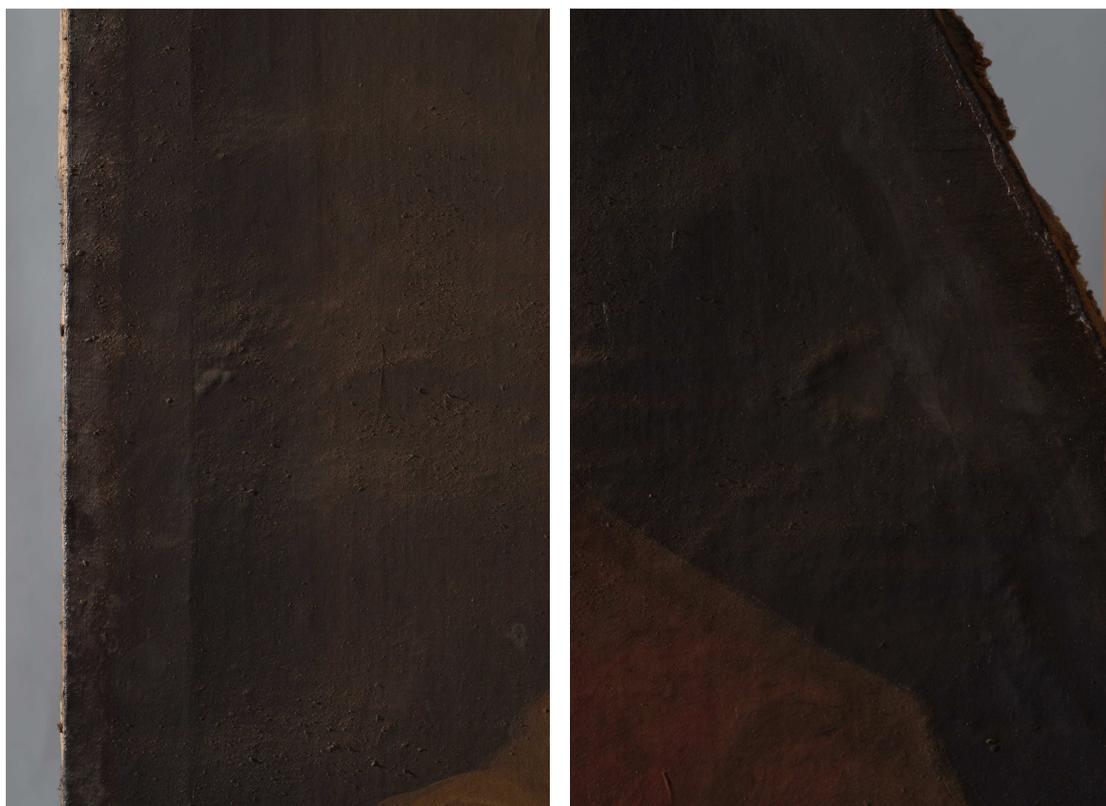
SOPORTE

Capa de cola

Reverso: Capa de cola. Escrito en blanco restos del nombre Eulalia

Anverso: Marcas del bastidor

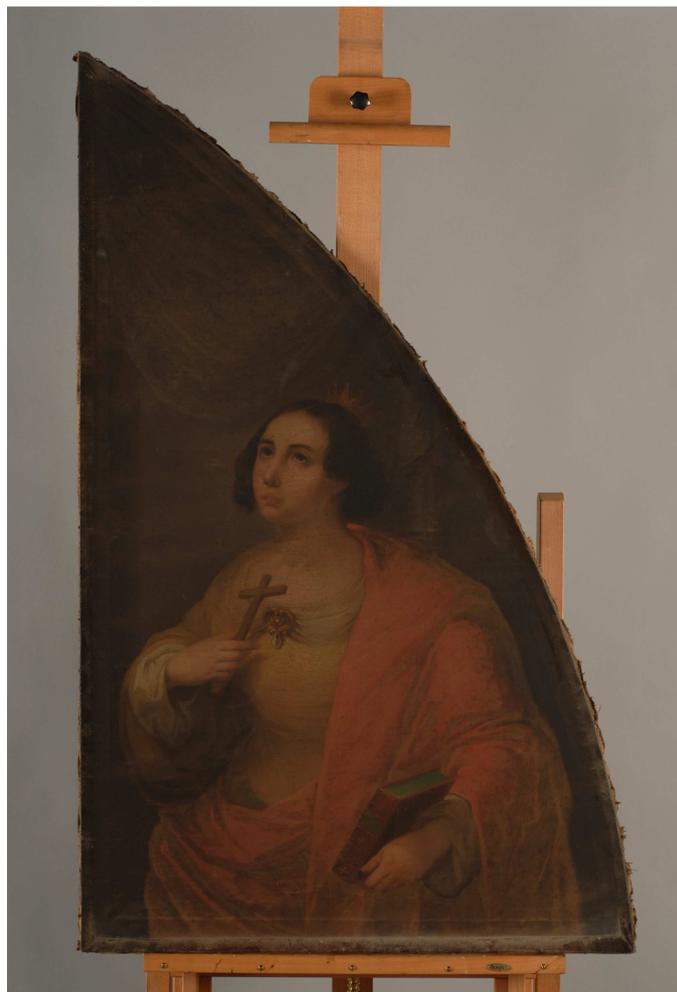
Figura II.7



PREPARACIÓN

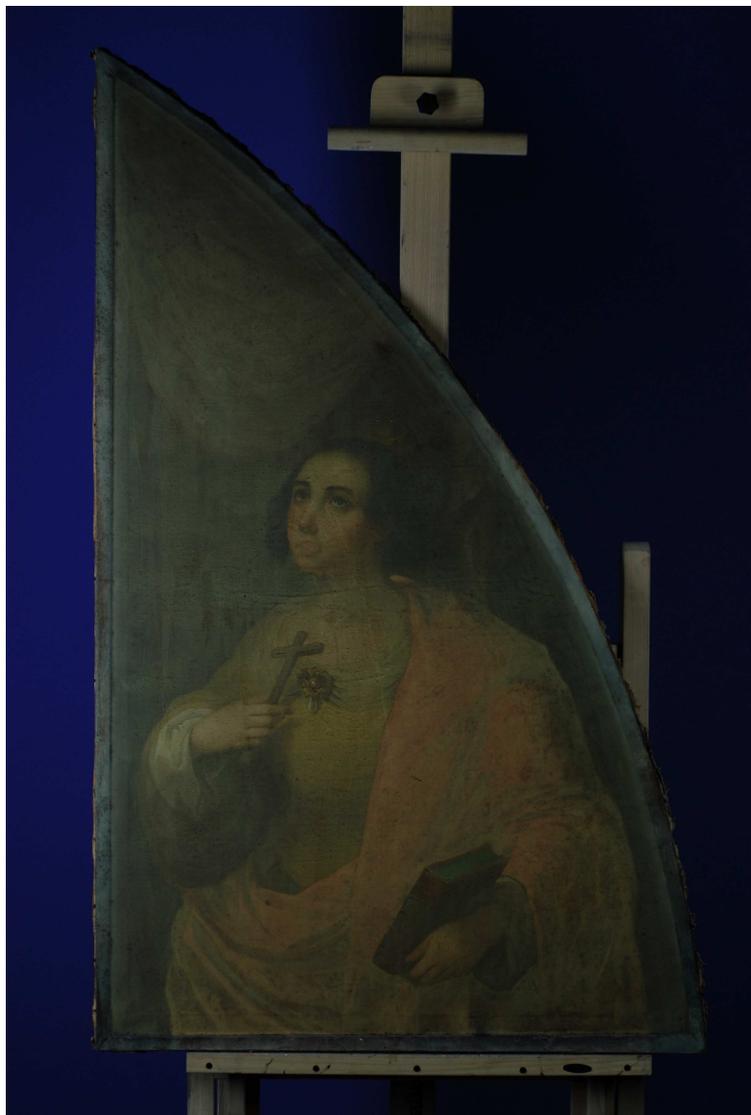
Abultamientos y relieves apreciable en la superficie del cuadro

Figura II.8



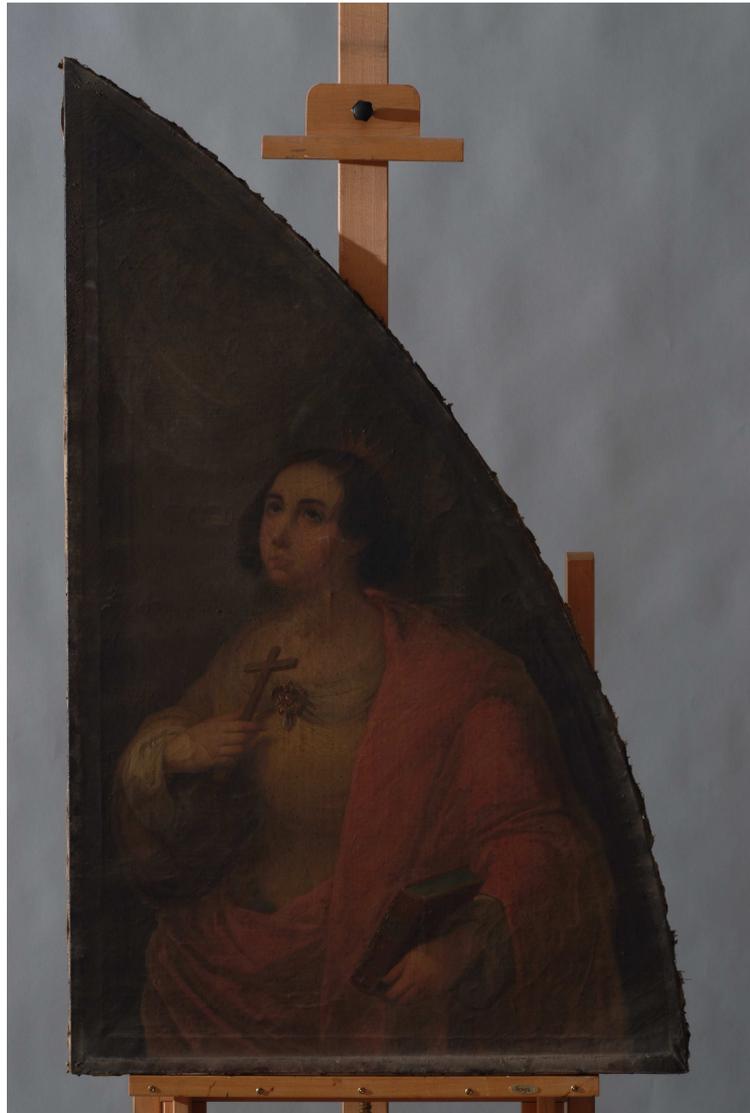
TONALIDADES Y PINCELADAS

Figura II.9



LUZ ULTRAVIOLETA
Capa de barniz

Figura II.10



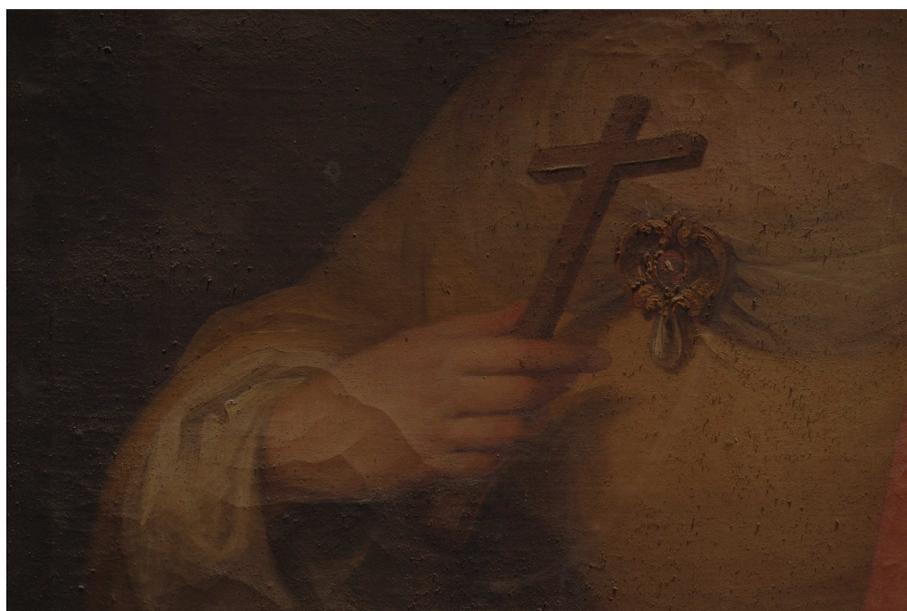
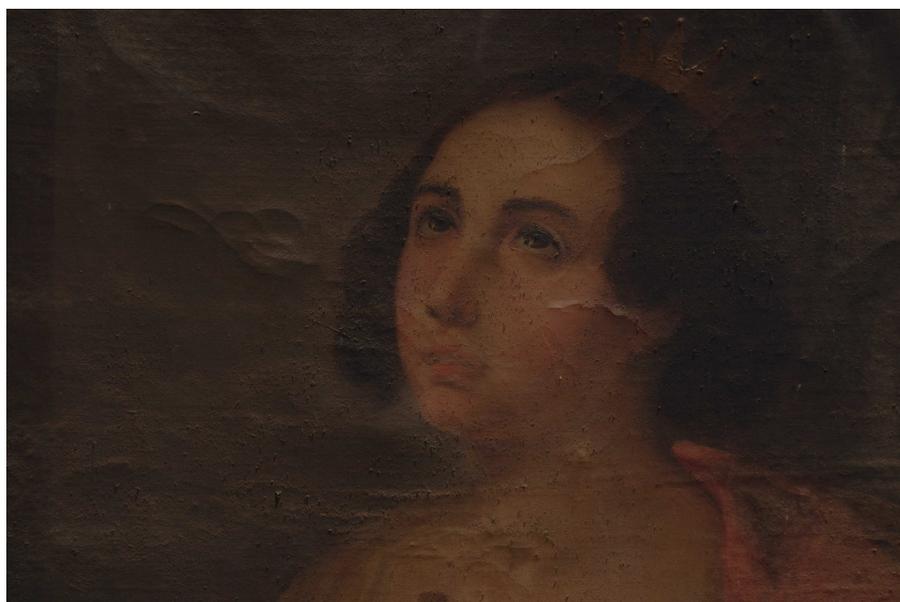
LUZ RASANTE
Craquelados
Marcas del bastidor
Abultamientos
Barniz oxidado

Figura II.11



LUZ RASANTE
Acumulación de suciedad en los bordes
Barniz original no oxidado
Craquelados y marcas del bastidor
Pigmento rojo disgregado

Figura II.12



LUZ RASANTE
Craquelados y levantamientos pronunciados

Figura II.13



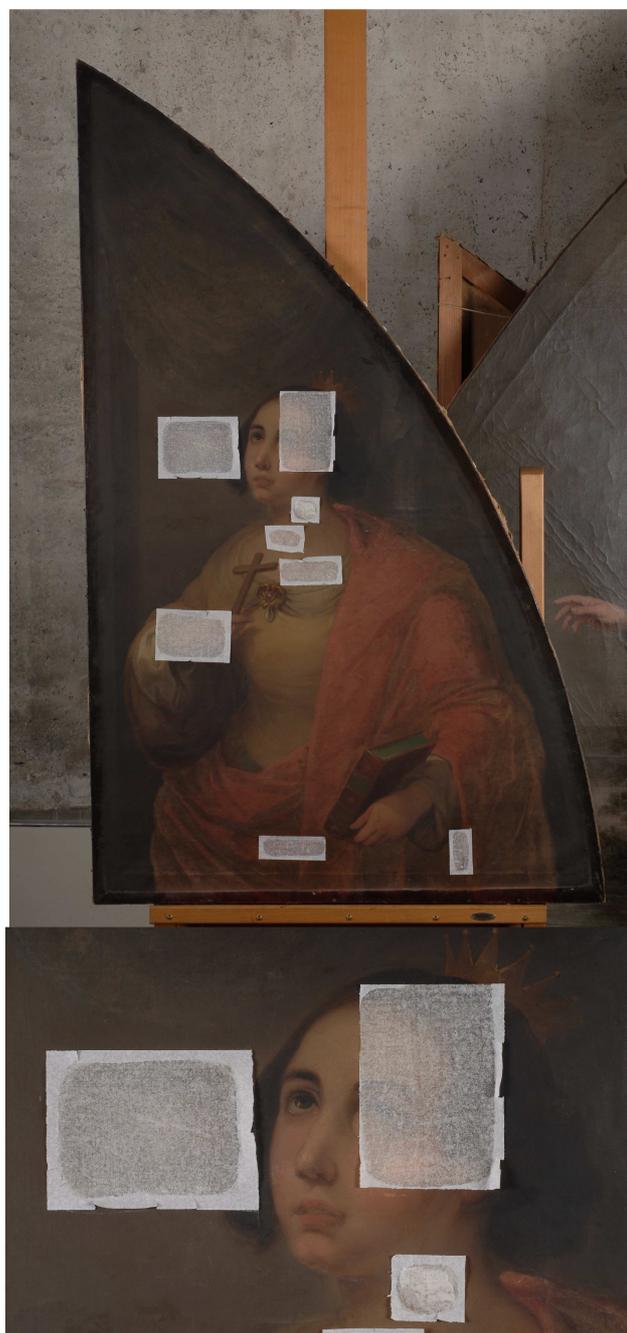
TRATAMIENTO
Testigos de limpieza bastidor y soporte

Figura II.14



TRATAMIENTO
Reparación de bordes
Refuerzo de las cogidas con tachuelas y grapas

Figura II.15



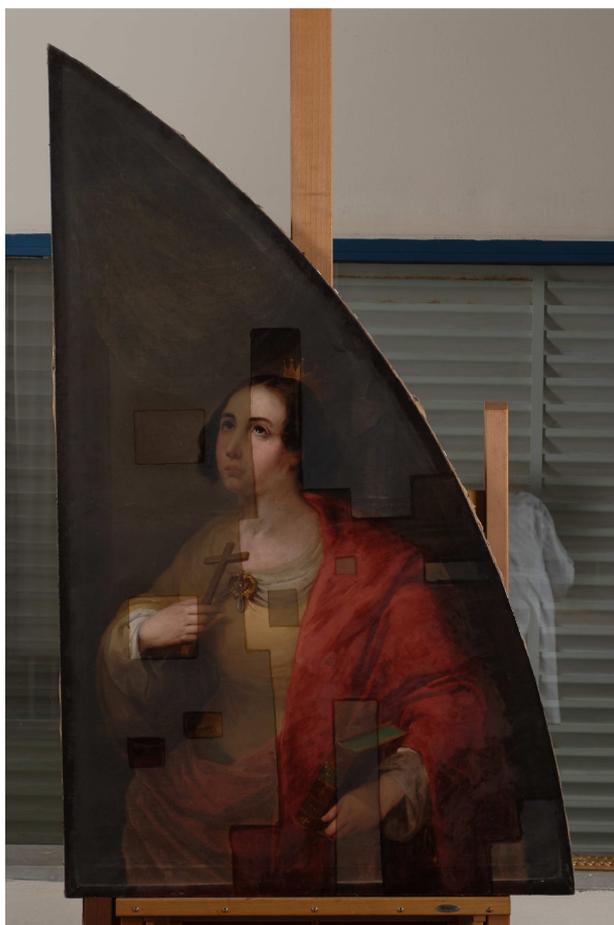
TRATAMIENTO
Fijación local del estrato pictórico

Figura II.16



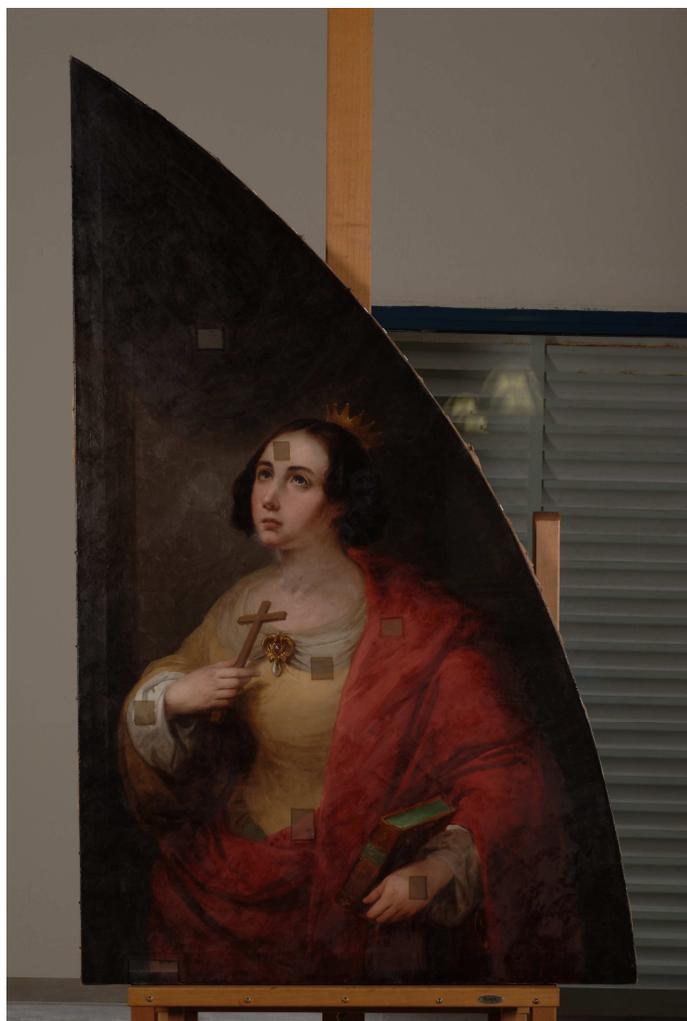
TRATAMIENTO
Catas de limpieza

Figura II.17



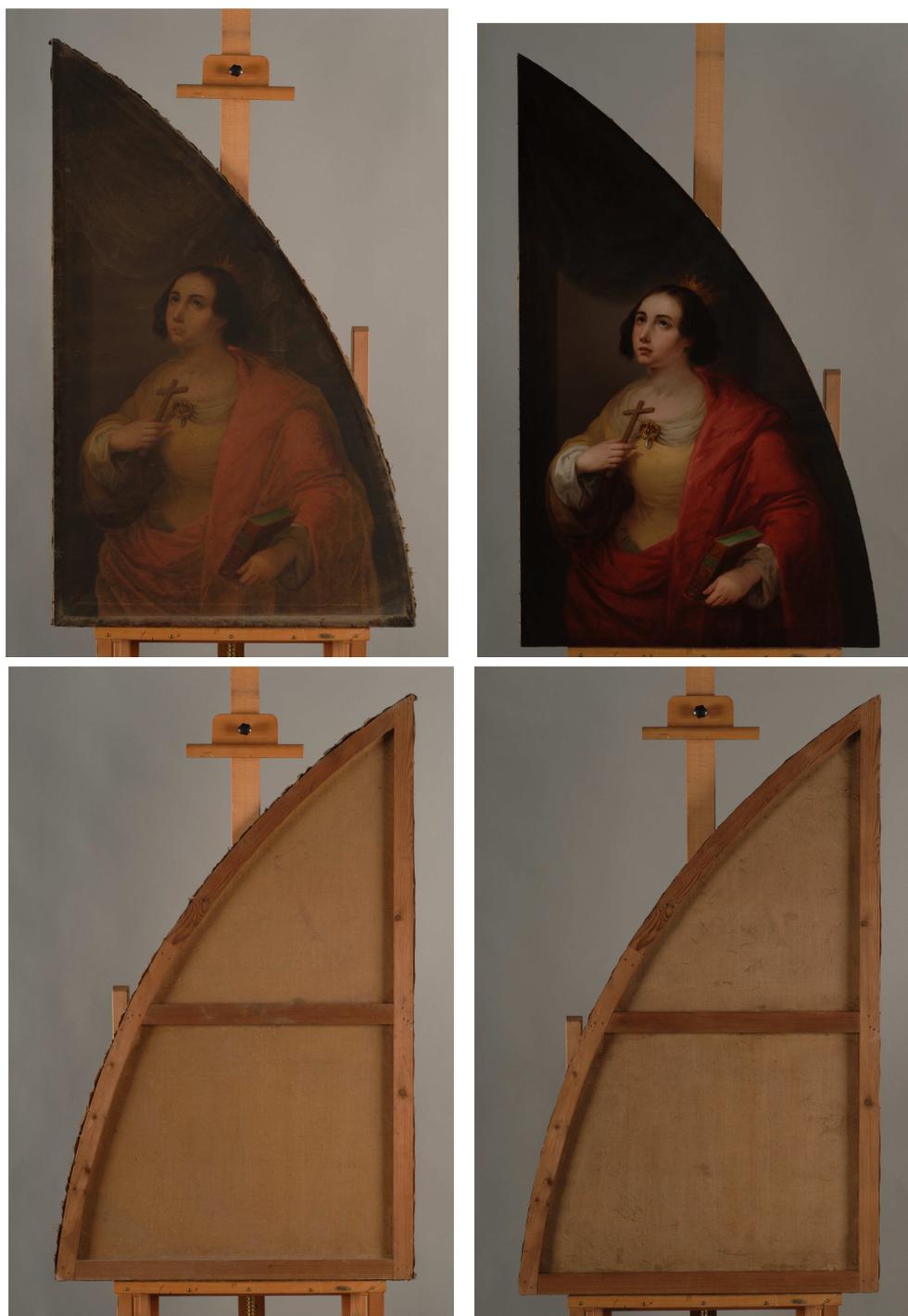
TRATAMIENTO
Catas y testigos de limpieza

Figura II.18



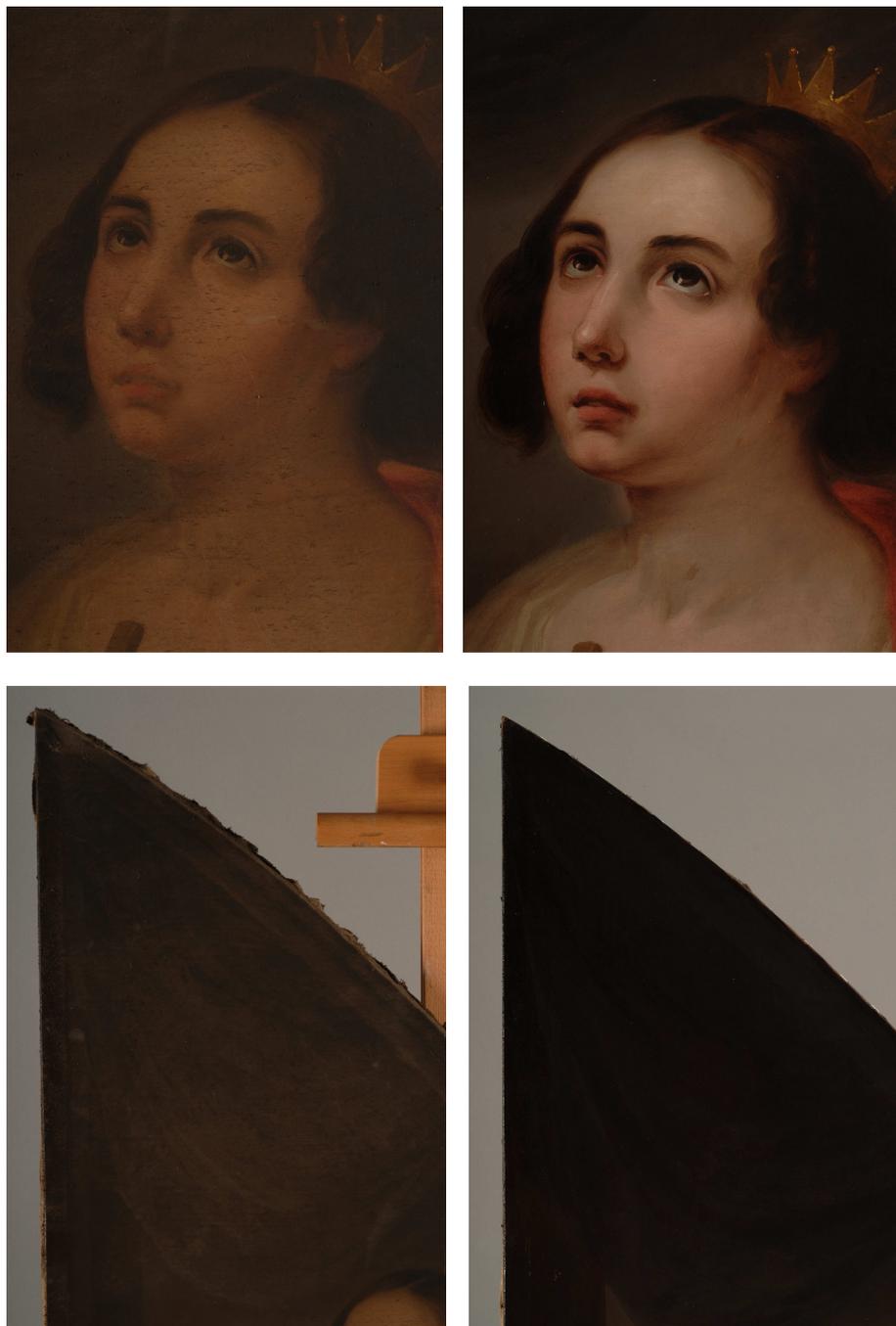
TRATAMIENTO
Testigos de limpieza

Figura II.19



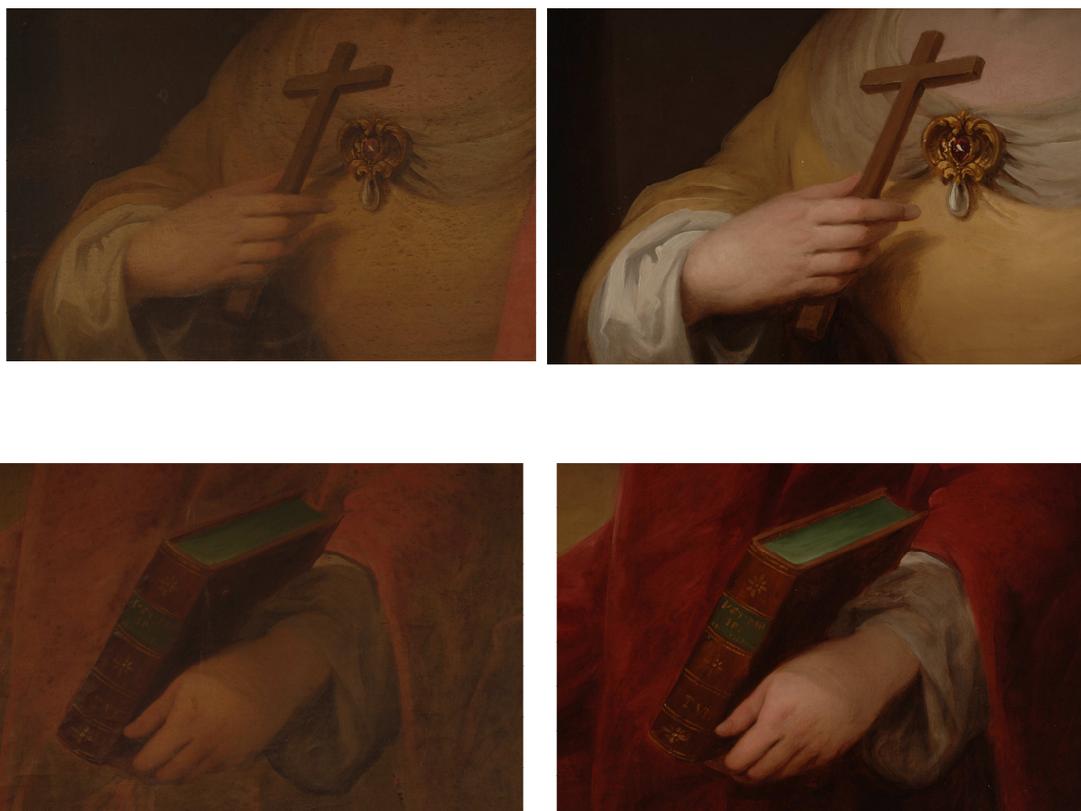
ESTADO INICIAL Y ESTADO FINAL
Anverso y Reverso

Figura II.20



ESTADO INICIAL ESTADO FINAL

Figura II.21



ESTADO INICIAL ESTADO FINAL

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 ha estudiado una muestra de la cual se presenta los resultados. El buen estado que presenta la obra justifica que solo se haya tomado una muestra, de la cual se ha extraído la capa superficial, por lo que no ha sido posible la preparación estratigráfica de la misma.

MATERIAL Y MÉTODO

Técnicas de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada del fragmento de capa pictórica.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) del fragmento para la determinación de la composición elemental de los pigmentos.

Descripción de las muestras

A continuación se hace una breve descripción de la muestra y de su localización (Fig. 2.1).

P75Q1 Color carmín del manto localizado en la zona bajo la mano izquierda de Santa Amalia. No se ha tomado la secuencia completa de estratos, solo la capa superficial.

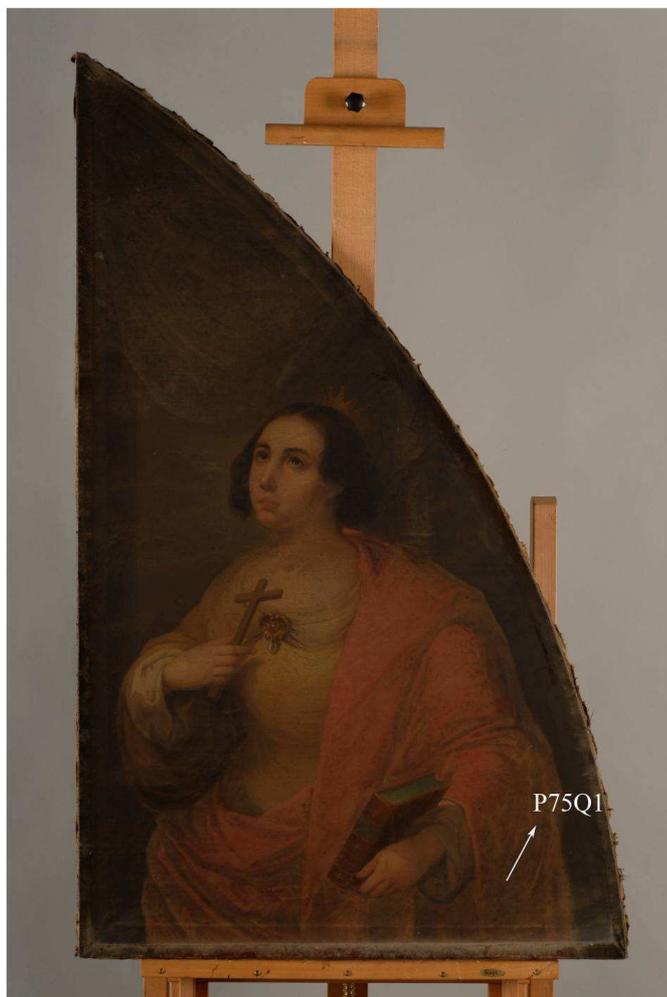


Figura 2.1. Localización de la muestra.

Muestra: P75Q1

Descripción: Color carmín del manto localizado en la zona bajo la mano izquierda de Santa Amalia.

ANÁLISIS QUÍMICO ELEMENTAL

Se ha realizado el análisis químico elemental del fragmento correspondiente a la última capa pictórica, sin poder extraer la secuencia completa de la estratigrafía. Se ha procedido a la identificación de los elementos químicos elementales que componen esta capa sin poder medirse el espesor ni la distribución de los granos que la componen. Se ha detectado que está compuesta por blanco de plomo con abundantes granos de bermellón y algunos granos de negro de hueso.

CONCLUSIONES:

El color carmín está constituida por blanco de plomo y granos de bermellón. En menor cantidad se detectan granos de negro de hueso.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Carmín: bermellón, negro de hueso.

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.
2. Preparación de la muestra.
3. Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida.

CONCLUSIONES

El tejido original es de lino.

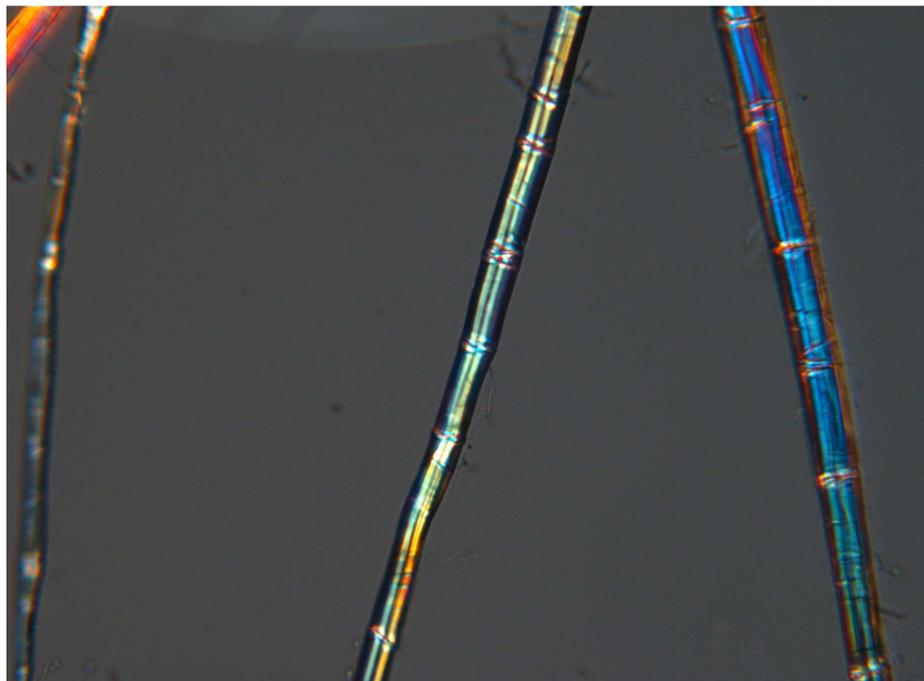


Fig.1. Microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida (200X).

EQUIPO TÉCNICO.

- Coordinación de la Memoria final de Intervención. **Celia Márquez Goncer.** Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio histórico. **M^a del Valle Pérez Cano.** Historiadora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Análisis químico-físico. **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